

Pensamento e Obra de Arte
A consideração da obra de arte como microcosmo

Andreia Peres Costa César

Dissertação de Mestrado em Filosofia
Especialização em Estética

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de
Mestre em Filosofia, especialização em Estética, realizada sob a orientação científica do
Professor Doutor Nuno Carlos da Silva Carvalho Costa Venturinha

AGRADECIMENTOS

Expresso a minha profunda gratidão ao Professor Nuno Venturinha, que generosamente aceitou o desafio de acompanhar o processo desta investigação. Conjuntamente agradeço à Professora Maria João Branco e ao Professor João Constâncio, pelos excepcionais seminários que despertaram muitas das questões que aqui me propus a encetar, na esperança que o futuro lhes traga o trabalho e a clareza que ainda lhes é devido.

Deixo os meus sinceros agradecimentos à Filipa Cordeiro e ao Sérgio Matos pela generosidade e disponibilização do seu tempo a estas minhas páginas, assim como às suas observações e palavras de incentivo.

Cabendo-me ainda, como não poderia deixar de ser, agradecer à minha família pelo apoio e paciência incondicional que muito contribuíram para a realização deste trabalho.

Esta dissertação é escrita ao abrigo do antigo acordo ortográfico.

PENSAMENTO E OBRA DE ARTE

A CONSIDERAÇÃO DA OBRA DE ARTE COMO MICROCOSMO

ANDREIA PERES COSTA CÉSAR

RESUMO

A dissertação trata o tema da arte e a íntima relação entre a sua experiência e o seu pensamento. Introduce-se um entendimento possível do conceito de arte, observando-se a circunscrição do enunciável tanto no que respeita a este conceito como aos objectos por ele designados. Atende-se ao juízo reflexivo e à sua importância para a recepção e compreensão da obra de arte, recorrendo-se à caracterização (i) de uma hipótese tautológica para a arte, (ii) do papel preponderante da atribuição do sentido artístico e do conjunto dos seus significados, tomando-se, para tal, o exemplo do *readymade*, e (iii) da indeterminação da obra de arte frente à potencial revelação dos seus aspectos. Expõem-se os conceitos de macrocosmos e microcosmos da arte, referindo-se ainda a diferenciação entre o seu sentido e significados. Por fim, apresenta-se a posição teórica resultante da indagação realizada, sob a forma de síntese, pela indicação de um valor cognitivo na arte radicado na duplicidade experiência-juízo.

ABSTRACT

This dissertation deals with the subject of art and the intimate relationship between its experience and its thinking. It introduces a possible understanding of the concept of art, observing the circumscription of the enunciable both in reference to this concept and the objects it designates. It is also addressed the reflective judgment and its importance for the reception and understanding of the work of art by means of a characterization of (i) a tautological hypothesis for art, (ii) the preponderant role of the attribution of the artistic sense and the set of its meanings, taking the example of the *readymade*, and (iii) the indeterminacy of the work of art in the face of the potential revelation of its aspects. The concepts of macrocosms and microcosms of art are exposed, with references also to the differentiation between their significance and meanings. Finally, the dissertation presents the theoretical position resulting from the inquiry carried out, under the form of a synthesis, by the indication of a cognitive value in art rooted in an experience-judgment duplicity.

PALAVRAS CHAVE: arte, juízo estético-artístico, macrocosmo, microcosmo, obra de arte, pensamento, *readymade*.

KEYWORDS: aesthetic-artistic judgment, art, macrocosm, microcosm, *readymade*, thought, work of art.

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I: O que se entende por arte.....	4
I. 1. Uma abordagem ao conceito	4
I. 2. A relação com a experiência.....	11
I. 2.1. O “ser-obra” e a sua indizibilidade.....	12
I. 2.2. O juízo reflexivo e a jurisprudência	17
Capítulo II: Julgar e compreender a obra de arte.....	23
II. 1. A hipótese tautológica da arte	31
II. 2. O <i>readymade</i> e a atribuição de sentido	41
II. 3. A indeterminação da arte e a revelação do seu aspecto.....	52
Capítulo III: O macrocosmos e o microcosmos da arte	61
III. 1. O macrocosmos da arte.....	61
III. 2. A ideia da obra de arte como um microcosmos.	66
Conclusão	72
Referências bibliográficas	76

INTRODUÇÃO

A presente dissertação trata o tema da arte, a sua experiência e o que se pode tomar pela sua compreensão. Pretende-se assim dar início a uma reflexão sobre este vasto e complexo tema à luz da estética recorrendo-se, para isso, ao pensamento de alguns autores da modernidade (fundamentais para a confrontação das ideias aqui apresentadas) como Kant e Wittgenstein, bem como outros da contemporaneidade, entre os quais contam Thierry De Duve, Joseph Kosuth e Constantine Sandis. Para um melhor posicionamento desta reflexão focaliza-se o caso das chamadas artes visuais, dentro das coordenadas espaço-temporais do modernismo, pela sua tomada como o evento paradigmático do adensamento de todas as questões que o precederam e acompanharam, assim como todas aquelas que ainda hoje se afiguram como que carentes de serem pensadas na continuidade da sua discussão. O que aqui se pergunta é então aquilo que pelo nome de “arte” se pode encontrar e, deste modo, as condições da sua experiência e do seu pensamento, bem como as relações entre ambos estabelecidas. Consequentemente, o que por esta reflexão se pretende não é mais do que a localização de um mínimo fundamental para pensar a arte, um mínimo que a considera na duplicidade encontrada entre o que se faz manifesto não podendo ser enunciado e o que precisa ser enunciado para que se possa tornar manifesto.

Posto isto, procede-se no capítulo I a uma primeira abordagem ao conceito de arte e ao seu possível entendimento, através da sinalização da sua dizibilidade e indizibilidade com relação aos objectos por ele designados — as obras de arte — evocando-se para este fim algumas proposições de Wittgenstein (TLP, 2016) e asserções de De Duve e de Sandis. Nesta observação introdutória, atende-se ainda ao enquadramento sobre o papel preponderante dos juízos estéticos (e artísticos) e também da sua jurisprudência para a construção do mecanismo de recepção, avaliação e legitimação das obras de arte, sustentado no pensamento kantiano, segundo o apresentado na sua terceira crítica (CFJ, 2017), em diálogo com o pensamento de De Duve em *Kant after Duchamp* (1996). O capítulo II dedica-se à necessária ponderação sobre estes juízos, considerando-se que da sua reunião se estabeleça a corrente informada e informante para a arte — à qual corresponde, pois, o seu *saber* — que antecede e condiciona a experiência, o pensamento e o entendimento dos seus particulares. Convida-se assim à consideração sobre a relação entre julgar e

compreender a arte por meio da apresentação de uma hipótese tautológica (no subcapítulo II.1) e das suas limitações, assente na breve análise do ensaio *Art After Philosophy* de Kosuth (1991). De acordo com esta hipótese toma-se a possibilidade do funcionamento da arte segundo uma lógica interna, assente nos sistemas, nas convenções e na jurisprudência, informando e direccionando o julgar e o fazer da arte. Na relação com este funcionamento particular indicia-se a condição da arte como aquela presente no sentido artístico (aqui também tomado como a sua função), atribuído e reconhecido em certos objectos; uma atribuição iniciada pelo artista no processo criativo correspondendo, por consequência, ao princípio constitutivo da obra de arte. A consideração sobre a relação entre o julgar e o compreender faz-se continuar (em II.2) com evidenciação do gesto cúmplice do espectador com a obra e o seu artista ao confirmar e atestar a proposta condição da arte. Assim, a apresentação, o juízo e a validação da obra de arte como arte surgem como acções fundamentais para a criação e compreensão da arte, como acções colaborativas entre artista e espectador, as quais se consubstanciam no processo de nomeação. Desta relação entre juízo e nomeação expõem-se algumas implicações no processo de atribuição de sentido e de significados artísticos a certos objectos, tais como a nivelação entre os actos de fazer e escolher arte e o despontar de um aspecto artístico, exemplificadas pelo *readymade* de Marcel Duchamp. Segundo esta leitura, considera-se a expressão do juízo estético/artístico pela declaração “isto é arte”, onde a palavra “arte” designa sem descrever. Tal caso possibilita o seu entendimento como um nome próprio não indicando, pois, as condições formais nem finais dos objectos por si designados (para além da atribuição da condição ou estatuto implicado por este nome). Ainda no capítulo II (nomeadamente em II.3), atende-se à indeterminação do conceito de arte, pela referência à antinomia do gosto kantiana (CFJ, 234) como pela sua reinterpretação tal como realizada por De Duve (1996, p. 321). Não obstante a indeterminação reconhecida no juízo expresso pela declaração “isto é arte”, admite-se que por ele se estabeleça mais que um caso de arte; que ele coloque o objecto proposto em relação com todas as ocorrências encontradas sob a designação de “obra de arte”, promovendo a identificação e a formação de relações que fundamentam a sua decisão. Salienta-se ainda a abertura dos significados postos em obra frente à potencial revelação dos seus aspectos, recorrendo-se para isso à ressonância encontrada na “mudança de aspecto” segundo o apresentado por Wittgenstein nas suas *Investigações Filosóficas* (2015) e *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia* (2014).

O terceiro e último capítulo ocupa-se das noções de macrocosmos e microcosmos da arte, tomando-as como duas perspectivas divergentes para o pensamento da arte e das operações nela envolvidas. Por macrocosmos da arte compreende-se o seu universo contentor (subcapítulo III.1), do qual se destacam as suas grandes entidades intervenientes, sendo estas os artistas, os espectadores e as instituições. Para o enquadramento deste universo e dos seus constituintes, recorre-se às asserções de Arendt, Barthes, Duchamp e De Duve. Como contraposição a este final sublinhar da importância do macrocosmos para o conjunto de relações estabelecidas em arte, segue a consideração da obra de arte como um microcosmos (no subcapítulo III.2), como uma verdade em si mesma e detentora de todas as suas possibilidades, evocando-se para tal os pensamentos de Duchamp, Kant e Wittgenstein. Dentro desta breve leitura da obra como um fim em si mesma, deixa-se ainda a nota sobre a diferenciação entre aquilo que se poderá tomar pelo seu sentido e pelo conjunto dos seus significados.

I. O QUE SE ENTENDE POR ARTE

I. 1. UMA ABORDAGEM AO CONCEITO

É preciso já saber (ou dominar) um mínimo para poder perguntar o nome de uma coisa. Mas o que é que se tem de saber? (Wittgenstein, IF, I, §30)

Pode-se afirmar com segurança que a questão inaugural em toda a reflexão sobre a obra de arte se estabelece com o próprio significado da palavra “arte”. Esta palavra, ou melhor, este conceito, dentro da largura das suas várias expressões (de que são exemplos as artes visuais, a música e a poesia), não encontra facilmente uma consensualidade tanto na sua definição como no seu uso e a causa está no seu evidente carácter plural e indeterminante. Por um lado, este carácter decorre dos vários particulares que progressivamente, ao longo da história, o têm vindo a compor — o universo por vezes aparente e outras efectivamente desconexo entre a diversidade de propostas, marcadas por diferenças contextuais às quais se aliam divergências programáticas — e, por outro, dentro de uma relação de interdependência com esses particulares, pela argumentação e consecutiva teorização, que deste conceito tornaram um tema¹. Assim, o que sobre a arte e sobre o seu significado se pode dizer, segundo uma visão panorâmica e uma simultânea procura de síntese, acha-se bem expresso pelas palavras de Robert Musil: “[p]ara nós, arte é o que encontramos sob este nome: algo que simplesmente é e que não precisa ser conforme a leis para existir; um produto social complicado” (cit. por De Duve, 1996, p. 3).

Ainda que se desenvolvesse o mais extenso e dedicado exercício da sua definição, muito dificilmente se chegaria a um resultado satisfatório e a um princípio universal que fosse possível identificar em todas as obras. Enquanto conceito, a arte revela-se, pois, como um paradoxo. Ela encontra sentido no uso que tem na linguagem

¹ De Duve, 1996, p. 76: “Nas primeiras observações aos Salões, por Florent Le Comte em 1699, por La Font de Saint Yenne em 1747 [e] por Diderot em 1759, a crítica de arte foi constituída como um novo género literário e uma mediação polémica entre as obras de arte e o seu novo público de amantes da arte, o ‘público’. Com Mengs e Winckelmann a história da arte surgiu como uma nova disciplina, procurando interpretar o passado cronologicamente mas também estabelecer, sub-repticiamente, normas para o presente. Desde Vico e Shaftesbury a Baumgarten e Kant, a estética nasceu, primeiro como um apêndice da filosofia moral e uma reflexão sobre o gosto, depois como uma teorização sobre o tipo de perfeição acessível aos sentidos e finalmente como uma crítica do juízo. Em suma, o século XVIII deu origem a cada uma das posições modernas, posições para as quais agora se olha para construir uma arqueologia, plenamente consciente de que elas não são factos da natureza, nem factos da teoria, mas factos da história.” Esta tradução é da minha responsabilidade, assim ocorre em todo o caso de obra citada não traduzida para o português, apresentando-se nas referências bibliográficas a respectiva referência completa.

natural, isto é, o seu significado depende-se de todos os jogos de linguagem que com ela se estabelecem e, simultaneamente, como um limite da linguagem. A arte começa com o vasto conjunto dos seus factos empíricos — as obras de arte — e a eles se refere, mas juntamente com eles refere-se ainda, como apontado por Thierry de Duve, a um conjunto de “condições transcendentais” (1996, p. 5). Trata-se de um conjunto de condições sobre as quais nada se pode dizer claramente e que justificam, assim, o carácter inefável da arte e da estética, enfatizado por Wittgenstein no seu *Tractatus Logico-Philosophicus*, em proposições como:

É claro que a ética não se deixa expressar [pôr em palavras]. A ética é transcendental.
(Ética e estética são uma e a mesma coisa.) (TLP, 6.421)

Existem, de facto, coisas que não podem ser colocadas em palavras.
Elas fazem-se manifestas. Elas são o que é místico. (TLP, 6.522)

O sentido que se pode encontrar para a palavra *arte* está, pois, no seu uso na linguagem natural mas também fora dele, uma vez que pressupõe uma *experiência*, o que significa que o seu sentido implica e torna-se manifesto num outro tipo de relações às quais se pode chamar o “jogo humano com as obras de arte” (Crespo, 2012, p. 25). A experiência da arte (que pura e simplesmente através das suas obras se dá) revela, no conjunto das suas vivências, um sentimento de excesso fundado na interioridade e que justifica a dificuldade da sua tradução². Em face disto, também claramente se evidencia “ser o homem quem inventa a experiência da arte” e que “é para o homem que se deve apontar quando se quer perceber a origem da arte” (*ibid.*, p. 18) — o que corresponde a uma conclusão partilhada tanto por Wittgenstein como por Kant e que leva à constatação de que muitas das questões sobre a obra de arte não residem no objecto em si mas sim nesse jogo humano estabelecido com ele, podendo significar ainda, no âmbito da presente reflexão, que residem no próprio campo especulativo da arte.

² O sentimento de excesso mencionado por Crespo (2012) refere-se a uma qualidade de afecção da sensibilidade, justificando assim a sua dificuldade de tradução segundo a objectividade temático-discursiva. Esta qualidade é também atestada por Camargo como uma “operação apaixonada, fonte primeira da cognição humana”, da qual resulta a matéria oferecida ao entendimento “para a decorrente conceptualização intelectual” (2012, p. 15), apresentando-se ainda, neste autor, como um processo de inferência estética, indissociável da inferência lógica para a compreensão dos fenómenos estético/artísticos (*ibid.*, p. 16).

Compreende-se assim que a arte ocupe um lugar que lhe é próprio, “com a magia e a religião de um lado e ciência do outro” (De Duve, 1996, p. 5), dentro da sua crescente profusão e coincidente hibridização técnica (formal) e temática (conceptual) — um movimento iniciado com as primeiras vanguardas do séc. XX e ainda operante, mas de modo manifestamente diferente na contemporaneidade — onde a produção que o seu nome exige — a *produção artística* — atribui um poder simbólico aos seus particulares, gerando ora consensos, ora divergências junto da sua comunidade. Ainda que as enunciações artísticas encontrem por vezes fortes divergências, algo tem que existir de forma a continuar a ser possível estabelecer comparações e realizar os juízos que constituem então os seus jogos de linguagem. Um qualquer acordo tem, pois, que existir para abranger as suas várias partes, de forma a permitir a continuidade dos discursos sobre a arte e a conseqüente designação e revalidação dos seus particulares.

A herança filosófica da modernidade representa ainda hoje uma ferramenta valiosa para a reflexão sobre um possível acordo estético (e conseqüentemente para um possível acordo sobre arte). Essa herança remete a Kant e às suas considerações sobre os juízos estéticos, o gosto e o *sensus communis*, *i.e.*, o *sentido humano comum*, desenvolvidas na sua *Crítica da Faculdade do Juízo*. Os juízos estéticos são apresentados por Kant como pareceres subjectivos tendo, sem prejuízo, a pretensão de universalidade³; são fundados num sentimento de prazer e desprazer, mas nem por isso deixam de implicar (apesar de dentro de uma estreita limitação) a apreciação e o conhecimento, ou melhor, a *cultura* do sujeito que os realiza⁴. Esta forma particular de

³ Kant, CFJ, 3-4: “Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objecto com vista ao conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer e desprazer. O juízo de gosto não é, pois nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação *não* pode ser *senão* subjectivo.” E ainda, *ibid.*, 17: “[V]isto que não se funda sobre qualquer inclinação do sujeito (nem sobre qualquer outro interesse deliberado), mas, visto que aquele que julga se sente inteiramente livre com respeito ao comprazimento que dedica ao objecto; assim ele não pode descobrir nenhuma condição privada como fundamento do comprazimento à qual, unicamente, ele como sujeito se afeiçoasse e por isso tem que considerá-lo como fundado naquilo que ele também pode pressupor em todo o outro; conseqüentemente, tem que crer que possui razão para pretender de qualquer um, um comprazimento semelhante.”

⁴ *Ibid.*, 110-112: “[C]om os nossos juízos sobre o sublime na natureza não podemos iludir-nos tão facilmente sobre a adesão dos outros. Pois parece exigível uma cultura de longe mais vasta, não só da faculdade de juízo estética, mas também da faculdade do conhecimento, que lhe estão no fundamento, para poder proferir um juízo sobre esta excelência dos objectos da natureza. [...] Na verdade aquilo que nós, preparados pela cultura chamamos sublime, sem desenvolvimento de ideias morais, apresentar-se-á ao homem inculto simplesmente de um modo terrificante. [...] O juízo sobre sublime da natureza, embora necessite cultura (mais do que o juízo sobre o belo), nem por isso foi primeiro produzido precisamente pela cultura e como que introduzido simplesmente por convenção na sociedade; pelo contrário ele tem o seu fundamento na natureza humana e, na verdade, naquela com que o seu entendimento se pode ao

juízos não se destina ao conhecimento nem às regras morais — são juízos formados perante as experiências estéticas, não sendo, por isso, determinantes mas sim reflexivos⁵. Os sentimentos de prazer e desprazer, que fundamentam estes juízos, são entendidos como transversais ou *comuns* entre os seres humanos, manifestando-se de modo semelhante num estado anímico, o que permite pressupor o mesmo sentimento em todo e qualquer sujeito. Esta transversalidade e possibilidade de pressuposição traduz um *sentido humano comum (sensus communis)*, a que também equivale o gosto. Deste modo, o gosto pode ser compreendido, segundo o pensamento kantiano, como o sentido comum pelo qual é possível colocarmo-nos no lugar de todo o outro, permitindo assim um modo de pensar alargado à escala da espécie⁶. Esta “maneira de pensar alargada” faz da faculdade de juízo uma *conformidade a fins*, separada das condições privadas subjectivas, permitindo-lhe reflectir de forma desinteressada sobre os seus próprios juízos de um “ponto de vista universal” (CFJ, 160). A possibilidade deste ponto de vista universal assenta na comunicabilidade destes juízos: ainda que o seu fundamento seja subjectivo (tal como anteriormente mencionado, são pareceres que decorrem de um sentimento perante uma intuição dada, *i.e.*, uma experiência estética), dada a pressuposta transversalidade dentro da comunidade humana, pressupõe-se também o possível acordo que os faz inclusivamente assemelharem-se a juízos determinantes (objectivos)⁷. Mas os juízos estéticos, ou juízos de gosto, como pareceres

mesmo tempo imputar e exigir de qualquer um, a saber na disposição ao sentimento para ideias (práticas), isto é ao sentimento moral.” (Tradução emendada.)

⁵ *Ibid.*, XXVI e XXVIII: “A faculdade do juízo em geral é a faculdade de pensar o particular como contido no universal. No caso deste (a regra, o princípio, a lei) ser dado, a faculdade do juízo que nele subsume o particular, é determinante [...]. Porém se só o particular for dado, para o qual ela deve encontrar o universal, então a faculdade do juízo é simplesmente reflexiva. [...] [E]sta faculdade dá uma lei somente a si mesma e não há natureza. [...] o princípio da faculdade do juízo é então, no que respeita à forma das coisas da natureza sob leis empíricas em geral, uma conformidade a fins da natureza na sua multiplicidade. O que quer dizer que a natureza é representada por este conceito, como se um entendimento contivesse o fundamento da unidade do múltiplo das suas leis empíricas. A conformidade a fins da natureza é por isso um particular conceito *a priori*, que tem a sua origem na faculdade de juízo reflexiva.”

⁶ *Ibid.*, 156-157: “O *sentimento humano comum*, que como entendimento simplesmente são (ainda não cultivado), é considerado o mínimo que sempre se pode esperar de alguém que pretende o nome de homem, tem por isso também a honra humilhante de ser cunhado com o nome de senso comum (*sensus communis*); [...] Por *sensus communis*, porém, tem que se entender a ideia de um sentido comunitário, isto é, de uma faculdade de julgamento, que na sua reflexão considera em pensamento (*a priori*) o modo de representação de todo o outro, *como que* para ater o seu juízo à inteira razão humana e assim escapar à ilusão que — a partir de condições privadas subjectivas, as quais facilmente poderiam ser tomadas por objectivas — teria influência sobre o juízo.”

⁷ Gaiger, 1999, p. 382: “A preocupação central da *Crítica da Faculdade do Juízo* foi estabelecer a legitimidade para a reivindicação de uma validade intersubjetiva erigida pelo juízo de gosto. No entender de Kant, uma afirmação da forma ‘*x* é belo’ deve distinguir-se de toda a mera expressão do prazer no agradável em virtude do facto de, ao fazer tal juízo, o sujeito reivindique [postule] o acordo de todo o outro. Kant atesta-o dizendo que, ao proferir um juízo de belo, profere-se [um tal juízo] segundo uma

subjectivos que são, não são verificáveis, mas sim discutíveis — eles dependem de uma representação de uma intuição (empírica) sem repousar sobre nenhum conceito (ou seja, sem repousarem sobre uma síntese máxima do entendimento). Daí resulta que “não se possa determinar *a priori* que tipo de objecto será ou não conforme ao gosto” e que “será necessário experimentá-lo” (*ibid.*, XLVII) caso a caso.

Ora, daqui podem depreender-se alguns pontos de proximidade com os juízos sobre arte na contemporaneidade ainda que, claro está, necessariamente desagregados das categorias do belo e do sublime às quais Kant recorreu para o desenvolvimento do seu pensamento sobre os juízos de gosto. O mais evidente ponto de proximidade firma-se no carácter subjectivo e indeterminante dos juízos estéticos (como referido no início deste capítulo), pelo qual apenas se podem estabelecer comparações e tecer argumentos e, sobre o qual nada de exacto ou nenhuma unidade efectivamente verificável se pode retirar. Por consequência, à semelhança do que sucede com os juízos estéticos kantianos, quase nada pode ser postulado sobre arte. No entanto, apesar das claras limitações no estudo deste complexo corpo informe, é possível também diagnosticar uma reivindicação de assentimento sobre certos juízos, nomeadamente no que respeita à validação da obra. Na verdade, esta reivindicação não postulada sobre os juízos estéticos e de gosto, traduzida numa expectativa de adesão dos outros, está também já presente em Kant:

[A]qui se trata de ver que no juízo de gosto nada é postulado, a não ser uma tal *voz universal* com vista ao comprazimento sem mediação dos conceitos; por conseguinte, a *possibilidade* de um juízo estético, que ao mesmo tempo possa ser considerado como válido para qualquer um. O próprio juízo de gosto não *postula* o acordo unânime de qualquer um (pois isto só pode fazê-lo um juízo lógico-universal, porque ele pode alegar razões); somente imputa a qualquer um este acordo como um caso de regra, com vista ao qual espera a confirmação, não de conceitos, mas da adesão de outros. A voz universal, é, portanto, somente uma ideia. (CFJ, 26)

Antevê-se assim como que uma autorização para o traçar de um paralelismo entre a reivindicação kantiana e uma reivindicação contemporânea que, consciente da impossibilidade de uma tal “voz universal”, recaia também enquanto *ideia* sobre uma

‘voz universal’. Deve-se precisamente à reivindicação de universalidade erigida pelo juízo de gosto que Kant alega a necessidade de uma dedução transcendental. Que eu experiencie prazer ao [imediatamente] perceber um objecto em particular é um juízo empírico, inteiramente fundamentado no meu sentimento privado de prazer ou desprazer. [Mas] no caso de um juízo de belo [*i.e.* de gosto], no entanto, vou além da evidência dada por esse sentimento privado e imputo um mesmo parecer a todo o possível observador desse [mesmo] objecto.”

voz *consensual* estabelecida “pelo tempo”, muito à semelhança do proposto por Clement Greenberg no seu seminário *Can Taste be Objective?* (2003, p. 53) sem postular um acordo unânime para qualquer um, mas que impute certos pareceres a uma comunidade de espectadores⁸.

O jogo humano com as obras de arte e o pensamento que o reveste — a história, a crítica, a filosofia e a estética — são simultaneamente a origem e o resultado da partilha e da discussão destes pareceres ou juízos. A propósito da faculdade de julgar, Hannah Arendt salienta que “quando alguém julga, julga enquanto um membro de uma comunidade” (1992, p. 72); apesar dos juízos estéticos e dos juízos sobre arte não declararem um *sentir humano comum* conforme a asserção kantiana, eles revelam, na verdade, a existência de uma comunidade sensível e empenhada dentro desta discussão, à qual corresponde a mencionada comunidade dos espectadores. A esta comunidade cabe, então, um papel de arbitragem no que se nomeia por arte e no próprio significado de *arte*⁹. Neste processo de jogo e de arbitragem do qual resulta o entendimento da arte, artistas e espectadores (do passado, presente e futuro) são profundamente influenciados por um irrevogável “guiar” dos jogos e juízos anteriormente estabelecidos — nada em arte é imediato, tal como apontado por Julian Bell. Até a simples interpretação de uma imagem correspondente ao real percebido ou, se se preferir, de uma *representação mimética*¹⁰ implica uma aprendizagem¹¹ assente numa cultura visual e, aqui acrescentar-

⁸ Nos seus últimos seminários (mais especificamente no terceiro, intitulado *Can Taste be Objective?*, Greenberg apresentou como solução para o problema do gosto, *i.e.* do *sensus communis*, uma consensualidade para os juízos estéticos desenvolvida ao longo do tempo, como uma durabilidade que se faz conhecida, sustentando, no entender deste autor, uma objectividade para o gosto e evidenciada através do “sempre renovado teste da experiência” (2003, p. 53). Tal caso significa uma reformulação da intersubjectividade transcendental do gosto kantiana, da sua “voz universal” (Kant, CFJ, 26), em favor daquela fundada pelos juízos relacionados entre si. Tal caso significa a derradeira passagem do gosto como algo construído revelando-se, conseqüentemente, como resultante de condições *a posteriori* estando, tal como apontado por Gaiger, intimamente relacionado com um *saber* (1999, p. 390).

⁹ Sobre este papel fundamental atender-se-á de forma mais detalhada no subcapítulo III.1. O Macrocosmos da arte, pp. 61-66.

¹⁰ Por representação mimética aqui pode-se tomar o entendimento da *mimesis* Aristotélica, conforme o apresentado na sua *Poética* (2015), como um relato coerente do mundo, através da imitação e reprodução (por arte ou por experiência) de eventos ou coisas “através de cores e figuras e outros através da voz” (P., 20), de acordo com os meios, os objectos e o modo para tal escolhidos. Uma imitação capaz de despertar simpatia no outro e por ela a capacidade da deslocação para o especificamente apresentado.

¹¹ Em *What is Painting? Representation and Modern Art* (1999, p. 14), Bell constata que a imagem ou a representação mimética na arte é aquela tradicionalmente resultante da costura de duas imitações — a da natureza e a da arte — segundo a qual não deveriam apresentar a cópia indiscriminada do visível. A este propósito também Semir Zeki refere, em *Inner Vision, An Exploration of Art and the Brain* (1999, p. 9), que “[p]ara representar o mundo real, o cérebro (ou o artista) deve descartar (‘sacrificar’) uma grande quantidade de informação que lhe chega, informação que não é essencial ao seu intuito de representar o verdadeiro carácter dos objectos”. Explicita-se assim a existência de uma convenção imagética ou de linguagens artísticas dentro das circunstâncias temporais e locais de cada conjunto de obras (seja ele uma corrente ou a produção de um autor), fazendo até mesmo deste caso específico de representação não

se-ia, numa capacidade “aspectual”¹². Deste modo, a história e a teoria da arte em geral poderá ser interpretada como “um pensamento que ecoa no ver” (Wittgenstein, UEPF, §725).

Posto isto, a corrente de pensamento informada e informante sobre a arte — que, mesmo na impossibilidade de definição, instrui sobre a história dos vários particulares, estabelece o seu universo e até imputa um sentir e um agir diferenciado daquele perante os outros objectos no mundo — poderá ser entendida como comparável a um sistema judicial, pela sua funcionalidade enquanto *jurisprudência* tal como apontado por De Duve:

A história da arte — mais ainda, a história das vanguardas, nomeadamente a história da arte moderna — assemelha-se a um sistema judicial. A cultura artística transmite a arte tal como a jurisprudência é transmitida ao longo do julgamento: pelo re-julgar. Nenhum dos julgamentos re-julgados que compõem o registo jurisprudencial é inteiramente determinante para aqueles que se seguirão e nenhum foi inteiramente determinado por aqueles que o precederam. (1996, p. 38)

De Duve deixa a ressalva de que apesar desta jurisprudência em arte deter o forte peso da instrução e da influência, ela em si não representa uma lei e que, por muito marcada que ela seja, não corresponde a um modelo que demita o pensamento sobre a arte da necessidade de novos juízos (*ibid.*, p. 39). Assim, a jurisprudência funciona apenas como simples directriz, mais ou menos presente, devendo ser confrontada. Em todo o caso, deve-se ainda à jurisprudência, na sucessão dos seus julgamentos (e re-julgamentos), a continuidade e a actualização do que pelo nome de arte se entende.

A questão que se segue, ainda dentro desta primeira abordagem ao significado da arte e ao complexo conjunto de operações por ela previstas, remonta à natureza dos seus juízos, *i.e.* por aquilo que deles é entendido e esperado enquanto juízos reflexivos. Uma vez que estes funcionam sobre pressupostos (como regras específicas apesar de não representarem uma lei), sobre pontos de viragem dos quais não é possível fugir ou escolher ignorar — o conjunto de descobertas e de revoluções que da arte fizeram um

assim tão universal e independente do dialecto interpretativo em cada comunidade (quando não em cada sujeito).

¹² Wittgenstein, UEPF, §677: “Poderia dizer de uma imagem de Picasso que não a vejo como um ser humano. Ou de muitas imagens que durante muito tempo não pude ver aquilo que elas representam, mas que o consigo agora. Isso é porém semelhante a dizer que durante muito tempo não estava capaz de ouvir isto como uma unidade, mas que agora ouço assim. Anteriormente isso parecia-me simplesmente pequenas peças, que constantemente se esfrangalhavam — agora ouço-o como organismo.”

“campo expandido” (Krauss, 1979, *passim*)¹³ do qual que, como exemplo gritante, se evidencia o *readymade* de Marcel Duchamp. Eles não são exclusivamente reflexivos, tendo em conta que o pensamento sobre arte e sobre os seus particulares não se pode simplesmente concretizar apenas pelas apreciações do gosto. Este carácter jurisprudencial tão evidente desde o evento do modernismo que fundamenta os juízos sobre arte é, na verdade, o que os faz assemelharem-se a juízos determinantes enquanto os afasta do *sentido humano comum*. A experiência da arte que pela obra se dá realiza-se assim pela sensação (origem dos juízos e dos acordos estéticos) mas também por definições e conceitos formulados dentro daquilo a que se pode chamar uma *lógica interna à arte*.

I.2. A RELAÇÃO COM A EXPERIÊNCIA

A experiência estética e artística, pelo anteriormente exposto, manifesta-se como algo complexa e aquela na qual “[a]s nossas descrições, respostas e avaliações não são apenas informadas pelo pensamento mas compelidas e guiadas por vários critérios” (Kieran, 2010, p. 269). Ela é detentora de carácter duplo, estabelecendo-se entre a sensibilidade intimamente relacionada com uma propensão estética — uma faculdade comum à espécie mas não necessariamente desenvolvida por todos, muito menos, da mesma forma e dirigida aos mesmos assuntos¹⁴ — e uma inteligibilidade, *um saber*, transmitido não forçosamente pelos seus particulares mas sim pelo universo contextual que os contém (a mencionada jurisprudência também em si carente de uma completa

¹³ No seu ensaio *Sculpture in the Expanded Field* (1979) Rosalind Krauss aborda o reequacionamento da escultura enquanto categoria segundo a abertura de campo dos seus modos de fazer e de entender que a tornou “infinitamente maleável” (p. 2). Pela reflexão de “como um termo cultural pode ser expandido para incluir quase tudo [o que lhe é proposto]” (*ibid.*) neste ensaio de Krauss reconhece-se a semelhante menção à revolução da arte preconizada pela conformação da arte genérica explícita na execução do “seja o que for” ou do “seja como for” para a obra de arte como apresentado por De Duve (1996, p. 346).

¹⁴ Considera-se a propensão estética como comum à espécie mas desenvolvida de modo diferente entre comunidades e sujeitos. Admite-se assim a existência de diferentes sensibilidades estéticas (e artísticas), para além de um mesmo aparato transcendental, *i.e.* de um mesmo conjunto de condições de possibilidade para a experiência e para o juízo estético e artístico; correspondendo, como tal, a uma posição contrária à de Kant, nomeadamente no que concerne a afirmação da universalidade do gosto, *i.e.* o *sensus communis*. A este propósito também De Duve se refere ao citar Greenberg: “[o] gosto desenvolve-se como um contexto de expectativas baseadas na experiência de [outras] expectativas anteriormente surpreendidas. Quanto mais completa [for] a experiência desse tipo, mais elevado, mais sofisticado é o gosto...” (1996, p. 271). Daqui também se constata que, como apontado por Kieran, “[a]lgumas pessoas sabem mais sobre certos aspectos do domínio estético [artístico] que outras” (2010, p. 369), possuindo assim uma maior aptidão para a identificação, relação e decisão sobre as qualidades ou características estéticas/artísticas em certos objectos.

uniformidade). Da negociação entre estas duas frentes, perspectiva-se então a capacidade da resolução de algumas disputas da experiência estética e artística¹⁵. Note-se também que, a aqui mencionada propensão ainda que radicada na sensibilidade de cada sujeito, compreende também a capacidade e o saber relacional ou comparativo, conferindo competência aos juízos estéticos/artísticos (e, com isso, a maior tendência à sua consensualidade). Assim a propensão e o saber estético e/ou artístico, no seu contínuo processo de relação, alimentam-se mutuamente condicionando a própria experiência.

É, então, chegado o momento de observar estas duas faces da experiência, o modo como elas estão interligadas dentro do aqui vigente entendimento da arte e o que dos seus contornos se pode extrair. Neste sentido, em primeiro lugar (em I.2.1), atende-se ao que desta experiência se assemelha a uma infabilidade, recorrendo-se às asserções filosóficas de Wittgenstein e de Constantine Sandis para, seguidamente (em I.2.2), observar-se a participação da faculdade de julgar e da comunicabilidade destes juízos na concretização desta mesma experiência, evocando-se para este fim o pensamento de Kant juntamente com o de De Duve.

I.2.1. O “SER-OBRA” E A SUA INDIZIBILIDADE

O que comumente se entende pela experiência da arte é decorrente do entendimento da experiência estética, encontrando o seu fundamento na informação apreendida pela sensibilidade (uma “representação” ou uma “imagem” referente a uma obra) e consecutiva actuação ao nível emocional e subjectivista. Segundo esta premissa, o entendimento da obra de arte é aquele que se realiza na interioridade do sujeito produzindo este um *efeito*¹⁶. A experiência da arte assim considerada remete a uma

¹⁵ Relativamente a esta negociação entre valências (entre uma propensão e um saber estético-artístico) identifica-se uma proximidade ao apresentado por Tilghman no seu ensaio *Reflections on Aesthetic Judgement* (2004) na referência às “condições de observação standard” (*standard observations conditions* ou SOC) de Zemach (2004, p. 252) segundo as quais os objectos (podendo-se aqui tomar pelas obras de arte) aparecem como eles mesmos, embora necessitem de ser vistos segundo as condições ideais à percepção (física) bem como as que são dadas pelo saber necessário a cada vertente ou expressão específica da arte.

¹⁶ Este mencionado *efeito* surge em Wittgenstein intimamente relacionado com o que o autor designou por “enigmas estéticos”. Por estes enigmas entende-se, em conformidade com o apresentado por Wittgenstein nas suas *Aulas e Conversas*, aqueles “decorrentes dos efeitos que as artes têm sobre nós” (AC, p. 59) sem, no entanto, concernir “ao modo como essas coisas são causadas” (*ibid.*). Entende-se, deste modo, e segundo o apontado por Crespo, “um desafio criado pela inteligência a propósito de certas

potência transformadora onde um *sentido* na obra presente se torna manifesto. Esta potência transformadora e “penetrante” reconhece-se em Wittgenstein quando afirma “para mim esta frase musical é um gesto. Ela penetra na minha vida. Eu faço-a minha” (cit. por Crespo, 2012, p. 240) e revela uma implicação fundamental: o sentido, ou melhor dizendo, o *sem-sentido*¹⁷ manifesto na experiência da arte reside, na verdade, no sujeito e não no mundo — antes de mais, *i.e.* de qualquer juízo, ele *fá-la* dele — o que explicita o seu carácter transcendental¹⁸. Este carácter “transcendental” e “místico” (TLP, 6.421 e 6.522) reconhecido na experiência estética, e conseqüentemente na arte, torna sensível a dificuldade da sua objectivação temático-discursiva. Segundo este enquadramento wittgensteiniano (mais especificamente no *Tractatus Logico-Philosophicus*) compreende-se que “[u]ma proposição [possa] dizer como uma coisa é, não o que ela é” (*ibid.*, 3.221) e que a tentativa de uma determinação ontológica remeta ao domínio das coisas sobre as quais não é possível articular objectivamente nem comprovar verdadeiramente nada. Ora, o mesmo se verifica no que respeita à expressão do conjunto de vivências resultantes do “jogo humano com as obras de arte” (Crespo, 2012, p. 25), especialmente no que concerne à busca por essa qualquer instância que através delas se manifesta. Com isto não se coloca em causa a validade da explicação histórica, da hipotetização sobre uma progressão, nem a descrição técnica e formal (assim como a apresentação programática, ainda que dentro dos seus limites, de que é exemplo a enumeração de pressupostos na forma dos manifestos e de alguns textos de artistas, críticos e historiadores), mas sim a revelação do *mistério* que a obra encerra e

produções humanas a que se chamam obras-de-arte” (2011, pp. 59-60) concernindo, assim, a um determinado modo de pensar e expressar o pensamento que lhes dá origem (*ibid.*, p. 60). Tal desafio, de acordo com o apresentado pelo pensamento de Wittgenstein e também pela leitura do mesmo realizada por Crespo, é aquele que, à semelhança de uma linguagem, pode ser aprendido e incorporado na vida deixando de ter a forma de um enigma (Wittgenstein cit. por Crespo, 2011, p. 332). Ver também Wittgenstein, UEPF, §677. Este entendimento sobre o efeito da arte e o seu enigma será de contrapor ao à frente desenvolvido, aquando da consideração da hipótese tautológica da arte, mais especificamente no apresentado na p. 40.

¹⁷ De acordo com a terminologia wittgensteiniana, mais especificamente em *Tractatus Logico-Philosophicus*, aquilo que se pode encontrar na expressão artística e que estabelece a experiência estética, remete ao domínio do valor estando, por consequência, para além da objectivação temático-discursiva. Assim, toda a especulação de teor valorativo, como é o caso das inferências sobre a experiência da arte, reporta-se ao sem-sentido: “[As] minhas proposições servem como elucidacões da seguinte forma: quem me entende eventualmente reconhece-as como sem-sentido, quando as usou — como degraus — para subir além delas. (Ele deve, por assim dizer, deitar fora a escada depois de as ter subido.) Ele deve transcender estas proposições, e então verá o mundo correctamente.” (TLP, 6.54)

¹⁸ O presente caso também coloca a descoberto o possível entendimento solipsista, debatido nos *Cadernos 1914-1916* de Wittgenstein, para a experiência da arte: um sentido que é do sujeito, constituindo uma representação e uma interpretação privada do fenómeno da obra de arte, retirado dos entendimentos e significados colectivos. Acerca do conceito de “solipsismo” na filosofia inicial de Wittgenstein, ver Venturinha, 2011.

leva à conclusão de que “apenas o sobrenatural pode expressar o sobrenatural” (Wittgenstein, cit. por Venturinha, 2010, p. 296).

A *indizibilidade* reconhecida na obra de arte prende-se, deste modo, com a expectativa da sua compreensão quando por ela se entende a sua *interpretação*. Esta expectativa parece relacionar-se com a ideia da própria produção artística enquanto linguagem, o que não é apenas evidente na música, mas também nas artes visuais, tomando-se como exemplo o caso da pintura. A *linguagem pictórica*, ainda que incorporando uma vasta diversidade estilística, manifestou como tendência até ao modernismo tardio (e em certos casos, durante) a sua tomada como um código que ao espectador cabia interpretar; o que significou, tal como apontado por Joseph Kosuth, que pelo olhar se procurava penetrar e atingir algo que pela pintura “estava a ser dito” (1991, p. 18). A este propósito Sandis repara pertinentemente que “compreender uma obra de arte não é uma questão de compreender o que ela está a dizer, assumindo que ela diz alguma coisa de todo” (2017, p. 2). A questão que aqui se coloca respeita, em primeiro lugar, ao entendimento redutor que se executa quando a uma linguagem artística se tenta equivaler a linguagem verbal comum. No entanto, isto não significa que dentro da multiplicidade de expressões, mesmo no caso das artes visuais, a linguagem natural não seja até parte constituinte da obra, como é exemplo a obra de Kosuth e dos demais conceptualistas. Em todos os casos, quando se trata da experiência da arte trata-se desse mencionado *efeito* resultante do encontro com a obra, tangível nas palavras de Engelmann ao afirmar que “[a]s frases da poesia, por exemplo, produzem o seu efeito não através daquilo que dizem mas, tal como a música, a qual também não diz nada, através daquilo que está manifesto nelas” (cit. por Venturinha, 2010, pp. 208-209). Em segundo lugar, salienta-se a inadequada expectativa de uma compreensão objectiva da obra e da sua suposta mensagem¹⁹. A este propósito Sandis esclarece:

¹⁹ Sobre a tendência da interpretação da mensagem encerrada na obra de arte, será ainda de notar que ela em muito se deve ao carácter narrativo e simbólico (que aqui também deve ser entendido por metafórico) que a tradição durante largos anos fundamentou para representação mitológica (desde *Hércules Matando a Hidra* nas Catacumbas da Via Latina [Anon.] no séc. IV, a *Leda e o Cisne* de Moreau em c. 1865-1875), dos episódios religiosos (como a *Ressurreição* de Giotto, 1306, entre a imensidão dos possíveis exemplos) aos eventos da história e as suas personalidades (desde *A Coroação de Napoleão* de David, 1807, à *Guernica* de Picasso, 1937) tanto quanto a formulação sensível sobre a condição e a vida humana através dos seus símbolos (de que são exemplo as *Vanitas* e as naturezas mortas de Chardin [1699-1779]) e mais tarde, da vida comum (desde *A Bordadeira* de Vermeer, c. 1669-1670, a *A Toilete* de Toulouse-Lautrec, 1896). Uma tendência em grande medida abandonada, tal como apontado por Bell em *What is Painting? Representation and Modern Art* (2017, pp. 102-107), na chegada da vontade de uma pintura moderna na qual a atenção sobre a representação de uma narrativa começava a dar lugar à atenção sobre uma apresentação artística.

Compreender a arte não é uma questão de uma “interpretação correcta”, porque não existe um conjunto fixo de ideias a ser encontrado e compreendido em qualquer obra de arte. Se de todo quisermos falar de significados, devemos admitir que novos significados possam ser adquiridos com o tempo, levando a reavaliações. (2017, p. 5)²⁰

A ideia de uma comunicabilidade indeterminada e própria à arte agudiza-se na asserção wittgensteiniana de que “a obra de arte não procura transmitir outra coisa, mas unicamente a si mesma” (cit. por Crespo, 2012, p. 198), sendo que *o que* ela é, o que se entende pela sua essência e que está relacionada com o seu carácter de *desdobramento*²¹ — um produto, uma criação muito particular da vontade humana — não possa ser mostrado mas apenas “descrito nos seus traços” (Wittgenstein, UEFP, §23).

A obra de arte corresponde, assim, a um “ser-obra” (Heidegger, 2015, *passim*), ou um “ser-produzido” (*ibid.*, p. 53) e a um mistério em si mesmo porque o seu sentido (intimamente relacionado com o conjunto dos seus significados) é *indeterminado*, estando em constante relação e abertura com o campo que o viu surgir (e para o qual prontamente também contribui).

Posto isto, compreende-se que uma tentativa de tradução da experiência da obra de arte para linguagem comum reduza o seu valor expressivo. Mas atender a esta dificuldade e reconhecer a medida do inefável na experiência de uma obra também não garante nem parece bastar para a chegada a um sentido. Sobre a dizibilidade e a indizibilidade, presente na relação com a obra, Sandis também salienta:

²⁰ No seu ensaio *If an Artwork Could Speak: Aesthetic Understanding After Wittgenstein* (2017) Sandis não procede a uma diferenciação entre “significado” e “sentido”. Em frases como é exemplo a citação supra referida “meaning” parece corresponder a um significado por referir-se ao “conjunto de ideias fixas a ser encontrado e compreendido”, podendo ser considerado como menção a um *conceito* pelo qual é descrito um determinado género (ou estilo), pertencente a certa região e época (*ibid.*, p. 4); em outras “meaning” parece remeter a um sentido, a uma qualidade experiencial frente à obra, que não pode ser prescrita nem objectivamente comunicada, salientando-se em passagens como “compreender uma obra de arte não é uma questão de compreender o que ela está a dizer” (*ibid.*, p. 2), “Wittgenstein poderia entender as palavras dos textos de Shakespeare, mas não as obras em si” (*ibid.*) e ainda “Shakespeare não fala mais com ele [Wittgenstein] do que um leão falante faria” (*ibid.*, p. 1, em referência à asserção wittgensteiniana presente nos seus *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia* “Se um leão pudesse falar, não o poderíamos compreender.” [UEFP, §191]).

²¹ Toma-se por desdobramento o acto que está na origem da arte e que antecede os seus possíveis entendimentos. Considera-se, em consonância com o indicado por Marie-José Mondzain, o acto radicado no desviar das “tarefas quotidianas de sobrevivência e conservação” (2015, p. 33) do qual nasce o sujeito criador da imagem e se instaura uma temporalidade nova e singular. Este acto pelo qual o sujeito imagético traz ao mundo a sua eternidade, por saber que é mortal (*ibid.*), é também aquele que desponta o ver “da imagem que as nossas mãos produzem para inscrever a marca da nossa passagem” (*ibid.*, p. 57), sendo, por isso, o gesto de auto-fundação do espectador.

Na medida em que pudermos falar de uma compreensão da arte, [essa compreensão] não se trata de listar as ideias nela contidas, ou os tópicos que ela ostensivamente refere. Mas tão-pouco o entendimento estético é uma questão de se sintonizar com o inefável. (2017, p. 20)

Este entendimento estético apontado por Sandis parece pois vinculado ao juízo e à *atribuição de sentido* à obra de arte, podendo ser este sentido inclusivamente partilhado:

Como acontece com qualquer objecto [...] pode-se, é claro, atribuir a uma obra de arte um sentido genuíno; não apenas um sentido privado, que possa ter para si próprio, mas um sentido público que possa ser compartilhado. Tal sentido está profundamente relacionado com um significado. (*Ibid.*, p. 5)²²

O significado (ou o conjunto de significados) proveniente(s) do reconhecível *sentido público* anexo à obra de arte encontra, pois, o seu fundamento na faculdade de julgar e na partilha dos seus juízos. O juízo estético e o juízo sobre arte, uma vez realizados por um meio partilhado como é a linguagem (apesar das variações e limites que também ela conhece em cada sujeito), colocam a descoberto transições de sentido²³ e a possibilidade da partilha de sentimentos e de pareceres que, inevitavelmente, se anexam à reflexão sobre a arte e consecutivamente à sua experiência²⁴. Daqui pode-se depreender que a experiência da arte não se possa cingir à contemplação do inefável e que a sua medida de indizibilidade tenha que ser considerada, primeiro, como um efeito,

²² Afigura-se aqui necessária uma breve nota sobre a tradução realizada: por “meaning”, na frase de Sandis acima citada (2007, p 5). Entende-se aqui “meaning” como “sentido” e “meaningfulness” como “significado” porque, apesar de não se supor que “as ideias são anteriores às palavras” (Saussure, 1999, p. 121) (correspondendo esta a uma discussão que não cabe a este estudo), supõe-se, no entanto, que o efeito da arte, *i.e.* o sentimento que está na origem da sua experiência, tem que ser necessariamente privado antes de poder ser compartilhado.

²³ Wittgenstein, UEPF, §17: “[...] Um grito não é uma descrição. Mas existem transições. E as palavras ‘tenho medo’ podem estar mais próximas ou mais distantes de um grito. Podem [estar] extremamente próximas ou completamente distantes deles.”

²⁴ Considerando a noção do gosto como a expressão de uma consensualidade entre os juízos ou pareceres estéticos/artísticos dentro de uma certa comunidade, e a sua relação directa com a linguagem natural, poder-se-ia ainda dizer, tal como indicado por Kieran, que o “gosto poderia ser apenas a capacidade que todos nós possuímos para aplicar termos estéticos e, assim, com outros conceitos, precisamos de educação para aprender a aplicá-los apropriadamente.” (2010, p. 370) Estes “termos estéticos” são nada mais que termos descritivos que impregnam os pareceres da arte (assim como os pareceres da estética são, reciprocamente, impregnados pelos termos descritivos da arte). A este propósito Tilghman observa, frente à possibilidade da existência efectiva de propriedades estéticas, que o funcionamento desta terminologia estética deve-se, no entanto, ao simples uso estético da linguagem: “[n]ão existe quase uma palavra em inglês que não possa, numa ocasião ou noutra, ser levada a fazer a cumprir um dever estético.” (2004, p. 251)

como particularidade de um sentimento de excesso relativamente ao que se possa pela linguagem natural com sentido expressar e, segundo, ainda que com os devidos cuidados²⁵, como uma limitação que em si não é mais do que *dialéctica*. Isto é, uma indizibilidade dialéctica²⁶, algo que é possível relacionar com o Wittgenstein das *Investigações Filosóficas* através da seguinte asserção:

Aquilo que sabemos se ninguém nos perguntar, e que já não sabemos se tivermos que explicá-lo, é algo que temos de trazer à consciência. (E obviamente é algo que, por um motivo qualquer, dificilmente trazemos à consciência). (IF, I, §89)

Esta necessidade e este “trazer à consciência”, dentro da dificuldade que ela implica, nada mais é que o trazer ao pensamento assistido pela discursividade.

I.2.2. O JUÍZO REFLEXIVO E A JURISPRUDÊNCIA

A experiência da arte e, por extensão, a experiência estética, encontra latente à sua concretização um problema conceptual relativo à necessidade do seu pensamento e da sua expressão (sendo ele gerado pelas faculdades humanas e pelas mesmas colocado). Segundo a leitura kantiana, este problema encontra resposta numa disposição crítica²⁷ e forma nos juízos ou pareceres reflexivos, cabendo, pois, a estes juízos a tradução e a comunicabilidade desse *efeito* que a arte, por intermédio das suas obras, provoca no sujeito — um sentimento de comprazimento ou descomprazimento, livre de todo o interesse, sem ter por fim um conhecimento (CFJ, 15). A comunicabilidade destes juízos constata-se em Kant como garantida dada a anteriormente mencionada pretensão de universalidade, desempenhando ainda, consoante o apontado por Arendt,

²⁵ Porque quando se trata da tentativa de uma tradução expressiva a tendência recai sobre o reducionismo.

²⁶ Dialéctica no sentido em que por ela se procura a chegada a novos entendimentos apesar da clara dificuldade da sua realização. Uma dificuldade ou um limite que, não obstante, procura ser ultrapassado e mesmo que pouco acrescente ao conhecimento do objecto e da sua experiência, aponta na direcção de um entendimento, para além de, apenas por si (pela tentativa de contornar esse limite e que aqui se pode também entender, pelas palavras de Wittgenstein, como um “correr contra as fronteiras da linguagem” [Wittgenstein, LE, p. 51]), ser um fundamental “documento de uma tendência da mente humana” (*ibid.*) e tão perceptível na arte.

²⁷ Kant, CFJ, 177: “Não há uma ciência do belo, mas somente crítica”; podendo-se inferir “não há uma ciência da arte, mas somente crítica”, um movimento idêntico ao tomado por De Duve em *Kant after Duchamp* (1996, p. 302) quando propõe na sua revisão à *Crítica da Faculdade do Juízo*, segundo a luz do advento do modernismo e do pós-modernismo, a substituição da palavra “belo” por “arte” nas asserções sobre o juízo reflexivo. Ver também II.2, pp. 49-52.

um papel fundamental para a formação de um pensamento público²⁸. Precisamente, a sinalização da importância do pensamento reflexivo e da sua comunicabilidade no processo da experiência da arte e dos seus particulares figura em Kant ao afirmar na sua terceira crítica que a “bela arte”, embora corresponda a uma conformidade a fins sem fim, “promove a cultura das faculdades do ânimo à comunicação” (*ibid.*, 178) e acrescenta:

A comunicabilidade universal de um prazer já envolvido no seu conceito que o prazer não tem que ser um prazer de gozo a partir da simples sensação, mas um prazer da reflexão; e assim a arte estética é, enquanto arte bela, uma arte que tem por padrão de medida a faculdade de juízo reflexiva e não a sensação sensorial. (*Ibid.*, 178)

Posto isto, a experiência da arte cujo efeito e o sentido se realiza na interioridade do sujeito, não obstante o seu carácter transcendental, deve também, pelo exposto enquadramento kantiano, à sua concretização uma reflexão da qual resulta a sensação de prazer (enquanto um sentimento de uma segunda ordem, para além da simples sensação) e a sua conseqüente partilha. Tal concretização da experiência e do entendimento estético assente sobre a reflexão encontra uma vez mais ressonância nas asserções de Sandis sobre esta experiência e este entendimento estabelecerem-se além de uma sintonização com o inefável, visando ainda a possibilidade de um sentido partilhado — na verdade, de vários significados partilhados — da obra de arte (2017).

O pensamento e o sentido público ou consensual sobre arte (embora não universal por não se imputar a todo e qualquer sujeito da comunidade humana) que na presente dissertação se propõe assenta na ideia da reunião de vários juízos, correspondendo esta a um vasto conjunto de julgamentos e re-julgamentos dentro de toda a diversidade de aspectos que sobre a arte e sobre as suas obras é possível encontrar (dos quais poderão ser exemplo o enquadramento temático, o desempenho técnico-formal, a reconhecida condição de arte nos seus particulares); compondo, de uma forma continuada, o próprio *contexto da arte*. É, pois, dentro desta reunião de

²⁸ Arendt, 1992, p. 40: “Kant defendia que toda a faculdade de pensar assentava necessariamente sobre o seu uso público; sem a sua sujeição ao ‘livre e aberto exame’ (ou análise) nenhuma formação de pensamento e opinião seria possível. A razão não foi feita para ‘isolar-se mas sim para endereçar-se à comunidade, aos outros.’ Embora ele concorde com Platão no que respeita à actividade de pensar como um diálogo silencioso conosco próprios e que consiste num ‘procedimento solitário’ [mas] assim que para ele se confere uma comunicabilidade (oral ou escrita, por exemplo), esta faculdade como exercício da solitude termina.”

juízos que derivam as disciplinas da arte, que são apresentados os seus objectos elegíveis, fazendo dela uma corrente informada e informante que, conhecendo diferentes latitudes em cada sujeito, antecede e condiciona a própria experiência e o entendimento das obras de arte. Este conjunto de significados informados e informantes anexo à experiência e ao entendimento da arte é também referido por De Duve:

Porque, é claro, não se trata de afirmar que, por mais pessoal que seja, a ideia de arte seja original de cada indivíduo, puramente privada ou soberanamente subjectiva. [...] De facto, pelo contrário, ela é social, histórica e culturalmente condicionada. Não [se] inici[a] uma colecção pessoal de arte do zero. Antes de [se] pronunciar a frase “isto é arte”, foi necessário anteriormente ouvi-la. (1996, pp. 64-65)

Daqui compreende-se que a experiência da arte (e a actividade de julgar nela implícita), seja dada segundo uma influência e que não se limite ao “registar de impressões que desencadeiam mecanicamente um certo efeito” (Marques, 2014, p. 20), onde o *ver* e/ou o *ouvir* para além de serem capacidades compreensivas são também (consciente ou inconscientemente) *instruídas*²⁹. Assim, o pensamento sobre arte é pela sua partilha, na forma de uma jurisprudência, transversal e parte integrante da experiência da arte — ele *molda* a propensão e o sentido estético de cada espectador ao trabalhar no seu pensamento — e torna evidente que se deva estar familiarizado com um determinado enquadramento artístico para se poder apreciá-lo e compreendê-lo (como no caso dos vários movimentos que compuseram o modernismo e o pós-modernismo, até à pluralidade de expressões que as artes visuais conhecem na contemporaneidade)³⁰.

A familiaridade e a jurisprudência na arte manifesta, pois, a possibilidade de um conhecimento contextual, revelando também que a arte — o que por este nome se refere ao universo de objectos tão diferentes entre si — necessita de algo semelhante a um *princípio de unidade do múltiplo* pelo qual se possa pensar, *i.e.* julgar o valor estético e a condição de arte frente a cada um dos seus particulares. Esta unidade na arte é encontrada apenas segundo este propósito, não podendo ser considerada uma unidade de

²⁹ Wittgenstein, IF, I, §175: “Mas agora repara: enquanto me deixo guiar, é tudo completamente simples, nada noto de especial; mas depois, quando me pergunto o que é que aconteceu, parece ter sido algo de indescritível. *Depois*, nenhuma descrição me satisfaz. Não posso, por assim dizer, acreditar que apenas olhei, fiz aquela cara, e tracei o risco. — Mas lembro-me de qualquer outra coisa; em particular, quando eu digo para mim próprio as palavras ‘guiar’, ‘influência’, etc. Digo-me então: ‘Fui de facto *guiado*’. É então que surge a ideia daquela influência intangível e etérea.”

³⁰ Salienta-se que este pensamento partilhado é também aquele sobre o qual trabalha o artista, devendo-se ao fundo jurisprudencial das obras passadas a nova produção.

facto ou um sistema avaliativo estanque (uma vez que os possíveis critérios estabelecidos foram continuamente ultrapassados no constante diálogo entre propostas e contra-propostas que fizeram a sua história [De Duve, 1996, pp. 19-20]), mas como uma “plausibilidade”, tal como apontado por De Duve, pela qual se torna possível realizar comparações:

O que a experiência acumulada da arte lentamente aumenta e especifica não é um conjunto de critérios, mas a plausibilidade de tais comparações “como se”. À medida que se familiariza com a arte, essa plausibilidade simultaneamente aumenta e diminui. Ela aumenta porque quanto maior for a sua coleção [de obras de arte], maior a probabilidade de se aceitar coisas que não poderiam ter sido consideradas como arte anteriormente. E diminui porque, à medida que a exposição à arte aumenta, aumenta também o nível de intensidade dos sentimentos, a quantidade de surpresa, a riqueza e a densidade da experiência que se espera transmitida pelas obras de arte. (*Ibid.*, p. 64)

Esta plausibilidade de comparação conhece, da mesma forma que todos os sistemas criados para se pensar sobre arte e os seus objectos, *variações* sujeitas a um contínuo movimento de actualização. A constatação deste carácter oscilante e jurisprudencial dos suportes da experiência, do pensamento e ainda da produção dos objectos da arte, permite concluir o funcionamento de um pré-existente mecanismo subjectivo de significação, o qual recebe o sujeito interveniente na arte, *i.e.* espectador e/ou artista, revelando ainda a necessidade de uma manutenção a ser expressa e assegurada pelo movimento de resposta ao previamente encontrado. Sobre esta função do sujeito interveniente na arte De Duve indica:

Ao afirmar que arte é tudo ao qual atribuímos este nome assumimos a responsabilidade de uma quase definição, que não é teórica nem empírica, mas sim crítica. Ao fazê-lo pedimos para sermos nós julgados pelos nossos julgamentos.

O lógico interpretaria esta instância como um convite para estabelecer a extensão do conceito de arte, e o semiólogo como um pedido para dizer a denotação dos signos artísticos. Mas o crítico é julgado pelos seus julgamentos, pelo validar de certos objectos como arte. (*Ibid.*, p. 52)

Consequentemente, ao afirmar-se que a *arte* existe e se reconhece nos seus particulares, que a experiência da arte se funda no jogo estabelecido com eles e que o seu maleável contexto resulte deste jogo, continuamente carente de uma contribuição (o julgar e o re-julgar), o que se está também a afirmar é a *presença da arte no próprio*

veredicto, *i.e.*, nos juízos realizados sobre certos objectos. O que significa que “arte é o que encontramos sob este nome: algo que simplesmente é” (Musil, cit. por De Duve, 1996, p. 3) e que se encontra também segundo um exercício de nomeação:

A palavra “arte” é um signo linguístico, ninguém negaria isso. Mas não é um conceito lógico. Não é portanto um substantivo comum, embora seja comum em todas as coisas a que chamamos arte. Este algo comum resulta da nomeação conseguida através dos juízos; não é anterior a eles na maneira de uma denotação linguística ou de uma extensão conceptual. É da mesma forma como aquela que acontece com todos os Peters, os Pauls e os Harrys — eles têm o seu nome em comum mas o seu nome não é um substantivo comum; é um nome próprio. Eles devem este algo comum dos seus respectivos nomes ao acto do baptismo pelo qual eles foram nomeados e não por uma propriedade misteriosa de significado que supostamente eles compartilham. (*Ibid.*, p. 52)

No que concerne ao assunto específico da experiência da arte, também nela figura o movimento de resposta por meio da faculdade de julgar mas, contrariamente ao proposto por Kant, o entendimento aqui encontrado para este efeito não se pode tomar como desinteressado visto estar profundamente influenciado por uma jurisprudência e, ainda, dependente de uma *vontade*³¹. Por muito extensa que seja a jurisprudência de certo espectador, não lhe faltando matéria para a “plausibilidade de comparação” frente à obra, a sua experiência e a sua vivência só se efectivam se ele assim as *intencionar*. Este intencionar corresponde ao colocar da *sua* jurisprudência e do *seu* sentido de arte na obra e, deste modo, reconhecer ou conceder-lhe uma *condição de arte*. Sobre esta deslocação do espectador para a obra é possível encontrar ressonância na seguinte asserção de Wittgenstein:

³¹ Por *interesse* segundo a concepção kantiana entende-se a ligação a um investimento do sujeito no que julga sob o ponto de vista de: (1) exigências naturais (*i.e.* necessidades físicas); (2) a natural inclinação para ordenar a experiência num todo sistemático (*i.e.* para a procura do conhecimento e da razão); (3) os motivos do seu agir, estando estes directamente relacionados com o plano ético. Assim um juízo interessado é condicionado segundo estes modos. Por oposição, o juízo estético e de gosto é pretendido como um juízo livre e assim *desinteressado*, prescindindo da existência do objecto, fazendo uso da sua simples representação e do sentimento de prazer ou desprazer a que esta dá origem (CFJ, 14). O juízo de gosto é, por isso, um juízo sem conceito, ligado a uma dimensão universal dos seus pareceres e de que é exemplo o *belo* (*ibid.*, 27-29). O ponto sobre o *interesse* e *desinteresse* que aqui se quer sublinhar é que, no que respeita à decisão da condição da arte num objecto, não se avalia a simples representação e o sentimento por ela transmitido uma vez que o que está em questão é a admissão de uma função de arte nesse objecto, não prescindindo, por isso, o juízo da existência desse objecto e do fim que lhe é dado pela designação. O juízo sobre a arte é, pois, dependente de um desejo ou de uma *vontade* e de um saber que o retira do “jogo livre” entre as faculdades do conhecimento (*ibid.*, 28), bem como da pretensa universalidade. Compreende-se assim que, tal como apontado por Gaiger, o juízo de gosto como juízo desinteressado proposto por Kant não pareça suficiente para abranger completamente a complexidade do caso da arte (1999, pp. 386-389). Salienta-se ainda, pelos motivos aqui apresentados, que a decisão sobre a condição de arte num objecto implique tanto interesse para o artista como para o espectador.

“Se intenciono uma coisa então sou eu que intenciono a coisa”; sou eu que estou em movimento. Atiro-me para a frente e por isso não posso observar-me a fazê-lo. Certamente que não. (IF, I, §456)

Daqui resulta que, efectivamente, não possa existir um completo distanciamento em favor de um julgar desinteressado, porque o julgamento aqui implicado prende-se com a avaliação da obra enquanto arte (como um gesto de cumplicidade com aquele primeiramente realizado pelo artista)³², para além do sentimento de prazer na sensação e no juízo, como também com a legitimidade e conformidade com os anteriores juízos sobre a obra e sobre a arte. Tal como De Duve esclarece, “[a] realidade é que a arte é legitimada apenas por comparação e essa comparação só pode ser feita com o que já [se considera] legítimo. A legitimação vem apenas do passado.” (1996, p. 141)

A experiência da arte e das suas obras, aqui entendida estabelece-se assim como um “lugar de um encontro e de um confronto entre os tempos e as gerações” (Agamben, 2009, p. 28) onde confluem um mistério (o mencionado efeito que resiste em traduzir-se e que, por isso mesmo, apela à tradução e juízo) e a relação com aquilo que do seu objecto foi dito e que ainda se irá dizer. Por conseguinte, esta confluência presente na experiência e vivência da arte indicia a existência de uma actualização relacionada com o reconhecimento e o atestado de uma condição de arte nos seus objectos, considerando-se, por fim, que eles também se endereçam a esta condição.

³² Duchamp, 1997, p. 6: “Ao fim e ao cabo, o acto criativo não é desempenhado apenas pelo artista; o espectador põe a obra em contacto com o mundo exterior ao decifrar e interpretar as suas qualidades internas e, acrescentando, assim, a sua contribuição ao acto criativo. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade estabelece o seu veredicto final e, por vezes, reabilita os artistas esquecidos.”

II. JULGAR E COMPREENDER A OBRA DE ARTE

É provavelmente necessário que o olho aprenda a ver tal como a língua aprende a falar. (Diderot, 2017, p. 78)

A presença de um *saber em arte* salienta-se pela constatação de concepções colectivas e de evidências contextuais — factos históricos, determinações técnicas e composicionais, como também, em certos casos, relações simbólicas — que não resultam da experiência mas que para ela colaboram. Um *saber* restrito à informação técnica e contextual (em geral), ao qual corresponde o saber com efeito possível em arte, em virtude da maturação e sedimentação dos juízos que lhe deu origem, por meio da sua discussão e constante revisão até à chegada de uma concordância multigeracional sobre os mesmos. Esta concordância e aprovação inserida no “teste do tempo” faz do conjunto de juízos, de observações e até interpretações sobre as obras de arte assemelharem-se a factos históricos³³, o que confere ao saber em arte um fundo de permanência, possibilitando-o tomar os contornos de uma legitimação efectiva, como que liberta do consecutivo julgar.

Com a constatação deste fundo de permanência ressalva-se a possibilidade da hipotetização cronológica (programática e técnica) da arte, ou seja, a observação de um rumo evolutivo que reside em si mesmo (Wittgenstein, ORDF, p. 45), pelo qual se estabelece também a anteriormente mencionada plausibilidade para comparações, ainda que não demita — por não ser inteiramente determinado, uma vez que, como indicado por De Duve, “[e]m arte pode-se mostrar mas não comprovar” (1996, p. 7) — a continuidade do pensamento sobre arte e do novo julgar. Dentro deste fundo de permanência, por legitimação efectiva designa-se o estatuto estipulado de certas obras de arte *como arte, i.e.*, a sua validade e importância para o seu domínio (o contributo para o tal “rumo evolutivo”, a jurisprudência que projectaram para o futuro e deste modo para a produção de novo pensamento e obra). Um estatuto possível de designar como estipulado por revelar-se absurdo objectar a condição de arte em obras como *A Virgem, Santa Ana e o Menino Jesus* de da Vinci (1503-1519), *Os Britadores de Pedra*

³³ De Duve, 1996, p. 42: “O que interessa é o que é exposto e se passa no teste do tempo. Como historiador, você sabe-o como um facto da jurisprudência; como adepto da arte, sabe-o por experiência própria.”

de Courbet (1849) ou *Les Femmes d'Alger* de Picasso (1907)³⁴. O que se encontra em cada um destes exemplos é a estipulação de um estatuto de obra de arte, que respeita uma condição atribuída, reconhecida e contextualmente fundamentada, mas que nada acrescenta sobre uma essência da arte, nem sobre um carácter comum entre elas. Os três exemplos são obras emblemáticas da História da Arte Ocidental, são pinturas representativas do seu tempo, as três partilham a particularidade técnica da pintura a óleo. No entanto, todas estas características comuns apontadas, assim como todas aquelas que se possam designar, não referem e não teriam como referir um *carácter de arte*, ainda que muito possam mencionar sobre o que se pode encontrar na definição de pintura.

A arte resiste pois à sua definição mesmo diante da constatação de um saber operante acerca dela: podem-se enunciar as suas correntes, os motivos, as diversas expressões e até entendimentos, mas não se podem encontrar regras nem tradução para um *estado de arte* (i.e. uma essência da arte) e para a origem da sua condição. Uma vez mais ressoa a asserção tractariana “[u]ma proposição pode dizer como uma coisa é, não o que ela é” (TLP, 3.211); as proposições com sentido sobre arte remetem, desta forma, à história³⁵ e aos seus processos (técnicos, composicionais e estilísticos), resumindo-se as restantes proposições possíveis às tautologias e às proposições sem-sentido. Depreende-se assim que o entendimento concebível em arte seja aquele que está entre esta conformação do seu saber e a procura da consensualidade dentro do conjunto dos seus juízos.

³⁴ Exemplos que para a presente dissertação contam: (1) pela sua apresentação como “cosa mentale” (da Vinci, cit. por Tomkins, 2013, p. 13) como uma conformação artística, estética e poética de conhecimento(s) não necessariamente artístico(s) mas que encontraram expressão na arte ou, no caso específico dos referidos exemplos, em pintura, comunicando-o “a todas as gerações do universo” (da Vinci, cit. por Merleau-Ponty, p. 65); (2) pela libertação da arte de “uma falsa consciência” traduzida na procura pela representação “idealista” em favor de um posicionamento “positivista” perante o mundo, aproximando a pintura o máximo possível do observador, pela (re)representação realista das coisas como elas mesmas — tal foi o caso da obra de Courbet (Bell, 1999, p. 63); (3) pela instauração do processo de desfamiliarização da imagem com concepção da representação anti-mimética (levada a cabo pela desconstrução e reconstrução de uma linguagem pictórica e um processo de codificação), marcando, deliberadamente, um ataque à epistemologia da representação com a exigência de uma mais sofisticada compreensão dos sinais em arte (Foster *et. al.*, 2004, p. 34). Não obstante, os três exemplos aqui apresentados foram escolhidos dentro da vastidão de tantos outros casos similares, onde a condição de arte se afirma como um dado.

³⁵ O trabalho da história toma-se aqui como o de arquivo, o da catalogação bem como o da descrição dos objectos da arte — dos seus “factos senso-perceptivos” (Pereira, 2015, p. 9) — e as relações com eles estabelecidas. O que significa que cabe também à história a compilação dos juízos proferidos e acordados, fazendo dela o registo das correntes artísticas, postulando a continuidade dos seus legados e a permanência dos seus fundamentos, os seus limites e a sua unidade. À história cabe, pois, relatar a arte como um processo cumulativo e como a herança cultural que ela é. Cabendo-lhe igualmente narrar o re-juizar dos factos, que inclusivamente a reescreve, enquanto segue a ordem dos eventos pelo macrocosmos da arte dados como significativos.

Quanto ao designado saber possível em arte, ele pode ser considerado como um efectivo saber na medida em que é necessário aprender e dominar uma série de sinais e as organizações entre eles estabelecidas (os seus “jogos”, que lhe conferem sentido e também significado)³⁶; sendo este essencial para a continuidade do pensamento informado e informante sobre arte, tanto como para a produção e recepção dos seus novos particulares³⁷.

Com efeito, para a reflexão e decisão sobre a arte, não se pode evitar o tipo de leitura facilitada pelo seu saber e pela sua concepção jurisprudencial, segundo a qual se observa a linearidade de desenvolvimento, a periodização e descontinuidade programática e estilística. É segundo esta leitura que se identifica o que do passado foi mantido, quais são os juízos que pesam sobre o presente e quais deles foram abandonados e substituídos (De Duve, 1996, p. 67). Apenas assim se pode falar sobre avanços em arte (para além do processo de actualização do gosto³⁸) porque, claro está, todos os avanços são-no em relação a algo que os precede. Percebe-se, deste modo, que quando se trata da compreensão e da validação da obra de arte *como arte*, o juízo seja projectado para além do mencionado *efeito* proveniente da experiência e que o juízo sobre a condição de arte num objecto não possa ser “pensado fora da sua conexão com

³⁶ Pela observação à palavra “arte” como um sinal, conclui-se rapidamente a possível correspondência entre uma enormidade de aspectos e de relações por estes estabelecidas que, com a chegada do modernismo, conheceu verdadeiramente um carácter arbitrário pela proliferação de apresentações (os seus significantes) como pela multiplicação e disparidade dos possíveis significados. Dentro desta multiplicação e disparidade justifica-se que por “arte” se designe a abrangência entre signos (códigos linguísticos pré-estabelecidos e em constante actualização) e sinais provindos da sensibilidade (eminentemente subjectivos e, por vezes, sem significado). (Sobre este assunto ver Saussure, 1999 e Camargo, 2012.) Considere-se agora a palavra (e o signo do) “cubismo”, ela evoca a definição de um movimento artístico particular do início do séc. XX, uma temática e uma conformação específica (que também se pode compreender como um estilo), um conjunto de obras e de autores enunciáveis, ou seja, ela evoca um conjunto de significados que a preenche como um conceito. E ainda, a palavra “cubismo” e o conjunto dos seus significados (tal como o conjunto das relações estabelecidas entre estes) evoca, embora não descreva, o sinal de “arte”.

³⁷ A noção de um saber contextual da arte pode ainda ser pensada como a negociação entre as anteriormente mencionadas “condições de observação standard” dentro das quais se encontram as “propriedades temporais-sensitivas” de Zemach, fundamentais “para ver algo como original, conservador, revolucionário, clássico, surpreendente, convencional, etc., [e segundo as quais] devemos posicionar-nos estrategicamente num certo tempo histórico ou usá-lo como ponto de referência” (cit. por Tilghman, 2004, p. 253). Sobre o conjunto de factores abrangidos por um tal saber contextual Tilghman acrescenta que “(f)requentemente podemos citar um ou outro desses vários factores para explicar porque alguém falhou em entender ou apreciar uma obra de arte.” (*Ibid.*) No entanto, ainda que este saber detenha a sua medida factual, é ainda de notar que, tal como referido por Kosuth, ele não garante “enquanto valor cultural, necessariamente acesso ao significado” da obra de arte (2012, p. 19). Sobre o estatuto do conhecimento situado em geral, ver Venturinha (2018).

³⁸ Por actualização do gosto em arte consideram-se as tendências, os estilos identificados com o “gosto dos tempos”, um carácter que se desprende dos fundamentos que estão na sua origem, para se centrar na simples apresentação e conformação de uma estética em voga, como é exemplo a parafernália dos objectos ao jeito da *pop* e do *kitsch*, na chamada referência à cultura das massas, tal como se pode identificar na produção de Jeff Koons (um exemplo gritante entre tantos outros).

os outros” nem “fora da possibilidade desta conexão” (Wittgenstein, cit. por Crespo, p. 100)³⁹. Os avanços constatáveis em arte não se concretizaram somente pela técnica e pela forma, mas também pela conquista de novos conteúdos e objectivos, onde o campo da arte conheceu progressivamente uma dilatação: primeiro *no que deveria apresentar* e esperar do espectador e, segundo, *no como* deveria apresentar e quais seriam as consequências das novas formas de apresentação para o próprio entendimento da arte. O primeiro momento é marcado pela libertação da representação do real, que proporcionou o seu redireccionamento concêntrico — o início da afirmação de uma autonomia na arte, da procura por uma linguagem manifestamente *artística*⁴⁰, que marcaria as primeiras cinco décadas do modernismo europeu, resultando na demanda pelo purismo, *i.e.* na “arte pela arte” (Gautier, cit. por Buchloh, 2004, p. 23)⁴¹, como também pela revisão do papel do artista como um autor soberano e a consequente libertação do espectador do estado de “receptividade passiva — aquele estado que a estética clássica chamava de desinteressado ou de contemplativo” (De Duve, 1996, pp. 177-178) onde o juízo se traduzia no gosto, avaliando o grau de habilidade e cultura colocado na obra. Uma revisão de funções iniciada com o divisionismo, segundo De Duve, na qual a autoria passou a incluir o espectador, excluindo, tanto quanto possível, a simples tarefa do fazer:

³⁹ Este fundamental saber relacional entre as obras de arte para a sua compreensão e juízo encontra ainda plena explicitação no seguinte passagem de Kieran em *Aesthetic Knowledge*, 2010, p. 371: “O que faz uma obra pertencer a uma certa categoria, ter um estilo particular ou possuir determinadas características estéticas, expressivas ou cognitivas, depende frequentemente das suas relações com as outras obras. Considere-se as fases intermédia e final de Mondrian, onde as linhas geométricas e os painéis coloridos têm uma qualidade rígida e austera. Diante disso, é apropriado ver o *Boogie Woogie* de Mondrian como uma profusão de cores de vibração livre e dinâmica concomitante à alusão ao jazz no título. A mesma configuração produzida por Miró teria sido [tomada como] rígida e austera quando comparada com sua propensão típica para rabiscos orgânicos contorcendo-se no meio das telas coloridas. O conhecimento relacional desempenha um papel importantíssimo na decisão sobre os aspectos estéticos relevantes na obra e de como devemos apreciá-los.”

⁴⁰ De Duve, 1991, p. 145: “[A] questão da linguagem estava em jogo, estava a ser colocada por toda uma geração de artistas. Abandonar completamente a figuração significava não apenas abandonar toda a ‘objetividade’ referencial, mas também privar-se de toda a aplicação possível, descritiva ou narrativa, da linguagem à pintura. Podia-se [agora] exigir a absoluta liberdade subjectiva do artista e evitar cair na arbitrariedade da ornamentação desde que se assegurasse que a obra falasse sobre si mesma, [*i.e.*] no momento em que não pudesse mais ‘ser falada’ [ou ‘falar sobre’].”

⁴¹ E também em Benjamin, 2006, p. 215: “Quando, nomeadamente com o aparecimento do primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário, a fotografia (simultaneamente com os começos do socialismo), a arte pressente a aproximação de uma crise, um século mais tarde já impossível de ignorar, ela reage com a doutrina da arte pela arte, que é afinal uma teologia da arte. Mais: daqui acabou por sair uma teologia negativa que ganhou forma na ideia da arte ‘pura’, que recusa não só toda a função social como também o ser determinada por qualquer assunto concreto (na poesia foi Mallarmé o primeiro a atingir este estágio).”

O fazedor (a mão) permaneceu passivo na medida em que simplesmente obedecia, “desajeitadamente” e automaticamente aos comandos do olho já codificados nas discriminações já-prontas fornecidas pelas tabelas de cores dos fabricantes de tintas. O espectador, por outro lado, foi convidado a misturar a codificação pontilhista da imagem colorida na sua retina e tornou-se um parceiro activo do artista (que é, naturalmente, também o primeiro espectador da obra). (*Ibid.*, p. 178)

Com a passagem da visão passiva e desinteressada para a exigência de um olhar actuante na percepção e apreensão fenoménica da obra, inaugurou-se o processo de ruptura da equivalência entre o juízo estético e o juízo do gosto, para dar lugar a um movimento reflexivo sobre as conexões estabelecidas na mente (*ibid.*), no qual o juízo tendia progressivamente para uma escolha crítica⁴². Para este processo foi essencial a admissão da obra de arte como um “organismo autónomo” (Worringer, 2003, p. 66)⁴³, independente da *mimesis* e da busca pela manifestação do comprazimento estético, em favor da indagação acerca de um carácter artístico, o qual, nos seus primeiros passos, coincidiu com o carácter pictórico por ter sido historicamente um movimento iniciado em pintura, entre 1912 e 1913, partindo do cubismo e do expressionismo e implementado com o abstraccionismo (De Duve, 1996, p. 154). O que se deveria apresentar então? Kandinsky respondeu a esta questão com o abandono da congruência formal com a realidade física e a reivindicação das “formas puramente pictóricas” (2003, p. 91); Malevich com a quebra “[d]o anel do horizonte escapa[ndo] da forma circular das coisas, [...] que confinavam o artista às formas da natureza” (2003, p. 173). Com a abstracção e os “ismos” por ela abrangidos (cubismo, construtivismo, suprematismo, neoplasticismo) firmou-se o caminho da irreferencialidade, o qual, na verdade, correspondeu ao caminho da auto-referencialidade; um caminho que se tornou explícito pela tendência modernista em assumir as convenções da arte como motivo, testando continuamente a sua validade estética (De Duve, 1996, p. 210).

Deu-se, assim, a emergência de um novo conjunto de preceitos cujas justificações ideológicas, apesar da sua heterogeneidade, reivindicaram uma generalização (enquanto propósito) para toda a arte, *i.e.* para além de uma área, uma

⁴² De Duve, 1996, p. 178: “Apesar da intenção positivista do divisionismo, isto não quis dizer que não haveria mais espaço para o julgamento estético. Mas o juízo estético não seria mais exclusivamente um juízo do gosto e não mais meramente apreciador de como o autor/criador conseguia juntar a habilidade e a cultura. Tornou-se, por assim dizer, um juízo de segundo grau, o movimento reflexivo da mente que tomou a tarefa retiniana do espectador como um trampolim e para produzir um objecto fenomenológico que, em si mesmo, não era retiniano, mas sim mental, provindo de uma escolha crítica.”

⁴³ E ainda van Doesburg, 2003, p. 283: “O trabalho em arte torna-se um organismo independente, artisticamente vivo (plástico) no qual tudo se contrabalança”.

técnica ou um suporte em específico. O que não deixou de representar, como apontado por De Duve, um profundo paradoxo tendo em conta que esta generalização partiu, nada mais nada menos, da demanda pela “pintura pura”, onde apenas se tornasse expresso as suas características definidoras, o que lhe é essencial e o que permitiria, ainda, a afirmação da sua universalidade: “[a]lguma essência que se supõe comum a todas as pinturas, independentemente do estilo ou do período e apta a [tornar] distinta uma pintura de tudo o que não fosse pintura” (*ibid.*, p. 152). Uma depuração pictórica como matéria e como ideia que resultaria “[n]uma expressão plástica pura contrária à expressão descritiva” (Mondrian, 2003, p. 289) e que se traduziu como uma consequência para (toda) a arte.

O segundo momento, concernente ao *como apresentar*, deriva desta tomada da arte como o *seu* tema, expresso no florescer das várias novas propostas e das suas consequências formais. Neste rumo da observação crítica da *arte-pela-arte* nasceram as formas de *anti-arte*, como negação dos pressupostos encontrados e ainda como negação da categoria da arte enquanto instituição (Foster *et. al.*, 2004, p. 125) — de que são exemplo os *objets trouvés*⁴⁴ e o *readymade* —, dando-se o início da absorção das negações de arte pelo seu domínio de origem, na sua crescente expansão. Esta busca pela desvirtuação da arte no decurso do séc. XX não representou mais que um contributo para o adensamento das suas questões. Com a consecutiva expansão pelas novas hipóteses estéticas e morfologias encontradas abriu-se o espaço para uma nova categoria de objectos que, sem verdadeiros precedentes, colocariam a descoberto a total indeterminação do conceito da arte. Uma nova categoria estabelecida em torno do *readymade*, cujos dividendos demorariam cerca de 60 anos a ganhar plena visibilidade⁴⁵

⁴⁴ Os “objectos encontrados” são, juntamente com o *readymade*, a alternativa à produção segundo as categorias tradicionais para a produção artística. Estes dispositivos vanguardistas surgiram da justaposição e assemblagem dos mais diversos materiais (objectos provindos do quotidiano retirados do seu uso). Foi prática corrente entre os movimentos dadaísta e surrealista assumindo marcadamente uma intervenção do artista (embora o traço da autoria perdesse a sua força e, assim, o valor da sua identificação [Foster *et. al.*, 2004, p. 137]) e uma intencionalidade estética na selecção dos objectos originais, bem como na sua configuração formal e contextual. Como exemplo de um destes objectos nomeia-se *The Slipper Spoon* (1934) de André Breton, uma colher de madeira com uma pequena bota esculpida na base, na qual se constata a presença do “impulso enigmático” criativo e a sua relação com o desejo de amor (*ibid.*, p. 687).

⁴⁵ De Duve, 1996, p. 382: “A ‘separação entre estética e arte’ proposta por Kosuth, a sua teoria segundo a qual ‘as obras de arte são proposições analíticas’ que ‘expressam definições de arte’ e a sua conclusão de que ‘a arte opera segundo uma lógica’ são tentativas relativamente coerentes de registar a virada linguística que o *readymade* imprimiu na história do modernismo já em 1917. Por que esta virada linguística teve que esperar até aos anos 60 para influenciar os artistas a nela actuarem, envolvendo as condições particulares da recepção [da obra de arte] em que a controvérsia formalista/minimalista prosperava; também tem a ver com o facto de que, até a década de 60, as humanidades realizaram a sua

e que firmaria a sua jurisprudência até à contemporaneidade, contribuindo directamente para a lógica da produção expandida do “seja o que for” ou do “seja como for” (De Duve, 1996, p. 346) desde que assente sobre a reivindicação (e não sobre a declaração *a priori*) de uma condição de arte.

O *readymade* de Duchamp representou, com efeito, um marco no questionamento da arte-pela-arte ou da “arte-como-arte” (Reinhardt, 2003, p. 821), para o significado da arte (e/ou para os significados a ela associados), pela libertação da condição de arte, *i.e.*, da obra de arte, do *fazer* em favor do *escolher*. Percebe-se por que é que, com a passagem do acto criativo do que se faz para o que escolhe (o que se encontra no *já-feito*, passando a expressão, estando ele fora das categorias da pintura e da escultura), o pensamento crítico da arte pela produção artística ganhou ênfase numa conformação/apresentação generalista dos seus particulares, *i.e.*, a sua passagem para “arte em geral” (De Duve, 1996, p. 346) em prejuízo das categorias tradicionais⁴⁶. Se a arte conhecia agora a função da auto-crítica e assim a busca pela sua própria compreensão, então, tal como indicado por Kosuth, deveria libertar-se das suas justificações morfológicas tradicionais por estas (aparentemente) implicarem, *a priori*, um conceito de arte estabelecido no restrito leque das suas possibilidades:

Ser artista agora significa questionar a natureza da arte. Se alguém está a questionar a natureza da pintura, não pode estar a questionar a natureza da arte. Se um artista aceita pintura (ou escultura) ele está a aceitar a tradição que o precede. Isso é porque a palavra “arte” é geral e a palavra “pintura” é específica. A pintura é um tipo de arte. Ao fazer pintura já se está a aceitar (e não a questionar) a natureza da arte — aceita-se a natureza da arte como a tradição europeia da dicotomia pintura-escultura. (1991, p. 18)

O caso remete uma vez mais para um problema de definição: as palavras “pintura” e “escultura” não só designam as suas categorias como também as descrevem — dentro das suas possibilidades de conformação elas referem um conjunto de normas socialmente estabelecidas. Elas são substantivos comuns e o mesmo não se pode dizer

própria virada linguística, quando a linguística saussuriana forneceu a matriz do estruturalismo. [O que]logo seria acomodado pela arte e pela sua teoria, ao custo, devo dizer, de uma considerável má interpretação do que é a arte.”

⁴⁶ Afigura-se como fundamental para um primeiro entendimento acerca da produção artística moderna e contemporânea este movimento criativo assente na escolha de uma entidade para a geração de uma outra (nova) e cuja função passa a ser inteiramente artística. A este propósito ver subcapítulo II.2, pp. 43-48, contrapondo-se as hipóteses de Evnine, segundo as quais (1) se admite a possibilidade da proposta artística de uma farsa ao serviço de um propósito crítico; (2) ou, então, a geração de uma nova forma para a arte, investigando a sua natureza, bem como os poderes criativos do artista (2013, p. 420).

da palavra “arte”. “Arte” intitula a grande categoria onde se encontram as mais diversas subcategorias — das quais constam as artes visuais e nas quais, por sua vez, se encontram todas as formas e suportes de expressão, para além das mencionadas pintura e escultura, podendo-se designar o *happening*, a performance, a instalação, os *new media* (já não assim tão novos, como vídeo, a *computer art*, etc.) — mas não descreve propriedades físicas nem metafísicas de nenhum objecto. A este propósito De Duve esclarece:

Ao chamar uma coisa por arte, você não está a expor o seu significado; está a relacioná-la com tudo o resto ao que se chama de arte. Não a subsume sob um conceito; não a justifica por intermédio de uma definição; [mas] refere-a todas as outras coisas que julgou através de um procedimento semelhante, noutros tempos e lugares. (De Duve, 1996, p. 59)

O que surge sob esta palavra é uma condição atribuída, reconhecida e disputada sobre certos objectos pelo acto de julgar e por esta razão, estipulada pela sua vertente pública. Na formação desta vertente está, pois, como anteriormente apontado, a procura de uma consensualidade entre juízos indissociável do concomitante movimento de conflito. Este movimento de conflito entre os juízos de arte é tão importante quanto a procura de consensualidade, porque apenas nele e frente à jurisprudência avança a revisão do entendimento da arte, tal como apontado por De Duve:

A palavra “arte” existe, certamente, mas quando sinaliza um acordo, este já é passado. Apenas quando está em conflito nela se faz história, quando o seu significado recai em ser transformado e destruído tanto quanto construído. Como o historiador da arte, você regista a história dos estilos, mas presta apenas atenção à tendência que se evidencia quando um estilo é destruído para abrir caminho a outro, onde o devir-arte ocorre através da negação e quebra do consenso. (*Ibid.*, pp. 19-20)

Compreende-se, por consequência, que o jogo humano com as obras de arte, *i.e.* o jogo estabelecido e arbitrado pela sua comunidade, corresponda a um “lugar de um encontro e de um confronto entre os tempos e as gerações” (Agamben, 2009, p. 28). É dentro deste jogo que se negocia a legitimidade da quebra e da substituição de cada conformação técnico-estética por uma outra (como se pode observar com o caso do *readymade*), sendo assim que a arte progride. Constata-se também que esta negociação derive da jurisprudência e da necessidade da sua revisão; que os juízos implicados neste

movimento de conflito e procura de consensualidade, para além da experiência, partam também da jurisprudência e do saber possível em arte. A contínua necessidade de revisão do entendimento da arte e, mais especificamente, o questionamento da arte-pela-arte ou da arte-como-arte, onde são encontradas justificações em si mesmas e, também, o constatável distanciamento entre estas justificações do juízo estético em favor de um saber, parecem apontar para: (1) a afirmação de uma hipótese tautológica da arte; (2) o papel preponderante da atribuição de um sentido ou de uma função artística pelo processo de nomeação; e (3) a consecutiva re-afirmação da sua indeterminação. Estas três instâncias pedem a observação mais cuidada, consistindo esta no passo seguinte do presente estudo.

II.1. A HIPÓTESE TAUTOLÓGICA DA ARTE

A compreensão do funcionamento jurisprudencial na arte e da sua possível interpretação, até certo ponto como um saber, não é, tal como anteriormente afirmado, suficiente para o entendimento das relações e dos juízos estabelecidos em arte. Mas também não o é a experiência, nem a conjugação destas duas vertentes⁴⁷. Há um elo em falta que, no processo do entendimento da arte e dos seus particulares, em certa medida, antecede o juízo do espectador. Um elo ao qual corresponde a afirmação de uma função artística nos particulares da arte.

Toda a proposta em arte, ou, melhor, todo o objecto proposto à consideração e tomado como uma obra de arte, funda-se na primeira intenção *da* arte. Esta é uma evidência presente na própria designação de “obra de arte”: ela é antes de mais um trabalho *em e para* a arte, destinado à condição de arte, o que conseqüentemente afirma a exigência de uma *finalidade artística* presente em certos objectos. Um caso verificável mesmo quando visada a negação deste princípio: com as tentativas da *anti-arte* e dos seus objectos *para* a arte mas *fora* da pretensa afirmação de uma condição de arte (*i.e.*, a produção de um objecto que acomodasse uma observação e uma crítica activa aos processos envolvidos na arte e à sua institucionalização sem para eles colaborar) não

⁴⁷ Ressalva-se que a completa compreensão do funcionamento da arte e da *arte em si* não é só evasiva como é, na realidade (como desde o início apontado), uma impossibilidade. No entanto, mantendo sempre presente a evidente indeterminação da arte, não deixa de ser possível estabelecer aproximações, trabalhando no sentido de um melhor entendimento sobre as questões aqui apresentadas.

mais constaram, na realidade, que na criação de obras com uma profunda intencionalidade crítica e um sentido disruptivo, servindo desta forma uma clara função artística (à qual se anexou ainda a finalidade da arte-pela-arte)⁴⁸. Obviamente, qualquer objecto dirigido *para* a arte é um objecto proposto *em e na* arte e, deste modo, um objecto que igualmente aguarda pelo veredicto da comunidade dos seus espectadores sobre a sua condição. Tal caso faz da questão duchampiana acerca da possibilidade de “fazer obras [em arte] que não sejam obras *de* [para a] arte?” (Duchamp, 1973, p. 74) uma contradição nos termos e Duchamp sabia-o⁴⁹. A esta questão correspondia nada mais que a pergunta pelas condições necessárias para tornar algo em arte, que levaria Duchamp para lá da decomposição das formas pictóricas e à sua (bem como toda a) arte para uma total nova direcção (*ibid.*, p. 124).⁵⁰

A presença desta função artística ou do *propósito de arte* nas obras é assim como um princípio constitutivo para o pensamento sobre a arte e sobre os seus particulares. É segundo este princípio que são propostos os novos objectos ao fundo comum da condição de arte, sendo estes colocados em relação com os mais diversos objectos que os precederam, contribuindo desta forma para a plausibilidade de comparações.

Por conseguinte, pode-se afirmar que a condição da arte começa no momento da sua atribuição e que, exactamente por isso, conforme apontado por Donald Judd, as designações de “‘não-arte’, ‘anti-arte’, ‘arte [da] não-arte’ e ‘arte anti-arte’ são inúteis”; e ainda, que, à luz deste princípio e apenas no que lhe concerne, “[s]e alguém diz que o seu trabalho é arte, [então] é arte” (1975, p. 190).

O destino da obra à condição de arte é pois o seu princípio e apenas mediante este princípio é possível falar de *obras de arte*. É a esta condição que atendem os dois pólos do artista e do espectador, os dois afirmam (julgam) e assim *intencionam-a* (*escolhem-na*, uma vez que são eles que estão *em movimento*, relembrando a asserção

⁴⁸ Uma finalidade artística onde pela arte se observava a própria arte, através de objectos detentores de uma clara simbiose entre conteúdo e forma, e que assim, para além do seu sentido crítico, não deixaram de conter um sentido poético e uma expressa função de arte.

⁴⁹ Reed, 1985, p. 209: “O homem que quis fazer obras que não fossem obras de ‘arte’, para esvaziar as pretensões do artista, tornou-se o homem que ampliou o domínio do artista ao, aparentemente, revelar que esse indivíduo dotado de magia poderia nomear qualquer coisa como um receptáculo carismático das suas noções sem medo do senso comum ou contradição.”

⁵⁰ Duchamp, 1968: “[A] palavra ‘anti’ incomoda-me um pouco, porque quando você é ‘anti’ ou ‘a favor’, está nos dois lados da mesma coisa. E eu gostaria de ser completamente [...] inexistente, em vez de ser a favor ou contra. Se fui acusado de anti-arte, tenho o prazer de ser culpado, porque era a minha intenção, em primeiro lugar, fazer algo que não agradaria a todos, fazer algo iconoclasta...”

wittgensteiniana “[s]e intenciono uma coisa então sou eu que intenciono a coisa”; sou eu que estou em movimento.” [Wittgenstein, IF, I, §456]) ainda que em lugares e momentos diferentes. O processo desta afirmação e validação de uma condição de arte não equivale senão a uma escolha crítica, tornando, uma vez mais, sensível que o princípio da condição de arte num objecto proposto *para* e *na* arte é-o tanto para o artista como para o espectador.

A enunciação deste princípio explicita ainda a possibilidade de um carácter tautológico da obra de arte, como se pode constatar no ensaio *Art After Philosophy* de Joseph Kosuth (1991), do qual, para o desenvolvimento da premissa em aberto, se sublinha o seguinte excerto:

As obras de arte são proposições analíticas. Isto é, vistas dentro do seu contexto — como arte — elas não fornecem qualquer informação sobre qualquer questão de facto. Uma obra de arte é uma tautologia na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, ou seja, ele afirma que essa obra de arte particular é arte, o que significa que encerra em si uma definição de arte. Assim, [afirma] que é arte como uma verdade *a priori* (no mesmo sentido de Judd quando afirma que ‘se alguém a chama arte, é arte’). (p. 20)

Naturalmente, a possibilidade de uma obra de arte “encerrar em si uma definição de arte” e equivaler a uma “proposição analítica” não significa que corresponda de facto a uma “verdade *a priori*” porque ela depende ainda da confirmação (*i.e.* do veredicto) do espectador. Significa, no entanto, que a obra em si, desde o momento da sua criação, se endereça à condição de arte sendo ela detentora desta verdade. O que também poderá ser entendido, tal como Kosuth propõe, que a obra “quando apresentada dentro do contexto da arte [funcione] como um comentário à arte” (*ibid.*), onde pela arte (pelos seus particulares) se observa um conjunto de relações estabelecidas dentro do seu domínio informe. Apesar da carregada tonalidade de manifesto, *Art After Philosophy* coloca a descoberto algumas das implicações fundamentais decorrentes dos empreendimentos tomados na arte a partir do séc. XX e ainda ressoantes na actualidade. Entre estas implicações salientam-se: claro está, o princípio constitutivo da condição de arte (ainda que Kosuth não o apresente desta forma); o carácter tautológico da arte e da obra de arte; a afirmação da arte como questão; e, ainda, a declaração da cisão entre o juízo estético e o juízo da arte. A forte relevância das conclusões apresentadas por Kosuth para algumas das questões centrais desta reflexão recaem não só na

concordância com o que afirmam mas também nas objecções que lhes são possíveis encontrar.

Uma destas objecções que, à partida, se pode colocar funda-se na consideração da condição da arte numa obra como que dependente do questionamento sobre a arte que, por esta, se potencia. Tal expectativa representa a tomada da função da obra para além da sua simples finalidade enquanto arte — da sua conformidade a fins sem representação de um fim (Kant, CFJ, 61) — em favor da admissão de uma função utilitária para o campo especulativo da arte:

A função da arte, como questão, foi inicialmente levantada por Marcel Duchamp. Na verdade, é Marcel Duchamp a quem podemos atribuir à arte a sua própria identidade. (Pode-se certamente ver uma tendência para essa auto-identificação da arte, começando com Manet e Cézanne através do cubismo, mas as suas obras são tímidas e ambíguas em comparação com as de Duchamp).

[...]

O “valor” de certos artistas depois de Duchamp pode ser pesado de acordo com o quanto eles questionaram a natureza da arte; é outra maneira de dizer “o que eles acrescentaram à concepção de arte” ou o que não estava lá antes deles começarem. Os artistas questionam a natureza da arte apresentando novas proposições acerca da natureza da arte. E para fazer isso não se podem preocupar com a “linguagem” dada pela arte tradicional, já que esta é baseada na suposição de que há apenas uma maneira de enquadrar as proposições de arte. O próprio material da arte está, de facto, muito relacionado com a “criação” de novas proposições. (Kosuth, 1991, p. 18)

Ainda que uma obra de arte encerre em si uma “definição de arte” e que possa ser assim considerada como um “comentário à arte”, ela é-o em si, por encerrar todas as suas possibilidades, na sua simples função de arte e não pela obrigatoriedade utilitária. Isto não representa que a obra não esteja *ao serviço da arte* e que os seus objectos que não só incitem como também sustentem a discussão à sua volta estabelecida, mas apenas que, reformulando a passagem de Kosuth, o *valor da obra* de certos artistas antes, durante e depois de Duchamp não se restrinja à função da revisão do significado da arte, podendo ser pesado, claro, pela discussão em seu torno desenvolvida e pela consecutiva validação da sua condição de arte, quando largamente reconhecida.

No entanto, a hipótese de Kosuth não é destituída de valor. À luz dos vários movimentos vanguardistas e pós-vanguardistas e do contínuo teste aos limites da estética e da arte, muita da discussão e do veredicto sobre esta condição foram efectivamente consolidados em torno da observação da “natureza da arte”. O

estabelecimento desta estreita relação entre a arte e a *arte-como-questão* (i.e. a afirmação da sua auto-referencialidade), deu-se com a referida demanda pela consequência formal *pura*, da arte-pela-arte e da arte-como-arte, como tão vigorosamente colocado por Ad Reinhardt:

A única coisa a dizer sobre arte é que ela é uma coisa. Arte é arte-como-arte e tudo o resto é tudo o resto. A arte-como-arte não é nada além de arte. Arte não é o que não é arte.

O único objectivo de cinquenta anos de arte abstracta foi apresentar arte-como-arte e nada mais, para torná-la única, separando e definindo-a cada vez mais, tornando-a mais pura e vazia, mais absoluta e mais exclusiva — não-objectiva, não-representacional, não-figurativa, não-imagista, não-expressionista, não-subjectiva. A única maneira de dizer o que é a arte abstracta ou a arte-como-arte é dizer o que [ela] não é. (2003, p. 821)

O que se encontra nestas palavras de Reinhardt é a tomada da produção em arte e, mais em específico, em pintura, como um rígido procedimento metodológico mas, claro está, consequente do conjunto de preceitos estéticos e de complexas justificações ideológicas conquistado pela arte abstracta e pela sua generalização entre múltiplas estratégias de apresentação técnica e estilística. Na sua procura pela clarificação sobre um carácter de arte e na reflexão sobre os seus limites, Reinhardt coloca a descoberto a relação cada vez mais estreita entre morfologia e teoria. Uma conclusão que seria retomada por Kosuth e que indicia um paradoxo: se a arte na sua concepção pura ou absoluta precisa ser *dita* pela elucidação “do que ela não é” (“não-objectiva, não-representacional, não-figurativa, não-imagista, não-expressionista”⁵¹), então a presença e a manifestação dessa totalidade que se pretende encerrar está como que incompleta e fora da arte, ou seja, fora do seu objecto. Uma conclusão também possível de constatar nas correntes opostas ao conceptualismo e criticadas por Kosuth (por sinalizá-las como estilos dirigidos ao gosto e ao comprazimento estético) as quais se encontram sobre a alçada do formalismo — o expressionismo abstracto e, em certa medida, o minimalismo, não obstante as estéticas e pressupostos diametralmente opostos — onde a conformação se apresenta como tema, preconizando-se pela especialização técnica-estilística, da qual a narrativa e toda a referencialidade se retira⁵². No entanto, estas

⁵¹ Não se mencionando propositadamente a afirmação da “não-subjectividade” a qual equivale, uma vez mais, a uma simples contradição.

⁵² Esta especialização explicita-se em Greenberg, em passagens como: “A essência do modernismo está, a meu ver, no uso dos métodos característicos duma disciplina — não para subvertê-la mas para estabelecê-

concretizações formalistas não se tornaram mais imediatas ao olhar e à compreensão (o que aqui também poderá equivaler ao sentir) do público conhecedor (*i.e.* a comunidade da arte) nem do público em geral. Tanto no abstracionismo, como no *readymade*, tal como nos seus descendentes formalismo e conceptualismo, a arte-como-arte e a arte-pela-arte não se executa na pura auto-referencialidade formal mas, sim, pela argumentação que a acompanha. O que também indicia que os significados atribuídos em arte e depreendidos da arte estão, a partir deste momento, como que descolados da forma dos seus particulares:

É sem surpresas que a arte com uma morfologia menos fixa seja o [melhor] exemplo do qual deciframos a natureza do termo geral de “arte”. Onde há um contexto existindo separadamente da sua morfologia e consistindo na sua função, é mais propício para encontrar resultados menos conformados e previsíveis. (Kosuth, 1991, p. 23)

A produção em arte com a “morfologia menos fixa” é então aquela da arte em geral, é aquela em que o suporte, a técnica e o estilo parecem supérfluos, desde que não constriam a “criação das novas proposições” (*ibid.*, p. 4) e assim o progresso da arte. É também aquela, tal como indicado por De Duve, que idealmente dispensaria todo o objecto para chegar à possibilidade de um juízo lógico e conceptual (1996, p. 244)⁵³. Este é um objectivo claramente afirmado por Kosuth:

A validade das proposições artísticas não é dependente de qualquer pressuposto empírico, muito menos estético, mas sim de um pressuposto sobre a natureza das coisas. O artista, enquanto analista, não está directamente preocupado com as propriedades físicas das coisas. Ele está preocupado apenas com (1) o modo no qual a arte é capaz de crescimento conceptual e (2) como as suas proposições são capazes de acompanhar logicamente esse crescimento. Por outras palavras, as proposições da arte não são

la mais firmemente na sua área de competência” (cit. por De Duve, 1996, p. 342). Sobre a possível consideração das incursões minimalistas como formalismos, em conformidade com a citada definição greenberguiana, salientam-se as seguintes palavras de De Duve, 1991, p. 157: “Mesmo considerando apenas a pintura americana, para a qual representou o papel de porta-voz, como podemos explicar a sua antipatia pelos sete painéis brancos de *White Painting* (1951) de Rauschenberg, o seu silêncio diante do ‘período negro’ de Reinhardt, a sua desconsideração pelas *Grids* de Agnes Martin e a sua hesitação perante as pinturas negras de Stella? Cada vez que um pintor tomou literalmente a sua definição das ‘convenções essenciais da pintura’, Greenberg recusou-se a segui-lo.” Ainda a respeito da relação entre a especialização técnica e a negociação com a convecção, ver Greenberg, *Seminário n. 6*, 2003, pp. 74-85.

⁵³ Em conformidade com o apresentado por Kosuth e o também sinalizado por De Duve, Chandler e Lippard afirmam que a arte conceptual corresponde ao “trabalho em que a ideia é primordial e a forma material é secundária, leve, efêmera, barata, desprezível e/ou ‘desmaterializada’” (cit. por Harrison, 2013, p. 227). Sobre esta transição para uma reformulação artística não somente mais “crua”, como Greenberg terá descrito (2003, p. 82), como também tendencialmente deslocada de uma configuração física, *i.e.*, material e estética, ver Harrison (2013).

factuais, mas sim linguísticas no seu carácter — isto é, elas não descrevem o comportamento de objectos físicos, nem mesmo mentais; elas expressam definições de arte ou as consequências formais das definições de arte. Assim, podemos dizer que a arte opera numa lógica. (1991, pp. 20-21)

Independente de pressupostos empíricos, *i.e.* independente da experiência, encontrando o fundamento e argumentos em si própria, toda a arte (ou pelo menos aquela que segundo Kosuth fez história, sendo assim merecedora do seu reconhecido valor), desde o modernismo, parece funcionar dentro de uma lógica interna, ao que corresponde o modelo tautológico. Aqui “[a] ‘ideia da arte’ (ou o ‘trabalho’) e a arte são o mesmo e podem ser apreciadas como arte sem saírem do contexto da arte para a [sua] verificação” (De Duve, 1996, p. 270). Se a “condição da arte”, segundo esta leitura reside na sua simples auto-proclamação com relação ao contexto e à jurisprudência, então a morfologia é acessória à criação e validação da obra de arte. O que daqui se pode depreender é que não só as proposições do conceptualismo de Kosuth (que não foram inteiramente subscritas pelos seus congéneres conceptualistas) permitem apenas uma arte genérica de forte pendor *anestésico*, como também explicitam a afirmação do acto criativo e da proposta condição de arte como um (simples) juízo *em/da* arte, onde o modelo estético fez-se totalmente substituído por um modelo linguístico.

Por outro lado, dentro da argumentação apresentada, Kosuth ressalta ainda a busca pela decifração do “termo geral da arte”, isto é, do seu conceito, passando assim a arte de um estado de indeterminação para aquele onde se vislumbra a possibilidade de uma definição colocando a descoberto os fundamentos e as condições necessárias à arte. Este reequacionamento da arte e do seu estado conceptual, manifesta a sua tomada segundo um modelo cognitivo que desconsidera a índole transcendental das suas condições. Tendo em consideração esta ilusão sobre a possibilidade de uma intuição intelectual (De Duve, 1996, p. 315), percebe-se que o juízo da arte, tanto como matéria criativa e como crítica, à luz do pensamento de Kosuth, tenha, pois, que se afastar dos pareceres sobre a percepção do mundo, separando-se das considerações do belo e do gosto:

É necessário separar a estética da arte porque a estética lida com as opiniões da percepção do mundo em geral.

[...]

Quando objectos de arte são apresentados dentro do contexto da arte (como até recentemente estes objectos têm vindo a ser empregues), eles tornam-se tão elegíveis para a consideração estética como outros quaisquer objectos no mundo; e uma consideração estética de um objecto existente no mundo da arte significa que a existência ou o funcionamento desse objecto no contexto artístico é irrelevante para o juízo estético. (1991, p. 16)

Segundo esta leitura, uma vez dedicada à avaliação do funcionamento da obra enquanto arte, enquanto uma nova proposição analítica sobre arte, o juízo reflexivo *da e sobre arte* avalia a função artística (poética) mas também (e principalmente) o que ela traz de novo para o seu campo expandido. A obra é, deste modo, considerada dentro do seu contexto (como, aliás, todas as considerações sobre arte em geral) e julgada pelas consequências por si produzidas. Mas poderá realmente o juízo da arte ser um puro juízo sobre arte, *i.e.* um juízo de valor pelo qual são pesados os pontos decisivos no curso da arte, libertos dos pareceres provenientes da sensibilidade? E quanto à obra de arte, poderá ser esta efectivamente considerada como independente da sua conformação ou para além da íntima conexão com uma forma poetizada? — A resposta a estas duas questões apresenta-se pela sua relação: a obra de arte assenta numa materialização ou numa manifestação para “ser-obra” (Heidegger, 2015, *passim*), para aparecer e “pôr-se-em-obra” (*ibid.*, p. 27) no universo da sua contextualização; a obra de arte é assim dependente do seu “afluxo sensível” (*ibid.*, p. 18), sendo por meio deste afluxo que se estabelece como uma nova proposição em arte; mas o que a faz uma nova proposição *em arte* e não simplesmente *para* a arte — o que é o caso de toda a argumentação em arte, seja ela histórica ou crítica — é o seu valor artístico e poético, ou seja, aquele mesmo valor que a faz indeterminada e um mistério em si mesma; aquele valor que não pode ser decomposto e sobre o qual nada pode ser comprovado, mas apenas “descrito nos seus traços” (Wittgenstein, UFP, §23). Esse valor ao qual corresponde a presentificação de um sentido (artístico, poético, metafísico) dentro do qual cabem todas as intenções que o artista, para a obra (no momento da sua produção) pode encontrar e, ainda, aquelas que inconscientemente se imiscuem⁵⁴. Ora, este valor que da arte advém no sujeito pela obra dá-se também como um *efeito*, por isso não pode ser inteiramente

⁵⁴ Duchamp, 1997, pp. 4-5: “No acto criativo, o artista vai da intenção à realização através de uma cadeia de reacções totalmente subjectivas. A sua luta no sentido da realização consiste numa série de esforços, dores, satisfações, recusas, decisões, que também não podem, e não devem, ser completamente conscientes, pelo menos no plano estético.”; ver ainda subcapítulo III.2., pp. 67-68.

desagregado da experiência, nem do juízo estético enquanto juízo reflexivo ainda que não mais equivalente ao juízo do gosto e do *sensus communis*⁵⁵.

Certamente que em muita da arte moderna e em muita da arte contemporânea podem-se encontrar os significados da arte-como-questão e que eles são a “pressuposição de uma função” (Segerstedt, cit. por Kosuth, 1991, p. 15), mas essa função e aquilo que apenas dela se pode determinar é o princípio da afirmação e da proposta à sua condição. Contrariamente ao apresentado por Kosuth, as proposições em arte (pelos seus particulares) não são simples proposições conceptuais; elas não são independentes de um referente para o reconhecimento da sua validade e, uma vez detentoras de uma condição empírica invariável, não são certas, o que também não as faz meramente tautológicas⁵⁶. Compreende-se desta forma os reparos colocados por De Duve a Kosuth, primeiramente, por ignorar a antinomia do gosto kantiana (como também a sua possível reinterpretação aos olhos do modernismo⁵⁷), em segundo lugar, por fazer o juízo da arte — ao qual corresponde a sentença “isto é arte” — correr em círculos (1996, p. 307).

O uso do juízo da arte é exercido pelo homem no seu mundo (*i.e.* o jogo humano com as obras de arte) — no seu *macrocosmos* — não podendo ser tomado fora desta conexão. As justificações para a arte não devem, por isso, ser consideradas como totalmente circunscritas pelo seu domínio — ainda que representem justificações da arte e para a arte; elas estão numa relação dinâmica entre o seu campo e o mundo exterior que as vê surgir. Uma circunstância perceptível na constante observação e comentário

⁵⁵ Greenberg, 1999, p. 62: “Claro que a arte, para existir, tem que ser algo além da arte como estado, além da experiência estética. Tem que ser um fenómeno material ‘antes’ de ser arte. No caso da literatura tem que ser também um fenómeno mental; ‘após’ os sons que ouvimos ou as marcas que lemos vêm os significados que são meramente significados. E assim como qualquer coisa (excepto a experiência estética em si) pode ser experienciada esteticamente, então qualquer coisa, incluindo a arte, pode ser experienciada de maneira não estética [...]. Elas podem ser experienciadas como simples ou como meros fenómenos, como itens intrinsecamente sem valor, como informações ou como coisas cujo valor está nos materiais de que são feitos.”; o que com este excerto se pretende salientar é que, com o retirar da experiência estética, *i.e.* o valor estético da obra de arte, muito provavelmente também se retira o valor da arte. Uma outra formulação disto mesmo encontra-se na distinção estabelecida por Wittgenstein (LE) entre “valor absoluto” e “relativo” ou “trivial”.

⁵⁶ Ayer cit. por Kosuth, 1991, p. 22: “Não há proposições empíricas absolutamente certas. Apenas as tautologias são certas. As questões empíricas são uma e todas as hipóteses, das que podem ser confirmadas ou desacreditadas na experiência sensorial do real.” E ainda Kosuth, 1991, p. 22: “Como as formas da arte podem ser consideradas proposições sintéticas são verificáveis pelo mundo, ou seja, para entender essas proposições, é preciso deixar a estrutura tautológica da arte e considerar a informação ‘externa’. Mas, para considerá-lo como arte, é necessário ignorar essa mesma informação externa, porque a informação externa (qualidades experienciais, a notar) tem o seu próprio valor intrínseco. E para compreender isso, não é necessário um estado de “condição de arte”.

⁵⁷ Ver subcapítulo II.3, pp. 53-56.

pela arte às questões do seu tempo — seja esse tempo o do realismo de Courbet, o do construtivismo de Malevich ou do informalismo de Dubuffet. Elas são o resultado de uma herança cultural e um produto das forças sociais do seu tempo⁵⁸.

É o uso do juízo “isto é arte” que determina o sentido daquilo que acontece quando se trata de arte e este uso está radicado numa experiência — a do seu sentido (efeito ou sentimento possivelmente compartilhado) e a dos seus significados (o conjunto de ideias apresentadas ou reconhecidas, que fundamentam o juízo e a compreensão da arte e das suas obras). Este sentido e os possíveis significados encontrados⁵⁹ não são estanques, podendo ser revistos e até colocar em causa algumas das validações menos consensuais — quantas obras de hoje serão perdidas na construção histórica e jurisprudencial de amanhã? É certo que, conforme sinalizado por Kosuth, “[a] arte ‘viv[a]’ através da influência sobre a nova arte” (1991, p. 19), que muita da nova produção seja em referência à obra passada e até um processo de cristalização de diligências anteriores — tal foi o caso das pós-vanguardas, incluindo o conceptualismo e o minimalismo, até perderem corpo e peso na heterogenia das novas propostas. Seguramente, também como apontado por Kosuth, a obra de arte pode ser entendida como a consequência formal de uma definição de arte (ou de certas definições de arte) e que com isso não se reduza à criação de enigmas estéticos prontos a serem decifrados e assimilados como uma linguagem artística⁶⁰, mas também não se reduz à auto-crítica e ao avanço proposicional em arte. O campo instaurado pelo modernismo (e pós-modernismo) é o da simultaneidade entre a fragmentação e a hibridização técnica, programática e formal; o da proliferação e coabitação de várias *linguagens particulares*, *i.e. privadas*, como uma comunicação muito específica, pela qual se procura afirmar uma condição — a condição de arte —, mas que nada diz de objectivo e que se

⁵⁸ Note-se ainda que, frente à efectividade desta circunstância, Kosuth reconsiderou a sua posição anos mais tarde, reconhecendo que: “É na autenticidade da produção cultural de um ser humano conectado ao seu momento histórico que o trabalho é vivenciado como real; é a paixão de uma inteligência criativa pelo presente, que informa tanto o passado como o futuro.” (2012, p. 28)

⁵⁹ Não se trata da consideração sobre qualquer significado que cada sujeito possa atribuir, mas sim dos significados provenientes ou derivados do conjunto de condicionantes anteriormente mencionados — um saber contextual no qual figura a jurisprudência dos juízos e os novos significados estabelecidos — permitindo-lhes encontrar validade, *i.e.*, uma consensualidade dentro da comunidade dos seus espectadores.

⁶⁰ Kosuth, 1991, p. 19: “[o] valor do cubismo, por exemplo, assenta na sua ideia para campo da arte, não as qualidades físicas ou visuais presentes numa pintura específica, ou a particularidade de certas cores ou formas. Pois essas cores e formas correspondem [apenas] à ‘linguagem’ da arte, não ao seu significado, ao seu conceito enquanto arte. Olhar para uma ‘obra-prima’ cubista agora, segundo esta lógica é tomar a arte como sem-sentido, conceptualmente falando, no que diz respeito a [toda a] arte. (Essa informação visual que era única à linguagem cubista foi agora de uma forma geral absorvida tendo muito que ver com a forma pela qual se lida com a pintura)”.

manifesta, para além (e em vez) das tautologias (continuando a analogia proposicional kosuthiana), certamente como proposições *sem-sentido*.

II.2. O *READYMADE* E A ATRIBUIÇÃO DE SENTIDO

Conforme o anteriormente exposto, a obra de arte deve a sua condição à afirmação enquanto proposta endereçada à arte e à sua consecutiva decisão “como arte”. Considerar assim um qualquer produto humano equivale à enunciação do juízo “isto é arte”. Este juízo resulta pois da mediação entre a experiência da obra de arte (como uma *intuição* da qual resulta o referido *efeito*) e o saber contextual (o legado jurisprudencial que a recebe). Do uso deste juízo não resulta pois a explicitação da qualidade nem do “conteúdo” que lhe deu origem (De Duve, 1996, p. 75). À semelhança do juízo estético kantiano ele apenas se traduz como a pronúncia de uma sentença comum atribuída a certos objectos, embora não simplesmente assente num sentimento mas acarretando analogamente uma referência carente de sentido. Ou seja, a declaração “isto é arte” remonta, como indicado, a uma nomeação onde a palavra “arte” consiste num signo que designa sem descrever. Tal caso possibilita-a ser entendida como um nome próprio, não indicando as condições formais ou finais para os seus objectos para além do estado ou condição da arte — o seu princípio constitutivo, ganhando voz na máxima “faz o que quer que seja [...] mas fá-lo para que seja arte” (De Duve, 1996, p. 341) — justificando-se assim que encontre algo semelhante a uma lei na jurisprudência. Esta arbitrariedade da palavra “arte” relativamente ao que nomeia conhece plena visibilidade no *readymade* de Duchamp, tal como apontado por De Duve:

[T]estemunha a liberdade quase impertinente em relação à história dos estilos, parecendo resumir e completá-la sem [deles] nada possuir; e acima de tudo, ilustra a indecidibilidade, a abertura e a indeterminação do conceito de arte ou até mesmo a barricada no solipsismo ou a expansão segundo uma tautologia universal. [...] De facto, acolhe todas as teorias da arte, ou desqualifica-as todas, na medida em que é o contra-exemplo para todas elas, atravessando todos os “mundos possíveis” como uma mónada absolutamente selada. (1996, p. 13)

O *readymade* de Duchamp — desde a *Bicycle Wheel* (1913-1951) ao *Le Porte-bouteilles* (1914-1964) e à controversa *Fountain* (1917-1964)⁶¹ — não apresenta formalmente nada em comum com os inúmeros objectos precedentes designados por arte, para além da compartilha deste nome. No entanto, quando visto à luz do seu contexto, da tradição que o antecede e daquela que o acompanha, manifesta-se como que radicado no mesmo ponto de partida mas tomando um caminho divergente:

A base do meu trabalho durante os anos que antecederam a minha vinda para os Estados Unidos em 1915, era o desejo de fragmentar as formas — de “decompô-las” muito de acordo com a linha com que os cubistas o haviam feito. Mas eu queria ir mais longe — muito mais — na verdade, noutra direcção completamente diferente. [...] Eu queria afastar-me do aspecto físico da pintura, estava muito mais interessado em recriar ideias na pintura. (Duchamp, 1973, pp. 124-125)⁶²

O percurso traçado por Duchamp até ao *readymade* foi igualmente iniciado em pintura e similarmente definido pela procura da revelação de algo característico à arte, algo que murmurava desde a disponibilização das tecnologias da representação (a fotografia e o filme) e que estava no reverso do ideal pictórico da abstracção, para além da fisicalidade da pintura⁶³ e para além da sua componente visual ou *retiniana* (*ibid.*, p. 136). Uma produção ao serviço da mente, fundada nas ideias e centrada na arte, o que representou uma virada abrupta “do específico para o genérico” tal como De Duve refere (1996, p. 251). Por esta centralização nas condições da aparição (o molde da obra de arte) em detrimento da aparência (Duchamp, 1973, p. 70) compreende-se, assim, o motivo da grande eleição de Duchamp por Kosuth (como por tantos outros artistas):

⁶¹ Em 1917 Marcel Duchamp, sob o pseudónimo de “R. Mutt”, submeteu um urinol invertido intitulado *Fountain* (Fonte) à exposição aberta (mediante a taxa de participação, que garantia a exposição de toda e qualquer obra por qualquer artista proposta) da *Society of Independent Artists* em Nova Iorque, da qual o próprio era membro fundador. Tal como Duchamp pretendia, a peça foi omitida (Duchamp, cit. por Cabanne, p. 54) da exposição sem júri, tendo inclusivamente desaparecido no decurso desta. Beatrice Wood relatou o diálogo entre dois dos protagonistas na (in)decisão por este objecto provocada: “‘Isto é indecente!’ declarou [Rockwell] Kent sem rodeios, com o rosto vermelho./‘Isso depende do ponto de vista’, disse Walter [Arensberg] gentilmente./‘Não podemos mostrá-lo’, prosseguiu Kent com o rosto vermelho./‘A taxa de participação já foi paga, não o podemos recusar’, acrescentou suavemente Walter. [...] ‘Alguém enviou isto como uma piada’, continuou Kent com raiva./‘Ou como um teste’, terminou Walter pacientemente.” (cit. por De Duve, 1996, pp. 90-91).

⁶² E também: “A minha mão tornou-se minha inimiga em 1912. Eu queria afastar-me da paleta. Este capítulo da minha vida acabou e imediatamente pensei em inventar uma nova maneira de pintar. Isso veio com *The Large Glass* [1915-1923]” (Duchamp, cit. por Roberts, 1968). Ver ainda De Duve, 1991, pp. 24-30.

⁶³ Duchamp, cit. por Tomkins, 2013, p. 73: “Comecei a pensar sobre como poderia fazer algo que não fosse pintado na tela. Estava já enfasiado com a ideia de pintar na tela. Para mim, a tela e a tinta a óleo eram os instrumentos que tinham sido abusados nos últimos nove séculos e queria afastar-me deles, para ter a hipótese de expressar algo diferente.”

Com o inassistido *readymade*, a arte mudou o seu foco da linguagem para o que estava a ser dito. O que significa que a natureza da arte mudou da “aparência” para “concepção” — deu-se o início da arte “moderna” e o início da arte conceptual. (1991, p. 18)

O *readymade*, assistido (intervencionado) ou não, é pois o marco histórico do começo da arte genérica, da virada da experiência e da compreensão da arte para “regiões mais verbais” (Duchamp, 1961) e da consequente consideração da “arte” como um nome próprio⁶⁴. Ele é, segundo uma definição grosseira (mas não inoportuna), uma obra de arte sem o desempenho técnico do artista para a sua execução, sustentado sobre um objecto pré-existente e estranho à arte, conhecendo, claro, um valor artístico pelo processo da reconfiguração do seu sentido e da atribuição de novos significados dados essencialmente pelo processo de nomeação — esse mesmo processo que desde a proposta à validação pelos juízos atribui um valor simbólico com o acto do baptismo. Ele é a conformação mais radical da pergunta pela arte-como-questão através de meios não convencionais, instaurando o campo de possibilidade para a admissão de qualquer objecto como uma obra de arte⁶⁵. Não obstante, aquilo que se encontra sob o seu signo afigura-se como a mesma autoridade negociada entre o sentido artístico (e um conjunto de significados que também fundamentam a sua origem) e uma conformação empírica (que aqui se poderá tomar como um significante). Uma negociação não assim tão diferente daquela indicada por Bell ao citar Hobbes, assente na parcialidade estilística da representação pictórica ou escultórica, onde a referência ao representado é dada pelo nome, “e assim, uma imagem no sentido mais amplo, não está na *semelhança* ou na representação de algo visível, nem nas duas coisas” (2017, pp. 31-35), mas sim na sua assimilação enquanto referência, segundo a qual também se evidencia uma nítida arbitrariedade⁶⁶.

⁶⁴ De Duve sustenta que a invenção do *readymade* estabeleceu, nada mais, que um balanço sobre o carácter nominalista da arte (1991, p. 131), acrescentando que “[s]e Duchamp declarou essa ambição aqui [com o *readymade*] de forma explícita, foi porque ele estava ciente da dialéctica nominalista que impulsionaria a história das vanguardas. Ele sabia que a tarefa dos artistas audazes seria quebrar com o pacto que selava o nome da arte e antecipar o momento em que a história renovaria este pacto.” (*Ibid.*, p. 128)

⁶⁵ Kamien-Kazhdan, 2018, p. 10: “Em meados dos anos 30, o líder do movimento surrealista, André Breton, definiu o *readymade* como ‘objectos manufacturados elevados à dignidade de obras de arte através da escolha do artista’. Breton apreciava o iconoclasmo de Duchamp, a sua recontextualização de objectos industriais e a sua reconceptualização da noção de criação como acto de escolha. Contudo, na sua definição de *readymade*, Breton empregava um julgamento tradicional (‘dignidade’) e categorias que já não eram aceitáveis para Duchamp.”

⁶⁶ Bell, 2017, p. 35: “A pedra bruta pode ser aceite como a representação Neptuno porque existe uma relação acordada pela nomeação dentro de uma sociedade, afirma Hobbes. É, portanto, uma relação

Na base da sua existência também no *readymade* se encontra uma conformação que é feita — criar arte é *fazer*, é “pôr-em-obra” (Heidegger, 2015, p. 27) —, realizada pela *escolha* dos seus materiais — de uma forma análoga ao que é feito na pintura, pela selecção de um tubo de tinta azul e/ou vermelha, da qualidade da tinta e da cor conforme a oferta do fabricante (Duchamp, cit. por De Duve, 1996, pp. 161-162)⁶⁷ —, da sua justaposição e sintonização conforme uma intencionalidade — (continuando com a analogia) escolhendo misturas e graduações de tonalidades, aplicando-as sobre a tela, decidindo e formando a composição, etc. Ou seja, uma conformação que, como em toda a arte, é feita por escolhas e que, no lugar da tinta (ou do bronze, estendendo a analogia duchampiana para o campo da escultura), escolhe um objecto arbitrário apropriando-se deste:

Se o Sr. Mutt fez ou não fez a *Fonte [Fountain]* com as suas próprias mãos não tem importância. Ele ESCOLHEU-O. Ele pegou num artigo comum da vida quotidiana, colocou-o de modo a que o seu significado útil tenha desaparecido sob um novo título e ponto de vista — criando um novo pensamento para esse objecto. (Anon., 2003, p. 252)⁶⁸

Mais que a constatação de um fundo de equivalência entre o *fazer* e o *escolher* (e aqui sublinha-se o “fundo”, dada a complexidade das operações realizadas na produção da obra de arte, como é perceptível pela exigência técnica de certas expressões), o que com o caso do *readymade* se agudiza é o processo de nivelção entre estas duas vertentes, como sinalizado por De Duve: “[s]e a palavra ‘arte’ significa fazer e se fazer significa escolher, então somos levados a tirar a conclusão mais geral possível: [fazer] arte significa escolher” (1996, p. 162). Uma nivelção característica à arte genérica e

arbitrária — arbitrária no sentido do séc. XVII ao submeter-se a árbitros decidindo-se [estas] questões segundo uma regra comum.”

⁶⁷ Duchamp, cit. por De Duve, 1996, pp. 161-162: “A palavra ‘arte’, etimologicamente falando, significa fazer, simplesmente fazer. Agora o que é o fazer? Fazer algo é escolher um tubo de azul, um tubo de vermelho, colocar um pouco deles na paleta e sempre escolhendo a qualidade do azul, a qualidade do vermelho; sempre escolhendo o lugar para colocá-lo na tela, é sempre escolher. Então, para escolher, você pode usar tubos de tinta, você pode usar pincéis, mas você também pode usar uma coisa já-pronta [*readymade*], feita mecanicamente ou pela mão de outro homem, mesmo se assim o quiser, e apropriar-se dela uma vez que foi você quem a escolheu. A escolha é o principal, mesmo na pintura convencional.”

⁶⁸ Em 1917, foi lançado o segundo e último número da revista *The Blind Man* (editada por Duchamp, Henri-Pierre Roché e Beatrice Wood), um mês após a inauguração da exposição da *Society of Independent Artists*, na qual a *Fountain* ficou omissa. Nesta edição a fotografia do até então despercebido urinol, tirada por Alfred Stieglitz (fotógrafo e galerista da “291”, figura proeminente da cena artística nova iorquina) fazia-se acompanhar pela defesa de *O caso de Richard Mutt*, um editorial de autor anónimo (presumivelmente Duchamp) protestando contra as acusações que justificaram a sua omissão, declarando este objecto como arte e o direito à sua exposição.

que se afigura como a razão da dificuldade encontrada no seu juízo, *i.e.*, para a decisão sobre a sua condição — aquela mesma dificuldade encontrada pelo retirar da mão e do gesto do artista na sua criação, pela tradição da iconofilia, pela expectativa da transmissão de uma qualquer mensagem ou até mesmo de um qualquer conhecimento através da imagem posta-em-obra, como também pela discrepância entre a consideração do juízo estético como exercício do gosto e o juízo estético como juízo da arte à luz da tradição que a condição de arte nos objectos arbitrários tornou possível⁶⁹.

Percebe-se, deste modo, que o (re)conhecimento da tradição e das razões primeiras do *readymade* fundamentem o seu juízo, que a sua validação como arte esteja tão distante quanto possível da comparação visual com a arte do passado. Ele não é pintura nem escultura, nem algo de interespecífico entre os dois; não é também um “objecto específico” no sentido de Judd (2003, pp. 824-828) não se defendendo da classificação como “anti-arte” ou “arte [da] não-arte” (Judd, 1975, p. 190). Os objectos encontrados sob a designação de *readymade* “são genéricos e nada mais que genéricos” (De Duve, 1996, p. 269), não sendo assim elegíveis para o juízo segundo a reivindicação formalista (um juízo estético como um juízo do gosto). Daqui resulta que, frente ao *readymade* e aos seus descendentes, a asserção de Sandis de acordo com a qual “[p]ensar que não se pode perceber uma obra de arte a não ser que se perceba sobre o que ela é, é não percebê-la de todo” (2017, p. 10) perde inteiramente a sua validade. Perceber o *readymade* e aceitá-lo como arte é indissociável de perceber as premissas e os complexos sistemas que lhe estão por trás, ou seja, é indissociável do saber possível em arte. Constata-se também, como apontado por De Duve, que com o *readymade* e com a arte genérica não se sabe se se julga a coisa em si ou a tradição que a tornou possível (1996, p. 273)⁷⁰ — aquela que perante a mudança dos tempos (pela aceleração das deslocções e a alteração da perspectiva sobre as paisagens humanas dado o exponencial desenvolvimento tecnológico) aguardava por ser quebrada. E no momento em que se quebra a tradição, inicia-se uma crise dentro do sistema jurisprudencial,

⁶⁹ A propósito da diferenciação reconhecida entre o juízo estético como um juízo de gosto e o juízo estético como juízo da arte pode-se confrontar as posições tomadas por Greenberg e por Kosuth. Enquanto que o primeiro toma a (aparente) inacessibilidade estética e inconformidade com o gosto, resultante da arbitrariedade formal da arte genérica como uma sentença à condição de arte — “quando nenhum juízo estético, nenhum veredicto de gosto está presente, então também a arte não toma lugar” (Greenberg, 1999, p. 62) — por sua vez, o segundo considera, pelo já apresentado, os pareceres da arte dentro do curso da arte como um domínio em si mesmo e independente dos juízos de gosto, para os quais, não obstante, “é preciso entender a complexidade, até mesmo a delicadeza, do modo como uma obra de arte deve ser tão singularmente a expressão concreta de um indivíduo, mas ainda mais a cultura que essa expressão tornou possível.” (Kosuth, 2012, p. 28)

⁷⁰ Ver também Evnine, 2013, pp. 420-421.

justificando-se assim a dificuldade dos juízos que lhe seguem; esta é uma ocorrência frequente frente a todas as grandes novidades propostas à arte:

[D]esde *Os Britadores de Pedra* de Courbet, a *Madame Bovary* de Flaubert, *As Flores do Mal* de Baudelaire, a *Olympia* de Manet, *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso, *A Sagração da Primavera* de Stravinsky, *Ulisses* de Joyce, ao *readymade* de Duchamp — foram primeiramente recebidos com o clamor da indignação “isto não é arte!”. Em todos estes casos [a frase] “isto não é arte” expressa uma recusa de julgar esteticamente; significa “isto nem merece o juízo do gosto”. [...] No entanto, todas as obras acabadas de listar — entre elas muitas outras — foram subsequentemente julgadas como obras-primas da arte de vanguarda e da arte em todo o caso, sendo possível assumir que, ainda hoje, elas detêm alguma da sua habilidade em despertar o sentimento inquietante de repugnância ou ridículo perturbando o comprazimento da sua beleza ou sublimidade. (*Ibid.*, pp. 303-304)

Se a condição de arte se firma com o processo de nomeação, a função de arte numa obra estabelece-se no sentido que por esta nomeação lhe é atribuída: um sentido artístico a ser encontrado segundo os sentimentos e/ou os juízos pela obra provocados, levando não apenas ao assentimento como também à cúmplice intenção da sua função e condição como arte. Um caso que se torna particularmente evidente quando este assentimento e esta intenção estão contra os sentimentos permitidos ou encorajados, bem como contra os juízos esperados pela sociedade segundo o registo jurisprudencial⁷¹.

Escolher um objecto para a arte é conferir-lhe uma função — a de obra de arte: “[o] artista escolhe um objecto e chama-o de arte [...] coloca-o em tal contexto fazendo-o designar-se por obra de arte” (De Duve, 1996, p. 312)⁷²; esta escolha é, como visto, a acção essencial no processo criativo em toda a arte. No caso específico do *readymade*, escolher um objecto para a arte é conferir-lhe esta função (*i.e.* sentido) e também um significado: o da *arte-como-questão* (esse profundo significado crítico e enunciável) e simultaneamente da irresoluta qualidade da arte, pelas ocasionais inscrições nos

⁷¹ Reed, 1985, p. 221: “[Duchamp] é perfeitamente explícito — ele queria produzir uma obra sem-sentido embora, claro, não sem qualquer significado. Apelando ao impulso do espectador em completar o que está incompleto, ao de certa forma extrair algum sentido do aparentemente sem-sentido. Por outras palavras, quando o espectador é confrontado por um objecto autoritário, aquele que no método de sua própria elaboração apresenta o obviamente identificável, [de como são exemplo] as regras da gramática culturalmente aceites, o espectador vai diferir essa autoridade aparente, apesar da sua impressão imediata de incoerência. Duchamp tenta levar-nos a reflectir sobre a nossa própria subserviência aos gestos autoritários, em particular, [no que respeita às] obras de arte. Mais uma vez, ele reflecte sobre a relação do espectador com a obra de arte.”

⁷² A propósito da íntima relação entre o acto criativo (envolvendo o juízo que se estabelece pela escolha) e o processo de nomeação, ver ainda De Duve, 1991, pp. 159-163.

objectos⁷³ — como em *Le Porte-bouteilles* ou *Comb* (1916-1964)⁷⁴ — bem como pelos títulos⁷⁵ — tendo como bom exemplo *Fountain* ou *Trébuchet* (1917-1964)⁷⁶ — onde não faltaram os trocadilhos e as frases absurdas, *i.e.* sem-sentido:

Naquele dia, comprei um porta-garrafas no Bazar do Hôtel de Ville e trouxe-o para casa; esse foi o meu primeiro *readymade*. E o que também me interessou foi dar-lhe, com esta escolha, uma espécie de bandeira ou uma cor, que não vinha de um tubo de tinta. Obtive esta cor inscrevendo no *readymade* uma frase que era suposto ter uma essência poética e não um significado vulgar, mas antes um jogo de palavras, coisas assim. Já não me lembro o que era [...] porque este *readymade* se perdeu. (Duchamp, cit. por Kamien-Kazhdan, 2018, p. 12).

O processo da escolha e da reconfiguração do seu suporte físico enquanto arte não pode, no *readymade*, ser dissociado desta atribuição de um novo significado — “um novo pensamento para esse objecto” (Anon., 2003, p. 252)⁷⁷. Esta circunstância deixa a descoberto que o processo criativo aqui envolvido é muito semelhante ao próprio juízo da arte: o artista intenciona e atribui um sentido e significado(s) de arte a um objecto para seguidamente propô-lo como *arte*, pedindo que, pelo seu juízo, o espectador seja cúmplice e perpetue este gesto de atribuição. Compreende-se, deste modo, que o “*readymade* apague as diferenças entre fazer e julgar” e que o “espectador simplesmente repita o julgamento do artista” (De Duve, 1996, p. 12); que com ele se

⁷³ Duchamp, 1961: “Uma característica importante foi a frase curta que ocasionalmente inscrevi no *readymade*. Essa frase, em vez de descrever o objecto como um título, pretendia levar o pensamento do espectador para outras regiões mais verbais.”

⁷⁴ Reed aponta *Comb* (Pente), datado de “17 de fevereiro de 1916, às 11h00 da manhã” e inscrito com “3 ou 4 gouttes de hauteur n'ont rien a faire avec la sauvegene” (“3 ou 4 gotas de altura não têm nada a ver com selvajaria”) como o acto de deslocamento puramente verbal e, assim, exemplar das características de um verdadeiro *readymade* (1985, p. 222): “sem belo, sem feio, nada de particularmente estético” (Duchamp, cit. por Reed, *ibid.*); estabelecendo, não obstante, o convite a um novo pensamento para esse objecto e à sua redefinição apesar da inegável familiaridade.

⁷⁵ Acerca da importância das inscrições e títulos na obra de Duchamp, ver *The Developing Language of the Readymade* de Reed (1985).

⁷⁶ A obra *Trébuchet* exemplifica a reconfiguração física (formal) pela subtil alteração do sentido da curvatura dos cabides mas também (e em grande medida) pela deslocação física (para o chão no lugar da parede), “bem como [pel]a deslocação lógica: a palavra é um trocadilho com o termo de xadrez foneticamente idêntico a *trébucher*, que em francês significa tropeçar” (Kamien-Kazhdan, 2018, p. 10, tradução emendada).

⁷⁷ Entende-se que pela reconfiguração do sentido original do objecto (do qual parte o *readymade*), surja uma nova forma e um novo objecto artístico que, não obstante, mantenha ou partilhe a mesma matéria que lhe está na origem. Tomando-se o exemplo da *Fountain*, a sua forma, relacionada com a função artística é a da obra de arte, a da *Fonte*, embora partilhe a mesma matéria encontrada em todos os urinóis. Por esta alteração de sentido poderá dizer-se que, à semelhança de tantas matérias no mundo convidarem à arte, os *readymades* surjam da nova forma, podendo por isso ser pensados, tal como apontado por Evnine, como objectos hilemórficos complexos: “[é] em virtude do trabalho criativo sobre a matéria que existe um objecto hilemórfico complexo distinto daquela matéria.” (2013, p. 412).

saliente ainda mais a importância do espectador (a sua comunidade, o macrocosmos e o seu papel fundamental como júri, sem o qual as obras de arte também não existiriam⁷⁸) pelo esbatimento da questão da autoria⁷⁹. Segundo este enquadramento compreende-se também a afirmação de Duchamp sobre “[o] *readymade* ser uma obra de arte sem um artista para a fazer” (cit. por Roberts, 1968) acarretando a obrigatoriedade compartilhada na sua feitura, como referido por De Duve: “[f]azer é julgar e com isso este juízo carrega uma obrigação. Fazer arte é julgar — não o que é arte mas o que deveria ser arte; não o que a arte é, mas o que a arte deveria ser” (1996, p. 348); explicitando-se, assim, o juízo da arte como matéria do processo criativo (ou, como mencionado em I.2.2, a presença da arte, do fazer arte, no próprio veredicto). Esta produção compartilhada, resultante da tomada do juízo como matéria criativa, encontra também uma ressonância em Wittgenstein em algumas das suas observações sobre a compreensibilidade do ver e da revelação do aspecto⁸⁰: “[o]cupo-me com aquilo que agora observo, que noto. Nessa medida, a vivência da mudança de aspecto é também idêntica a um fazer.” (Wittgenstein, UEFP, §556). Sugere-se assim que artista e espectador se deparem perante a revelação (ou supervenção) do aspecto da arte pela transmutação do sentido original do objecto num sentido da arte⁸¹.

A estas últimas observações são necessárias colocar duas ressalvas. A primeira prende-se com a permanência da polaridade entre artista e comunidade dos espectadores, subsistindo a divisão das suas funções dentro deste estreitamento originado pela tomada da arte como um nome próprio: o artista, pelas suas obras, reflexo da sua linguagem privada (por muito inexpressiva que se pretenda) mantém a

⁷⁸ Duchamp, cit. por Tomkins, 2013, p. 31: “Sim, a interação do espectador, que [também] faz a pintura. Sem isso a pintura desapareceria no sótão. Não haveria existência real de uma obra de arte. É sempre baseada nestes dois pólos, do espectador e do criador e a faísca que resulta dessa acção bipolar dá origem a algo — como electricidade. Não diga que o artista é um grande pensador porque ele o produz. O artista não produz nada até que o espectador diga: ‘você produziu algo maravilhoso’. O espectador tem a última palavra no assunto.”

⁷⁹ De Duve, 1996, p. 26: “[Em arte] a regra é polissemia, ruído e disseminação. A regra em arte é a linguagem poética, o texto sem autor, porque cada um dos seus leitores é contado entre os seus produtores”. Ver também Barthes, 1967.

⁸⁰ Wittgenstein, UEFP, §433: “Posso observar dois rostos, que não mudam: de repente desponta uma semelhança entre eles. Chamo a esta experiência o despontar de um aspecto”. Ver também subcapítulo II.3 da presente dissertação, pp. 57-60, onde a relação entre o *readymade* e a revelação de um aspecto é retomada.

⁸¹ Por revelação, ou melhor, *supervenção* de um aspecto artístico entende-se assim o sobrevir de um sentido artístico (e consequentemente estético) aos restantes (ou anteriores) significados de um objecto. Sobre este assunto, ver Tilghman, 2004.

incumbência da produção das novas propostas⁸²; a comunidade dos espectadores preserva a função de júri, avaliando sobre a legitimidade destas propostas, decidindo assim se compactua ou não com os novos gestos apresentados. Por sua vez, a segunda ressalva concerne à insuficiência dos juízos da arte (por si) para a formação da obra, dado que também no *readymade* está latente a íntima relação entre conteúdo e forma, compondo-se a obra na sua reunião e não sendo, deste modo, o seu valor dedutível de nenhuma destas suas partes isoladas. Além disso, dentro do processo de atribuição de sentido, no *readymade* não é necessariamente evidente se são os juízos que são acomodados numa forma ou se é a forma que desperta os juízos que recebe — Duchamp apontou a escolha do *readymade* como “[u]ma real expressão do subconsciente pelo acaso” (cit. por Tomkins, 2013, p. 51) na qual “[é] ele que te [ao artista] escolhe”⁸³, acrescentando “[s]e a tua escolha entrou nele, o gosto está envolvido, o mau gosto, o bom gosto, [ou] o gosto desinteressante” (cit. por Roberts, 1968); tanto num caso como no outro o resultado é um objecto que chega ao espectador, concretizando o seu efeito, sensível e inteligivelmente.

Mas, uma vez realizado através da reconfiguração do sentido e do significado de um objecto arbitrário (pela “recontextualização” e “reconceptualização”, como referido por Kamien-Kazhdan [2018, p. 10]), o efeito e o juízo do *readymade* são aqueles em que (à semelhança do que começou a acontecer com a arte abstracta) mais drasticamente se evidencia a necessidade do suporte teórico (do enquadramento contextual, o mesmo que lhe valeu a sua legitimação, como anteriormente mencionado) e institucional. E apesar de todas as dificuldades justificadamente encontradas, dentro da dilação temporal a comunidade da arte decidiu e a história estabeleceu a condição do *readymade*, aceitando-o como arte e conseqüentemente como um candidato ao juízo

⁸² Duchamp, cit. por Tomkins, 2013, p. 59: “[N]ão é preocupação minha decidir se é arte — eu fiz a [obra de] arte, sou o artista, que não tem a menor ideia do que está fazer.” E ainda Duchamp, 1997, p. 1: “Aparentemente, o artista age como um ser mediúnico que, do labirinto para além do tempo e do espaço, abre o seu caminho até uma clareira. Mas, se concedemos ao artista os atributos de um médium, devemos então negar-lhe o estado de consciência, no plano estético, acerca do que faz ou porque o faz. Todas as suas decisões na execução artística da obra permanecem no campo da pura intuição e não podem ser traduzidas numa auto-análise falada, escrita ou mesmo pensada.”

⁸³ Reed, 1985, p. 217: “Ao longo dos anos, [Duchamp] continuamente negou qualquer precognição da sua parte em relação a esse trabalho. Numa entrevista com Otto Hahn, impressa na *Art and Artists* em 1966, ele fez a seguinte declaração: ‘A *Bicycle Wheel* não serve para nada, a menos que seja para me livrar da aparência convencional de uma obra de arte. Foi uma fantasia. Eu não a chamei obra de arte. Na verdade, eu não a chamei nada. Eu queria acabar com a ideia de criar obras de arte. Porque deveriam elas ser estáticas? O objecto — a roda da bicicleta — veio antes da ideia. Eu não tinha intenção de fazer uma coisa [para além disso], não tinha nada a ver com a possibilidade de dizer: ‘Eu fiz este objecto eu mesmo, e ninguém fez isso antes de mim!’”

estético. Mas um juízo estético de maior amplitude, para além da enunciação de pareceres sobre sentimentos e apenas válidos enquanto positivos (*i.e.* para além do veredicto de belo ou de sublime, esteticamente digno ou “merecedor” do juízo de gosto [De Duve, 1996, p. 303]), como se pode depreender das seguintes palavras de Duchamp:

Quero, simplesmente, dizer que a arte pode ser má, boa ou indiferente mas, qualquer que seja o adjetivo usado, temos de lhe chamar arte e uma arte má continua a ser arte, tanto quanto uma má emoção não deixa de ser uma emoção. (1997, p. 4)

Com efeito, a condição de arte no *readymade* de Duchamp não se encontra pelo juízo estético clássico porque mesmo que se possa afirmar o secador de garrafas (*Le Porte-bouteilles*) ou o cabide para casacos (*Trébuchet*) como belos — e o decurso do tempo assim o revelou, com neodadaísmo e com a *pop art* nos anos 60, que admirando os *readymades* pela sua “beleza estética”, abriram um “novo episódio na história do gosto” (De Duve, 1996, p. 295) — desta afirmação não se consegue tirar qualquer tipo de consequências e assim nenhuma relativa à *arte*. O que os torna “arte” é nada mais que a afirmação do seu princípio constitutivo, aquele da nomeação e que exige perpetuidade: “temos de lhe chamar arte e uma má arte continua a ser arte” (Duchamp, 1997, p. 4). O que permite concluir uma actualização decisiva para o juízo estético expressa pela alteração da declaração “isto é belo” para “isto é arte” (onde o conceito de “arte” é tão indeterminado como o predecessor conceito de “belo”, não existindo igualmente uma ciência sobre ele mas somente uma crítica [Kant, CFJ, 177]), tal como defendida por De Duve (1996, p. 302). Esta actualização é pois fundada na recusa do gosto e tão antiga como o dadaísmo, tendo evidentemente a história já a pronunciado e registado, “estabelecendo[-a como] um precedente na jurisprudência da arte” (*ibid.*, p. 334).

A exigência do novo juízo estético encontra-se assim assente nesta recusa do gosto (e da decisão estética tradicional) pela arte, aquela mesma recusa identificável na concepção do *readymade* e dos *objets trouvés* estabelecendo-se, até, como a sua regra. Neles, a forma, tão distante quanto possível de um fim em si mesma, serve o propósito de uma manifestação artística proveniente e dirigida ao pensamento implicando, com isso, “o desejo de compreensão” (Duchamp, 1973, p. 136) frente à “negação da possibilidade de definição da arte” (Tomkins, 2013, p. 17). O que revela, uma vez mais,

um conflito radicado na pergunta pelo limite da arte, servindo como mote à produção artística, onde da obra se pretendeu um mero mecanismo perceptivo estéril. Este fundamento (e regra) é explicitado por Duchamp na seguinte passagem:

Um ponto que quero muito estabelecer é que a escolha desses *readymades* nunca foi ditada pelo deleite estético.

Esta escolha foi baseada numa reacção de indiferença visual e ao mesmo tempo com a ausência total de bom ou de mau gosto — na verdade, uma anestesia completa. (1961)

O *readymade* de Duchamp, de acordo com o apontado no início deste capítulo e aqui desenvolvido, representou o grande contributo para a lógica da produção expandida do “seja o que for” ou do “seja como for”. Mas a afirmação de que “[a] arte pode ser qualquer coisa” (Tomkins, 2013, p. 17), inclusivamente objectos arbitrários de uma completa falta de singularidade, não se deve mais ao seu carácter originário de indiferença do que à regra da sua escolha; até porque uma completa anestesia numa obra de arte se afigura como uma impossibilidade, como o é aliás para qualquer escolha:

[E]ssa foi a dificuldade em escolher alguma coisa, porque no minuto em que se escolhe alguma coisa, geralmente, está-se a valorizar as facetas artísticas ou a essência estética dessa coisa. Mas o *readymade* não é sobre isto. O que torna a selecção muito mais difícil, porque não se pode deixar de escolher as coisas que nos agradam. (Duchamp, cit. por Tomkins, 2013, pp. 54-55)

O *readymade* não é absolutamente indiferente e a *Fountain*, por exemplo, não é apenas uma coisa, por assentar numa escolha para a arte e conformar um significado artístico, podendo este ser alegado pelo reposicionamento e pelo título que realiza a reconfiguração do objecto ou, simplesmente, pela jogada institucional, a qual a também fundamenta como um gesto — como anti-arte ou como arte-da-não-arte. E mesmo que se possa atestar a sua condição de arte por meio de um mecanismo perceptivo (inteligível) retirado da sensação, a verdade é que, tal como indicado por De Duve, ele “força uma decisão estética” (1996, p. 260) suspensa entre a experiência e o saber, não assim tão distante, no fundo, do “prazer da reflexão” (Kant, CFJ, 179) à luz da faculdade do juízo.

O que faz desta específica produção artística um paradigma é o que ela revela sobre si própria e sobre a arte que a procede: ela é a manifestação da revolução que se aproximava tanto nos meios como nos fins; tendo a sua razão de ser, mas não tendo precedentes. Ela questionou as funções da autoria, do espectador e das instituições. Com a virada para “regiões mais verbais” (Duchamp, 1961) identificou a enunciação com a produção, tornando explícito que também na arte “[o] nome significa o objecto. O

objecto é o seu significado ('A' é o mesmo sinal que 'A')” tal como apontado por Wittgenstein na proposição 3.203 do seu *Tractatus*. E, ainda, pela reunião das suas consequências, estabeleceu o que seria a matéria criativa da produção futura, instituindo uma nova forma de pensar, de agir e também de sentir em arte — o que consequentemente o indicia como a causa de uma revolução estética.

II.3. A INDETERMINAÇÃO DA ARTE E A REVELAÇÃO DO SEU

ASPECTO

Com as observações realizadas sobre a proposta kosuthiana para a arte e sobre o *readymade* tornou-se explícito que qualquer objecto possível de ser experienciado pode também sê-lo esteticamente; e que qualquer objecto que possa ser experienciado esteticamente pode também sê-lo como arte. À luz desta evidência, tanto no modernismo, como no pós-modernismo e na contemporaneidade, constata-se que o juízo estético e o juízo da arte não se sobrepõem, mas coincidem. A declaração “isto é arte” expressa um juízo de valor referente à coincidência destas duas valências, que se inicia no particular, procurando seguidamente uma consensualidade (*i.e.* uma vertente pública); não se circunscrevendo mais ao parecer sobre um sentimento, por remeter a um conjunto complexo de relações e de sistemas, uma prática social com existência própria na vida pública. Estas conclusões partilhadas e fundamentadas na hipótese de De Duve (1996, p. 293 e pp. 302-303) sobre a actualização do juízo estético-artístico, expressa na alteração da declaração “isto é belo” para “isto é arte”, carecem, neste momento, da referência à discrepância entre a indeterminação de “belo” e de “arte”.

A indeterminação que se encontra no “belo” é, como foi visto, aquela referente ao sentimento (de comprazimento) proveniente do gosto (sentido humano comum) que, dada a sua potencial transversalidade, pressupõe a possibilidade de um acordo sobre a conformidade com este, apesar de para isso não repousar sobre um conceito (*i.e.* uma síntese máxima do entendimento); e assim ele é meramente uma categoria estética. Por sua vez, a indeterminação da arte não se prende (apenas) com a subjectividade própria ao sentir (comum ou não), mas sim com a vastidão e diversidade de entendimentos, de práticas e até de objectivos, percorrendo o microcosmos — que corresponde à(s) obra(s) de arte — e o macrocosmos — o universo receptor do anterior — que por esta palavra

são abrangidos. E é exactamente a esta vastidão que se deve a possível consideração da arte como um domínio (até certo ponto) autónomo, encontrando justificações em si mesmo. Este caso ganha expressão pelos seguintes exemplos: se para a arte se tomar uma justificação neurológica (um exemplo entre as possíveis áreas), então já não se trata de uma justificação em arte, mas sim em ciência e relativa à forma visual⁸⁴; se, por outro lado, a justificação encontrada for referente ao mercado, então não se trata de arte, mas sim de simples mercadoria⁸⁵; se a sua justificação for estritamente estética, tal como já referido, então é apenas uma questão do gosto (conhecendo ressonância na famosa tautologia de Stella “o que é visto é o que é visto” [cit. por Marzona, 2006, p. 10]); da mesma maneira, se a justificação da arte e das suas obras for simplesmente a sua função crítica, também já não é aquela da arte para se tornar estritamente a da teoria e dirigida às instituições (uma tendência reconhecível na proposta de Kosuth). Salienta-se, assim, que a indeterminação do conceito de “arte” é a que surge da complexidade das relações por ele abrangidas e mostra-se que o seu valor não é especificável.

Retomando o assunto do juízo estético-artístico, importa também observar que, tanto na versão kantiana deste juízo enquanto adequação do particular ao sentido humano comum, como na versão por esta reflexão proposta, enquanto mediação do particular face à consensualidade encontrada no sistema jurisprudencial, tal juízo tem, pois, um carácter contraditório — antinómico, como Kant lhe chamou. Um carácter que se explicita na enunciação destes juízos como se fossem objectivos: “isto é belo” ou “isto é arte” expressam uma convicção subjectiva que, no entanto, requer uma aceitação universal. Tendo em conta que nada sobre esta convicção pode ser empiricamente

⁸⁴ Como investigações deste género, onde a experiência estética/artística são observadas segundo a não menos interessante perspectiva científica e, consecutivamente, descentrada de uma compreensão estética/artística em si, podem-se designar como exemplos o ensaio *Perception, memory and aesthetics of indeterminate art* de Ishai, Fairhall e Pepperell (2007), no qual a experiência ou o efeito estético/artístico implicado no juízo tomado inteiramente dentro das características formais (*i.e.* visuais) e assim na margem da interpretação figurativa e do grau de afectação da sensibilidade (e da sua íntima relação com a memória); e também a obra *Inner Vision, An Exploration of Art and the Brain* de Semir Zeki (1999) onde se apresenta da viagem estética pelo cérebro e assim a sua tomada pela neurobiologia, em que a arte (e a sua experiência) é considerada à luz uma função geral resultante do cérebro visual seguindo, por consequência, as suas regras.

⁸⁵ Esta observação encontra uma certa proximidade junto do apontado por Walter Benjamin relativamente à “função organizadora” de uma obra em *The Author as Producer* (2003, pp. 492-499). A leitura desta palestra frente à premissa apresentada assenta sobre a contínua necessidade da função organizacional da arte, ou seja, do sentido da arte para todas as justificações sobre a obra e sobre arte, resgatando-a do estatuto de mero objecto de consumo. (O que Benjamin salienta como imprescindível para uma obra literária é esta função organizacional pela qual que observa a simbiose entre um compromisso ideológico e, ao mesmo tempo, as condições e os meios de produção literários.) O perigo da confusão entre a natureza destas justificações parece surgir na rapidez em que as justificações artísticas como tal deixam “de ser um motivo de decisão para se tornar num objecto de contemplação confortável; deixando de ser um meio de produção e tornando-se um artigo de consumo.” (*Ibid.*, p. 497).

comprovado ou teoricamente estabelecido, surge a necessidade de pensá-la segundo a contradição que traz consigo. Neste sentido, propõe-se agora a breve consideração sobre (1) a antinomia do gosto kantiana seguida (2) do seu reequacionamento por De Duve.

(1) Antinomia do gosto kantiana:

Tese: o juízo do gosto não se funda sobre conceitos, pois de contrário poder-se-ia disputar sobre ele (decidir mediante demonstrações).

Antítese: o juízo de gosto funda-se sobre conceitos, pois de contrário não se poderia, não obstante a diversidade do mesmo, discutir sequer uma vez sobre ele (pretender a necessária concordância de outros com este juízo). (CFJ, 234)

A antinomia do gosto apresentada por Kant na sua terceira Crítica assenta na expectativa de um fundamento para os juízos que não seja simplesmente subjectivo, não sendo por isso unicamente válido para o indivíduo que os realiza. O que significa que “[a] algum conceito o juízo tem que se referir, pois de contrário seria impossível reivindicar validade necessária para qualquer um” (*ibid.*, 235). Ela procura, pois, um género de resolução para a impossibilidade lógica da afirmação do gosto como um universal ainda que sem um conceito determinado (uma resolução procurada pela argumentação, visto que as antinomias correspondem a sofismas, não podendo nenhuma das suas proposições ser comprovadas). A forma desta resolução surge, conseqüentemente, pela interpretação diferenciada do “conceito” na tese e na antítese do seguinte modo: enquanto na tese o “conceito” é determinado (*i.e.* objectivo), ou seja, um conceito do entendimento “que é determinável por predicados da intuição sensível” (*ibid.*), pelo qual se poderia apresentar provas (e assim o juízo do gosto não se pode fundar sobre conceitos, não sendo objectivo logo não pode ser comprovado); por sua vez, na antítese o “conceito” é indeterminado, “racional transcendental do suprassensível” (*ibid.*) que, como tal, não pode ser estabelecido teoricamente (*i.e.* conhecido) mas que pode ser pensado, orientando assim o juízo para uma decisão. Por esta diferenciação ambas as proposições podem ser verdadeiras e também compatibilizadas (*ibid.*, 237). A resolução deste conflito parece, deste modo, assentar num conceito indeterminado possível de identificar com aquele “de um fundamento geral da conformidade a fins subjectiva da natureza para a faculdade do juízo” (*ibid.*, 236), *i.e.*, um fundamento encontrado em algo compreendido como comum entre representações (como um fim embora sem finalidade) que é conforme ao gosto

(podendo ser entendido como conforme à jurisprudência do gosto e ao sentir humano comum).

Atenda-se agora (2) ao reequacionamento da anterior antinomia por De Duve:

Tese: a frase “isto é arte” não é baseada num conceito de arte; baseia-se num sentimento estético/artístico.

Antítese: a frase “isto é arte” assume um conceito de arte; assume uma ideia estética/artística. (1996, p. 321)

De Duve procede a um exercício muito semelhante ao de Kant para a consideração sobre um possível fundamento da arte e do seu juízo, denotando-se igualmente a possibilidade da sua resolução pela interpretação diferenciada do “conceito”: na tese remete-se ao conceito determinado e teoricamente estabelecido e por “sentimento” refere-se a todos os sentimentos possíveis (entre o comprazimento e o descomprazimento, sem que a qualidade destes ponha em causa a natureza do juízo estético/artístico); quanto à antítese, o “conceito” não é uma síntese máxima do entendimento teoricamente estabelecida, mas uma ideia indeterminada da razão (colaborando para ela um conjunto de conceitos, mas não necessariamente a sua síntese), não podendo, por isso, ser demonstrada.

Nos dois casos acima apresentados, o juízo estético-artístico refere-se necessariamente a um conceito (até porque nele, especialmente no caso da arte, manifesta-se um fluxo de significados) que, no entanto, é indeterminado (indefinível e indemonstrável) orientando o pensamento sem lhe dar uma efectiva conclusão, *i.e.*, um conhecimento. É pois impossível fornecer um fundamento objectivo ao juízo estético-artístico, uma definição de arte (ou de gosto) de acordo com a qual os juízos possam ser guiados, examinados e comprovados (Kant, CFJ, 238). Não há nada que lhes seja prescrito (e por isso não são conforme a leis). No entanto, por serem juízos de valor, não precisam de ser disputáveis mas apenas discutíveis e é exactamente isso que os possibilita à chegada de um acordo (*ibid.*, 233).

Constata-se, com efeito, uma consensualidade entre os juízos estético-artísticos, sendo esta comprovável pelo facto da jurisprudência, do teste do tempo (Greenberg, 2003, p. 53) e da tradição (seja ela referente às velhas categorias da pintura ou da

escultura, como às novas da arte genérica)⁸⁶. A jurisprudência e a tradição não pertencem evidentemente apenas a um sujeito, elas são partilhadas por definição. Mas a arte a elas não se restringe, nem às suas convenções (o que poderia ser erradamente considerado como determinações *a priori* para o juízo), ela vive da sua potência criativa, sendo por isso que ela se quer, exactamente como é, indeterminada.

Um conceito (*i.e.* uma definição) tem como propósito fixar os sentidos e os significados possíveis de uma palavra. E isto, para a arte, não poderá senão resultar na listagem interminável sobre o que foi, o que é e o que poderá ser. O conceito de arte é indefinível e indemonstrável, logo os seus juízos são sempre dependentes da experiência e do pensamento (e ainda da consecutiva discussão). Esta evidência explicita que o juízo da arte, quando radicado apenas no sentimento ou no saber (a consideração contextual sobre significados), é tanto num caso como no outro *algo de irreal*, porque apenas considera um lado da sua experiência. A enunciação do juízo “isto é arte” não descreve nada, não verifica se certos objectos pertencem a um conceito ou a uma família, mas dá notícia de uma condição e com isso, uma função de arte num certo objecto, apresentando ainda uma conformidade com a colecção pessoal do sujeito que a pronuncia, com a sua disposição estética-artística (a qual, uma vez mais, é indissociável do seu saber em arte), que o informa sobre a pertinência do seu nome — arte.

Julgar em arte consiste, por consequência, em julgar reflexivamente sobre esta condição num objecto, de acordo com a sua ideia como um nome próprio e segundo uma perspectiva conscientemente pseudo-universal (um sentido público assente na consensualidade dada pela tradição e pela jurisprudência). Contudo, esta ausência de um fundamento teórico e objectivo que sustente as conclusões sobre a arte não é impeditiva nem do seu pensamento nem da sua compreensão.

Certamente se pode distinguir o juízo estético-artístico da compreensão da obra de arte mas, na verdade, não há compreensão da obra que esteja ausente da sua declaração enquanto *arte*⁸⁷. Isto porque a compreensão da obra pergunta pela sua

⁸⁶ Ver Greenberg, 2003, pp. 50-57.

⁸⁷ Greenberg, 1999, pp. 6-7: “[N]ão se experiencia e não se pode experienciar arte ou estética como arte ou estética sem julgar, avaliar, apreciar.” Sobre esta relação de interdependência entre a compreensão da obra de arte e do seu juízo enquanto arte, encontra-se em Gaiger o reconhecimento da desafiante reformulação do gosto kantiano levada a cabo por Greenberg. Gaiger atesta que Greenberg, ao reconhecer o vínculo entre o carácter convencional e técnico implicado na criação e na apreciação da arte, torna os juízos de gosto relativos às obras de arte dependentes de um *saber* desenvolvido segundo experiências anteriores (não podendo, por isso, ser assumido como igualmente partilhado por todo e qualquer humano)

condição de arte, senão esta compreensão seria, à semelhança do apontado por Kosuth acerca do parecer estético, indiferenciada da dos outros objectos encontrados no mundo (1991, p. 17). Desta forma, o juízo sobre arte é uma condição para o seu pensamento e compreensão, podendo ser entendido simultaneamente como o primeiro e o último passo no jogo humano com a obra: a afirmação “isto é arte” apresenta uma decisão, mas não se pode deixar de lhe reconhecer a constatação “isto que aqui se apresenta é proposto como arte” e ainda pressupor a sua reformulação enquanto questão — “isto é arte?”. Assim se indicia que o juízo sobre a condição de arte (o reconhecimento necessário para a compreensão do objecto em si e daquilo que ele representa — um caso de arte) é o que primeiramente se traz à consciência. Ao mesmo tempo, tal como mencionado, ele é o último passo uma vez que, enquanto decisão, se faz acompanhar e fundamentar na compreensão, o que se evidencia na dificuldade do juízo, na resistência e demora da validação das obras emblemáticas da mudança dos tempos (aquelas que ao quebrar com a tradição instauram uma crise no sistema jurisprudencial), ou seja, o que se evidencia pela necessidade de uma visão retrospectiva.

Ora, como exemplo de excelência desta necessidade compreensiva e também da indeterminação conceptual da arte, surge uma vez mais o *readymade*. A experiência que por ele se propõe é aquela que é estabelecida entre a percepção e a cognição e da qual resulta a transformação do olhar (*i.e.* do entendimento) sobre certos objectos como algo inesperado (a mencionada reconfiguração do objecto arbitrário em obra de arte). Nele figura o encontro entre o ver compreensivo e a linguagem para a criação e recepção da obra de arte, o que deixa a descoberto uma coincidência sobre o que é dito e o que é mostrado (relembrando-se ser esta uma coincidência claramente intencionada por Duchamp com a procura do redirecionamento da atenção do espectador para “regiões mais verbais” [1961]; salientando-se também que a auto-referencialidade da arte no *readymade* é aquela que, com o abandono da exploração morfológica, se estabelece ao nível conceptual)⁸⁸. Ele manifesta-se efectivamente como a consequência formal da constatação da linguagem como o grande veículo do pensamento e da sua necessária

(1999, p. 390). Por consequência, “[s]em tal saber, a obra de arte *enquanto* obra de arte torna-se inacessível, passando a sua experiência a meramente ‘fenomenal’.” (*Ibid.*)

⁸⁸ Acerca desta coincidência sobre o que é dito e o que é mostrado, por meio da recontextualização e reconceptualização dos objectos escolhidos e que dão forma ao *readymade*, é ainda de salientar que o que está em questão não se afigura na simples utilização de certos objectos arbitrários mas sim a sua *passagem* a uma função artística (de obra de arte ou anti-arte), que os retira da sua função original utilitária, apesar de manterem, como mencionado por Evnine, a mesma exacta matéria, fazendo-os “resultado da imposição da mente sobre [essa] matéria.” (2013, p. 411)

inclusão para a reflexão, compreensão e questionamento sobre a arte. Neste sentido, o que no *readymade* se pode encontrar é então a evidenciação do papel preponderante da linguagem (e também da discursividade) para o juízo, compreensão (e também formação) da obra de arte, cabendo nela a potência da indicação (e consequente supervenção) de um *aspecto*.

Assim se propõe uma aproximação entre a revelação do aspecto como apresentado por Wittgenstein nas suas *Investigações Filosóficas* (e nos *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia*)⁸⁹ e a supervenção de um sentido de arte através da linguagem, possível de identificar no *readymade* — tanto enquanto a “essência poética” (Duchamp, cit. por Kamien-Kazhdan, 2018, p. 12) que nestes objectos por vezes se faz inscrita, bem como a linguagem natural sob a forma descritiva, interpretativa e/ou argumentativa que o acompanha (de que é exemplo o editorial *O caso de Richard Mutt* [Anon., 2003, p. 252]). O aspecto que no *readymade* se faz revelar, ou melhor, *sobrevir* é então o da arte, firmado num sentido que lhe foi atribuído e que está exactamente no fundamento da sua criação⁹⁰. Por conseguinte, nesta forma específica de manifestação artística distingue-se uma “semelhança” (radicada no seu sentido) sempre carente de ser mostrada, que evidentemente não é uma propriedade do objecto original⁹¹, mas sim (e

⁸⁹ De uma forma muito sucinta, o assunto da “mudança de aspecto” é desenvolvido por Wittgenstein nas suas *Investigações Filosóficas* bem como nos *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia* pela observação da imagem ambígua da cabeça pato-coelho como um meio para descrever as formas diferenciadas do ver e a sua relação com o interpretar, salientes entre as constatações “é um pato” e “agora é um pato” (UEFP, §173), a que, na verdade correspondem às acções diferenciadas do “ver” e o “ver como”: “Uma história pictórica. Numa das imagens existem patos, noutra coelhos, mas uma das cabeças de pato está desenhada precisamente como uma das cabeças de coelho. Alguém olha para as imagens e não se apercebe disso. Quando as descreve, descreve sem hesitação essa forma, primeiro como uma, depois como outra. Apenas quando lhe mostramos a semelhança das figuras é que ele se espanta.” (*Ibid.*, §165)

⁹⁰ Admite-se a necessidade da indicação para a revelação de um aspecto tanto no que respeita às imagens ambíguas e evasivas, como o caso da cabeça pato-coelho, como também de um sentido/reconfiguração artística em certas obras de arte. Conjectura-se, portanto, que nos dois casos, apesar da sua clara natureza divergente, existam aspectos “perceptivamente elusivos” (Pettit, cit por Tilghman, 2004, p. 254) carentes de serem mostrados por um mesmo movimento. Passa-se a explicar: no caso da cabeça pato-coelho, apesar de evasiva, encontra-se de facto a percepção destas duas figuras na mesma imagem, não se indo, tal como apontado Tilghman (*ibid.*, p. 258), em matéria de compreensão e dos juízos estéticos muito mais longe que isso; no que concerne às obras de arte a indeterminação poderá ser muito mais profunda, como no caso do *readymade*, onde nenhuma imagem efectiva ou figura ambígua poderá ser encontrada, mas apenas um sentido artístico que sobrevém e que, exactamente por isso, se afigura como fásico e não como substancial (contrapor com Evnine, 2013). Não obstante, tal diferenciação, tanto no que concerne à revelação perceptiva de um aspecto como à superveniência de um sentido artístico, afiguram-se dependentes de um apontar, de um desocultar pela linguagem expresso por indicações como “agora vê como um coelho”, ou “agora vê e pensa-o (o urinol) como uma fonte, como o lugar da não-arte, da abjecção simbolizada como da abjecção enquanto gesto face às expectativas colocadas no objecto artístico”.

⁹¹ A este propósito também Tilghman observa que, tal como os aspectos em Wittgenstein não são propriedades dos objectos, as propriedades estéticas conjecturadas pelo realismo estético poderão não

pedindo emprestadas as palavras de Wittgenstein) “uma relação interna entre ele e os outros objectos” (UEFP, §516), ou seja, entre ele e as outras obras de arte. Esta relação interna é pois a da função de arte, correspondendo o mostrar do aspecto à sinalização da mesma, que, por assentar no processo de nomeação, mais ainda se afigura dependente da vontade, sendo “por isso que é parecido com a imaginação” (*ibid.*, §452) e conseqüentemente idêntico a um fazer (*ibid.*, §556), tal como mencionado no subcapítulo anterior.

Ressalva-se que o ver do aspecto aqui implicado, embora semelhante ao movimento realizado pela imaginação, não requer a intervenção desta faculdade para que se possa passar a ver arte onde anteriormente se via apenas um urinol ou um cabide para casacos. “[O] que se valoriza na mudança de aspecto é a característica de [se] poder ver algo *como*” (Marques, 2014, p. 19), da iluminação da função (*i.e.* sentido) de arte sem que, com isso, o objecto arbitrário e a função que originalmente lhe cabia tenha desaparecido: “[n]ão queremos dizer que o que antigamente aparecia agora desapareceu — existiria aí algo de novo; e, no entanto, o antigo continuaria a existir no seu todo.” (Wittgenstein, UEPF, §520). O ver do aspecto ou o sobrevir do aspecto artístico sobre o objecto do *readymade*, está pois dependente de um apontar estabelecido pela linguagem e pelos juízos, segundo o qual percepção e pensamento actuam indissociadamente: ele é físico, *i.e.* visual, mas é também um gesto artístico virtual, a dualidade da sua existência é inseparável e assim impensável fora desta união; considerando *Trébuchet* como exemplo, ele é o descontextualizado cabide para casacos, ele é a armadilha na qual se pode fisicamente tropeçar (*trébucher*) e naquela em que se cai mentalmente — é um cabide mas não um simples cabide, é arte e não se pode deixar de o pensar como arte, no seu jogo ele entretém tanto quanto frustra o pensamento e a sensação. Voltando à acção combinada entre a percepção e pensamento presente na revelação do *readymade* como arte, ela encontra uma vez mais ressonância na consideração wittgensteiniana sobre o aspecto: “[s]erá que posso, pelo despontar do aspecto, separar uma vivência visual de uma vivência do pensamento? — Se separares, então parece perder-se o despontar do aspecto” (*ibid.*, §564). Se se afastar do objecto do *readymade* o enquadramento contextual que o envolve, todo o sentido de arte é-lhe igualmente retirado, retomando a exclusividade do sentido utilitário original; se, inversamente, se

mais que corresponder a aspectos que podem ou não ser vistos (*ibid.*, pp. 254-255). Considera-se que, de uma forma análoga, o que se poderá tomar por propriedades artísticas corresponda, pois, a aspectos artísticos acomodados em sentidos e significados desta natureza, podendo ser assim vistos, pensados e entendidos.

retirar a vivência visual, ele é reduzido à sua ideia como crítica e como simples estratégia dirigida às instituições. Apenas na união destas duas valências se consegue a aparição do *readymade* e apenas por ela se evidenciam o pensamento e a crítica da arte como elementos do fazer e do compreender. O que uma vez mais remete à conclusão de que a vivência da arte, até (ou será especialmente?) no caso do *readymade* se encontra na íntima relação entre as polaridades sensação e pensamento, experiência e saber.

III. O MACROSMOS E O MICROCOSMOS DA ARTE

O presente capítulo tem como propósito o remate de algumas das hipóteses lançadas no decurso da presente reflexão, procurando, mais especificamente, atender à clarificação de certos conceitos que amiúde a foram pontuando, como também a sua implicação para as conclusões apresentadas. A estes conceitos correspondem então: a comunidade dos espectadores e o macrocosmos da arte; o mistério da obra de arte aqui relacionado com o seu possível entendimento enquanto microcosmos, tal como o seu eminente carácter transcendental; e, ainda, o sentido e o conjunto de significados da obra de arte.

Dentro da observação sobre estes conceitos surge então a possível secção entre o macrocosmos e microcosmos da arte, entendidos como os dois universos pelos quais se podem pensar a criação, a recepção, o juízo e a compreensão da obra de arte. Propõe-se, assim, a reflexão da arte segundo uma perspectiva dupla, que se faz introduzir pela breve nota daquilo que entre estes dois entendimentos é possível apontar como uma proviniencia comum: entende-se que o macrocosmos e o microcosmos da arte partilhem as mesmas condições *a priori* às quais correspondem as coordenadas espaço-temporais e a correspondente jurisprudência. Este caso justifica-se pela evidência de que ambos nascem (no processo da constante renovação pelas gerações) de um fundo contextual que os precede, trabalhando sobre ele, ora em consonância, ora no sentido da sua reformulação e redireccionamento.

III.1. O MACROCOSMOS DA ARTE

A relação de interdependência entre as obras de arte o seu contexto é de tal modo evidente que, sem qualquer surpresa, se pode afirmar que apenas nele elas conheçam o seu sentido. É na inserção deste contexto, estabelecido pelo macrocosmos da arte, que se desenvolve todo o conjunto das relações possíveis com as obras de arte. E este é um facto que se apresenta pela invariável necessidade de julgar os objectos assim designados. Como foi visto, não se pode determinar *a priori* o que será ou não validado como arte, porque não se trata de um mero exercício de confirmação segundo as convenções ou uma concordância frente à jurisprudência, mas sim um exercício (*i.e.*

juízo) que se estabelece reflexivamente, estético-artisticamente, necessitando, por isso, de uma avaliação realizada caso a caso. Uma avaliação claramente subjectiva que, não obstante, aguarda por uma confirmação, por uma consensualidade dentro da comunidade dos espectadores (da qual se depreende algo semelhante a uma regra, a uma norma que está no fundamento de todas as convenções). Tal veredicto compete então (e também como anteriormente referido) a esta comunidade, podendo ela aqui ser entendida como elemento cardeal do macrocosmos: é ela quem decide sobre a “condição de arte” nos objectos propostos, sendo por ela que se inicia a construção do “sentido público” para a arte — um verdadeiro produto das suas forças sociais. Sobre este papel preponderante da comunidade dos espectadores (ou do espectador) encontra-se a importante menção de Arendt:

[S]omos inclinados a pensar que, para julgar um espectáculo, primeiro se deve ter o espectáculo — que o espectador é secundário relativamente ao actor; tendemos a esquecer que ninguém no seu juízo perfeito jamais faria um espectáculo sem ter certeza de ter espectadores para assisti-lo. (1992, pp. 61-62)

É pois dentro desta comunidade, também como apontado por Arendt, que se firma “o espaço sem o qual nenhum destes objectos poderia aparecer” (*ibid.*, p. 63). A ela deve-se a “esfera pública” da arte, da qual não se excluem os actores ou os criadores porque “o crítico e o espectador está em todos os actores e criadores” (*ibid.*), salientando-se ainda que “sem essa faculdade crítica e de julgar” e o espaço de debate que a comunidade de espectadores potencia “o executor ou o criador ficaria tão isolado do espectador que nem seria notado” (*ibid.*). Por este espaço de argumentação e legitimação a comunidade dos espectadores concede à obra de arte o ponto de vista externo e o ponto de vista retrospectivo, o que também revela que ela ocupa a posição adequada para o julgamento. Ela está, deste modo, na posição mais propícia à avaliação dos jogos com a obra realizados porque, tal como Roland Barthes indicou (relativamente ao leitor em contraposição ao autor), ela é “sem história, sem biografia, sem psicologia” (1967), mantendo reunidos num único campo todos os significados pelos quais a obra é constituída — o enquadramento histórico-geográfico, técnico e programático. Assim se enfatiza que “[é] para o homem que se deve apontar quando se quer perceber a origem da arte” (Crespo, 2012, p. 18), que as questões sobre a arte e

sobre os seus particulares residam no campo especulativo estabelecido, pois, pela sua comunidade de espectadores.

Compreende-se que o que as obras de arte têm em comum (para além da função indicada pelo nome) é, então, o seu macrocosmos: elas surgem de um hábito colectivo, onde são identificadas regularidades e dispersões, das quais resultam a formação de convenções e de sistemas, a designação e distribuição de incumbências por partes. Este macrocosmos é, deste modo, composto por artistas, espectadores e instituições, admitindo entre eles uma correspondência, bem como entre as funções diferenciadas que lhes competem. Este é, portanto, o universo que mantém vivo o funcionamento do mecanismo da arte — por ele os precedentes (e, em certa medida, também os actuais) estados da arte são pensados, re-pensados e conseqüentemente respondidos; a ele deve-se a criação e o aparecimento de toda a obra, não apenas pelo desempenho do artista mas também (de acordo com o anteriormente analisado) pela acção, *i.e.* a decisão combinada do espectador. Uma acção de importância fundamental, tal como identificada por Duchamp em passagens como:

Sim, a interacção com o espectador, é que faz a pintura. Sem isso, a pintura desapareceria no sótão. [Sem isso] não haveria uma efectiva existência da obra de arte. Ela sempre foi baseada nestes dois pólos, o espectador e o executor, e a faísca que resulta dessa acção bipolar dá origem a algo — como a electricidade. [...] O artista não produz nada até o espectador dizer “fizeste algo maravilhoso”. O espectador tem a última palavra no assunto. (cit. por Tomkins, 2013, p. 31)⁹²

Deve-se, conseqüentemente, ao reconhecimento formal do espectador (e da sua comunidade), como destinatário actuante que assegura a condição de arte (*i.e.* a existência e a função da obra como arte), a inscrição das obras no vasto campo da sua emergência — o macrocosmos. Sozinhas, as obras de arte — e o mesmo vale para os seus artistas — não mudam o entendimento nem as expectativas colocadas na arte. Para esta alteração elas necessitam da compactuação da sua comunidade e dos juízos por ela realizados; é, portanto, a ela que muito se deve o processo de actualização na arte⁹³.

⁹² E ainda, Duchamp, 1997, p. 2: “Em última análise, o artista pode gritar aos quatro ventos que é um génio; no entanto terá de aguardar o veredicto do espectador, de forma a que as suas declarações ganhem valor social e para que, finalmente, a posteridade o cite nos manuais de História da Arte.”

⁹³ Kosuth, 2012, p. 25: “[A] relação do sujeito com a arte pode ser efectiva; nela o espectador/leitor entra no processo e participa da produção de significado.”

A importância do macrocosmos é em tal ordem acentuada que por ele inclusivamente são estabelecidas as condições para a arte, colocando-as de forma enunciável, como se pode depreender em De Duve, sendo estas: (1) um objecto dado; (2) um autor; (3) uma comunidade de espectadores; e (4) um espaço institucional pronto a registar esse objecto (pela condição nele reconhecida) e elaborar o suporte contextual a ser comunicado de volta à (nova) comunidade de espectadores (1996, p. 391). Observe-se agora, de modo mais atento, cada uma destas condições indicadas segundo uma reinterpretação do apresentado por De Duve à luz da reflexão que aqui tem vindo a ser desenvolvida. A primeira (1) identifica-se como um vínculo objectual porque, obviamente, toda a consideração sobre a arte necessita de um referente — o “ser-obra” (Heidegger, 2015, *passim*) ou “ser-produzido” (*ibid.*, p. 53) —, sendo que este objecto pode ser qualquer coisa desde que apresente o princípio da afirmação da sua condição. A segunda refere-se à função do criador e do actor a quem cabe a execução das novas propostas. A segunda e a terceira condição (2 e 3) identificam-se com o sujeito enunciativo que o juízo da arte exige, podendo este localizar-se tanto no ponto de origem — o artista — ou no destinatário — o espectador; ao primeiro cabe então escolher, criar, ou de acordo com a terminologia da conformação genérica, *produzir* e propor; quanto ao segundo, ele é cúmplice da obra e do artista, cabendo-lhe o dever moral de julgar o que lhe é apresentado (De Duve, 1996, p. 47)⁹⁴, decidindo e confirmando a proposta (*i.e.* o juízo) do artista (ou então contradizendo-a); ou seja, a ambos cabe, ainda que em lugares diferentes, a declaração deste juízo. Por fim e não obstante, a terceira e a quarta condição (3 e 4) apresentam também uma relação (até porque, lembrando o apontado por Barthes, o espectador, *i.e.* a sua comunidade é aquela “sem história, sem biografia, sem psicologia”), competindo a estas duas vertentes estabelecer o fundo de legitimação da obra de arte. Elas são a superfície da sua emergência e inscrição, onde a afirmação “isto é arte” é registada e institucionalizada, ganhando o seu fundo de permanência (até, pelo menos, à chegada do re-julgar). Este é o conjunto de condições concomitantes para as obras de arte e para o seu juízo, segundo as quais, tal como apontado por De Duve, não importa que obra se escolhe referir mas sim e apenas a medida em que ela é afirmada e declarada como arte (1996, p. 415) — o que naturalmente a faz a primeira condição e o seu único princípio constitutivo.

⁹⁴ E ainda Kosuth, 2012, p. 26: “O espectador/leitor descomprometido, evitando a responsabilidade pelo significado que é produzido no ponto da recepção pessoal, é idêntico ao artista que produz trabalho para funcionar apenas dentro dos significados do mercado.”

Estas condições são constatáveis, uma vez mais, no caso do *readymade*, na sua reformulação específica da arte-como-questão. Ele inclusivamente denuncia-as tendo em conta que a auto-referencialidade por si estabelecida é nada mais que a tomada de consciência das operações realizadas no domínio artístico e a implicação do macrocosmos nas mesmas (*i.e.* de todos os intervenientes na arte, desde os autores aos espectadores e também às instituições). Ele não refere nenhuma para além da primeira mas no seu julgamento e compreensão a todas convoca e, com isso, deixa-as a descoberto.

Com o *readymade* e com as muitas procuras do modernismo, enxertou-se o caminho para esta consciência artística capaz de tomar os significados da arte tanto na obra como no seu mundo, ou seja, tanto no objecto como no seu contexto e na sua crítica. No que concerne à atribuição do sentido e dos significados da arte, ainda que suportados pelas obras, ela é, claro, jurisdição do macrocosmos. Daqui resulta que a parte respeitante ao artista seja uma pequena percentagem e que, com alguma frequência, os significados por ele pretendidos sejam transformados ou até perdidos: a obra é “tomada pela sociedade, fazendo-a sua. [...] A sociedade tira o que quer” (Duchamp, cit. por Tomkins, 2013, p. 30), o que significa que também atribui o que quer⁹⁵. Desta tomada da obra pela significação pública, embora não resulte um conceito (determinado) resultam então os acordos, as convenções, as expectativas colocadas, passando de um artista para outro, de um grupo para outro, através das gerações — “[a] isto se chama influência ao nível individual e tradição ao nível colectivo” (De Duve, 1996, p. 362). A presença desta tradição e da jurisprudência na arte sublinha-se ainda pela constante revisitação dos estilos e das explorações do passado. No seu processo acumulativo a arte faz-se observar a si mesma — o que quer dizer que a sua comunidade executa esta observação não num movimento circular (tautológico), mas sim elíptico. Assim aconteceu no pós-modernismo e assim também acontece na contemporaneidade, nelas a produção vai conhecendo os contornos de obra compósita reunindo um conjunto de citações, muito à semelhança do apontado por Barthes em *The Death of the Author* (1967) relativamente ao texto na modernidade⁹⁶. E, uma vez que

⁹⁵ E ainda em Duchamp, 1997, p. 1: Sei que esta afirmação não merecerá a aprovação de muitos artistas que recusam este papel mediúnico e insistem no valor da sua plena consciência durante o acto criativo — no entanto a história da arte tem, inúmeras vezes, baseado as virtudes de uma obra em considerações completamente independentes das explicações racionais do artista.”

⁹⁶ Sobre a noção de obra de arte compósita, enquanto aplicada à própria obra de Wittgenstein, um dos autores em que esta dissertação se baseia, ver Venturinha, 2013.

compete ao macrocosmos estabelecer as justificações para a arte, dentro da aceleração e da proliferação propostas, cada vez parecem menos evidentes quais são aquelas que se restringem ao valor e ao sentido da arte, não se percebendo onde começam e onde terminam as escolhas parciais do mercado ou as estratégias das instituições — onde a função artística pode aparecer como acessória (Benjamin, 1975, p. 18) — em contraposição às decisões estéticas-artísticas e assim críticas⁹⁷. A dificuldade da compreensão da obra de arte segundo a necessária perspectiva do seu macrocosmos está, pois, não tanto no sentido e nos significados nela depositados, mas sim na sua legitimidade enquanto estético-artísticos⁹⁸.

III.2. A IDEIA DA OBRA DE ARTE COMO UM MICROCOSMOS

No decurso da presente dissertação foi afirmada como única determinação da obra de arte a da sua função (enquanto arte) encontrando-se todos os seus possíveis significados à partida num estado de indeterminação (sendo que aqui se sublinha o “à partida” porque, conforme visto, entre as muitas asserções possíveis em arte constam as valorativas como também as descritivas, suportadas pelas evidências contextuais, formais e técnicas); o que coloca a obra de arte em constante relação e abertura com o campo que a vê surgir. A afirmação desta função (radicada no seu princípio constitutivo) é pois aquela iniciada pelo artista durante o processo criativo e, ainda que largamente insuficiente para a sua legitimação enquanto arte — porque toda a legitimação é da competência do seu macrocosmos — ela faz-se acompanhar por um

⁹⁷ A arte implica a apresentação de objectos que exigem ser julgados, deve-se exactamente a isso que do resultado deste julgamento, estes não sejam necessariamente aceites. No momento em que se retira este espaço de juízo cai-se na circularidade opressiva que rege as redes de poder (mercado e instituições). Parece, no entanto, evidente que a validação da arte nos dias de hoje lhes esteja entregue. Por isso, o entendimento da arte, ainda que não as observe demoradamente, necessita pelo menos de lhes dar notícia. Mas a consideração sobre o valor da arte, enquanto valor cultural, histórico e estético-artístico, que a aproxima às humanidades, está ainda radicado na jurisprudência dos juízos estéticos, do pensamento filosófico sobre a arte e nas procuras artísticas por algo potenciador da sua qualidade — uma qualquer qualidade artística, desde a pintura pura à tradução do “mais misterioso” como diria Cézanne (cit. por Gasquet, 2012, p. 64) enraizado nas sensações — que sempre se fizeram *com*, *apesar* ou *contra* a influência do mecenato e tal como com a conformidade do gosto.

⁹⁸ Kosuth, 2012, p. 18: “O mundo que chegou ao final do século XX tem uma grande dificuldade em distinguir o significado da nossa acumulação das formas culturais fora das redes de poder, económicas ou não. [...] [A]s justificações históricas e tradicionais da arte tornaram-se cada vez mais como um processo de validação pelo mercado e não da compreensão histórica. Tais modelos da arte, quando interiorizados pelos jovens artistas ou pelos historiadores, alimentam progressivamente um contexto no qual o mercado estabelece o sentido e dá o valor.”

conjunto de tomadas de decisão, por escolhas, que muito informam sobre a natureza indeterminada ou misteriosa da obra de arte.

Este conjunto de escolhas está ainda relacionado com aquilo a que se pode designar o “papel mediúnico do artista” referido por Duchamp em *O Acto Criativo* (1997, p. 1) e segundo o qual se inviabiliza a afirmação do estado de total consciência do artista acerca do que faz ou porque faz (*ibid.*) durante o processo criativo. De acordo com esta perspectiva, as escolhas e as acções que baseiam a concepção da obra de arte são as da “pura intuição” não podendo, por isso, ser inteiramente traduzidas “numa auto-análise falada, escrita ou mesmo pensada” (*ibid.*, pp. 1-2). Respeitando a própria subjectividade do artista, elas firmam-se assim na largura entre o conscientemente intencionado e o inconscientemente posto em obra. A esta largura Duchamp chamou “coeficiente de arte” (*ibid.*, p. 4)⁹⁹ e com ela explicita-se que em todos os momentos, desde o princípio da sua concepção até ao gesto da validação, o estado da obra de arte é indeterminado; que nem mesmo para o seu criador ela pode ser inteiramente revelada¹⁰⁰.

Ora, esta largura pode também ser reconhecida em Kant nas suas considerações sobre o génio. Ao génio corresponde, então, conforme o apresentado na *Crítica da Faculdade do Juízo* (182), a faculdade criativa para (1) o que não é dado por nenhuma regra, não podendo, por isso, ser aprendido; (2) a produção de obras novas, de originais, que ao mesmo tempo devem servir de “padrão de medida” para o juízo, o que permite depreender que a sua originalidade precisa da orientação do gosto e assim uma remissão ao anteriormente validado em conformidade com este¹⁰¹ (o que também poderá corresponder a uma exigência de novidade que simultaneamente se quer dotada de um certo grau de familiaridade ou de coerência); (3) e que, exactamente por assentar nesse extravasamento do que pode ser aprendido e recomendado pelo gosto, está intimamente relacionado com a indizibilidade na arte, desconhecendo o seu autor a totalidade das motivações envolvidas na execução da sua obra:

⁹⁹ Duchamp, 1997, pp. 5-6: “No acto criativo, o artista vai da intenção à realização através de uma cadeia de reacções totalmente subjectivas. [...] O resultado desta luta é a diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não está consciente. [...] Por outras palavras, o ‘coeficiente de arte’ pessoal é como uma relação aritmética entre o não-expresso mas intencionado e o que é expresso sem intenção.”

¹⁰⁰ Sobre a imprecisão nas tomadas de decisão quer no acto criativo, do lado do artista, quer no processo de decisão e legitimação da parte do espectador, ver também De Duve, 1991, p. 161.

¹⁰¹ Kant, CFJ, 186: “O génio pode somente fornecer uma *matéria* rica para produtos da arte bela; a elaboração da mesma e a *forma* requerem um talento moldado pela escola, para fazer dele uso que possa ser justificado perante a faculdade de juízo”. Ver ainda *ibid.*, 203.

[E]le próprio não pode descrever ou indicar cientificamente como realiza o seu produto, mas que, como natureza, fornece a regra; e por isso o próprio autor de um produto, que ele deve ao seu génio, não sabe como para isso as ideias encontram nele e tão pouco tem em seu poder imaginá-las arbitrariamente ou planeadamente e comunicá-las a outros em tais prescrições, que as põem em condição de produzir produtos homogêneos. (*Ibid.*)

As ideias nesta passagem mencionadas por Kant são pois as implícitas no génio e no seu talento — as *ideias estéticas*¹⁰² — e às quais correspondem representações da faculdade da imaginação. Estas representações, embora dêem muito que pensar, nunca chegam a nenhum pensamento determinado, *i.e.* a um *conceito* que lhes seja completamente adequado, fazendo delas as que “consequentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem [as] pode tornar compreensíveis” (*ibid.*, 193). Daqui pode-se então traçar o paralelismo entre o génio kantiano e o “mecanismo subjectivo que produz arte” apresentado por Duchamp (1997, p. 4), assente nessa capacidade criativa ou talento através do qual não só o artista pode transcender ou ignorar as convenções e as expectativas colocadas na sua prática, como também deixar a descoberto aspectos não premeditados. Esta capacidade é consequentemente aquela pela qual a qualidade inefável se coloca em obra e, assim, dentro da sua medida, se torna comunicável¹⁰³. Tal caso fá-la obviamente ser relacionada com a linguagem “privada” de cada artista (Kosuth, 1991, p. 20), umas vezes mais e outras menos evidente mas indissociável da produção artística.

Esta linguagem privada não deixa, pois, de estar presente nas produções (intencionalmente) anestésicas como o *readymade*. Também nele se encontra o mistério da arte, a perspectiva específica de Duchamp ganhando forma através da reconceptualização e da re-contextualização dos objectos escolhidos. Um mistério

¹⁰² A ideia estética de acordo com o apresentado por Kant é o que providencia o espírito ou o “princípio vivificante do ânimo” (*ibid.*, 192) para a criação das belas artes. Ela é contrapartida de uma ideia da razão, sendo que a esta última corresponde um conceito (universal) que nunca pode ser adequadamente mostrado empiricamente, por uma “intuição (uma representação da faculdade da imaginação)” (*ibid.*, 193). Como representações da faculdade da imaginação, as ideias estéticas são assim designadas (como *ideias*) dado que aspiram a “algo situado acima dos limites da experiência assim procuram aproximar-se dos conceitos da razão” (*ibid.*, 194); enquanto produto da elaboração e da reelaboração de algo diferente (ou ausente) da natureza, elas parecem assim a possibilidade da conformação física de representações referentes às ideias da razão. No que concerne ao espírito, conforme o indicado por Arendt, ele é “uma faculdade especial à parte da razão, do entendimento e da imaginação [que] habilita o génio a encontrar expressão para as ideias” e assim o seu elemento inefável, sendo a tarefa do génio “tornar este estado de espírito de uma forma geral ‘comunicável’” (1992, p. 63).

¹⁰³ Acerca das considerações kantianas sobre o génio, será ainda de referir que este se faz constituir pelas faculdades do ânimo, às quais corresponde a reunião da imaginação e do entendimento (CFJ, 198). Pela relação e aprendizagem do seu “jogo fugaz” (onde as representações da imaginação são reunidas a um conceito) surge então a possibilidade de “expressar o inefável [...] e torná-lo universalmente comunicável — quer a expressão consista na linguagem, na pintura ou na arte plástica” (*ibid.*).

maioritária e assumidamente deslocado do objecto, para se estabelecer pela contextualização que o acompanha (embora não inteiramente retirado da forma no conjunto dos seus exemplares) e que, no entanto, não é substancialmente diferente do encontrado em todas as outras obras que partilham a condição provinda no seu nome¹⁰⁴.

O mistério da obra prende-se assim com a irresolução da qualidade da arte, onde escasseiam as palavras para a circunscrição dos seus fundamentos apesar da sua interminável discussão¹⁰⁵. Dentro desta irresolução, a obra é designada conforme a arte e simultaneamente um fim em si mesma — ela é detentora da sua verdade (umas vezes mais e outras menos oculta) e este é o seu possível entendimento enquanto microcosmos. Ela pode ser, com efeito, considerada como um pequeno universo detentor de todas as suas possibilidades e, por isso, semelhante a uma delimitação da arte (e um significado da arte) em si. Este possível entendimento da obra de arte como microcosmos permite ainda afirmá-la como eterna — a sua vida é assegurada pelo seu uso, estando assim com todo o seu potencial espectador. Daqui pode-se depreender que, à semelhança do que se pode constatar no sujeito tractariano, a obra de arte pode ser entendida como um “ponto sem extensão e a realidade permanece coordenada com ele” (5.64). Não são, pois, as obras que se coordenam com o seu macrocosmos, é o macrocosmos que se coordena com elas¹⁰⁶ e assim se explicita que as obras de arte, apesar de sempre carentes da interação do espectador e da consecutiva legitimação da sua função, *i.e.* o sentido de arte, não possam ser reduzidas a meras “curiosidades históricas” como apontado por Kosuth (1991, p. 19). É certo que se pode afirmar que a obra apresenta “a relação do seu criador com o seu contexto” e que, por isso, permita um “vislumbre da vida das pessoas que compartilharam esse significado” (Kosuth, 2012, p. 28), mas ela presentifica esse significado e adquire novos, o que quer dizer que, também contrariamente ao proposto por Kosuth, ela pode transcender o seu tempo.

¹⁰⁴ Relembre-se que até na experiência do *readymade* reconhece-se (pelo menos desde os anos 60) a propensão a sentimentos: um vasto leque possível de percorrer desde indignação e ridículo até ao prazer reflexivo alcançado nas ideias por ele suportadas; o que permite uma vez mais constatar que nele também — desde a *Bicycle Wheel* a *In Advance of the Broken Arm* (1915-1964) — se encontra a irresoluta qualidade da arte (quer no que respeita ao pensamento, quer ao sentimento).

¹⁰⁵ O assunto da qualidade da arte, *i.e.*, da possível existência de propriedades artísticas e estéticas e da sua relação com a linguagem natural que indubitavelmente as suporta, remete uma vez mais para a ponderação apresentada por Tilghman em *Reflections on Aesthetic Judgment* (2004), com respeito ao realismo e ao subjectivismo estético.

¹⁰⁶ Acerca da coordenação do macrocosmos e, assim, do universo contenedor da obra de arte, Gleizes e Metzinger (cit. por Bell, 2017, pp. 165-166) atestam que “[u]ma pintura traz consigo a sua *raison d’être*... Pode impunemente levá-la de uma igreja a uma sala de estar, de um museu a um estúdio. Ela não se harmoniza com este ou aquele conjunto, ela harmoniza-se com a totalidade das coisas, com o universo: ela é um organismo.”

Com a experiência da obra de arte estabelece-se então a experiência possível da arte. Ela potencia a deslocação para aquilo que é o campo das suas possibilidades — o efeito e o saber, *i.e.* o conjunto dos seus significados — revelando-se (no que concerne à experiência particular) como um encontro entre subjectividades¹⁰⁷, do qual resulta, então, o juízo reflexivo, a compreensão e decisão sobre a sua condição de arte. De acordo com o apontado no decurso da presente reflexão, esta condição é aquela que se prende com a função da obra enquanto arte (a obra de arte com o fim da arte em si mesma), dando-se pela atribuição e reconhecimento de um sentido artístico. Por este sentido pode-se, então, entender uma qualidade experiencial ou uma inclinação relacionada com a sua comunicação particular (instaurada com a criação da obra, no momento em que é colocada no mundo e endereçada à arte) e que não pode ser objectivamente traduzida. Tal sentido é, portanto, eminentemente valorativo e fundado numa ideia estético-artística — uma ideia sem um conceito determinado — e assente na consensualidade procurada dentro do macrocosmos da arte, não podendo ser, por isso, inteiramente remetido ao inefável¹⁰⁸. Quanto aos significados da obra de arte, eles referem-se ao seu possível e enunciável conteúdo, ou seja, um conjunto de ideias à obra atribuídas (e assim nela suportadas ainda que não necessariamente fixas), de que se poderá encontrar exemplo na quarta dimensão cubista; na explicitação da anti-arte e da arte-como-questão além do processo de actualização das categorias tradicionais (como a pintura e a escultura) pelos *objets trouvés* e pelo *readymade*; a afirmação da total subjectividade com a revisitação do primitivismo pelo informalismo de Debuffet, entre tantos outros exemplos possíveis de listar. Os significados da obra de arte são pois os que estão além da afirmação da sua condição e que se prendem tanto com os factos sobre a obra como com conteúdos programáticos e as possíveis (re)interpretações. São também aqueles que se vão anexando (e também actualizando) à obra no decurso do tempo, podendo pois, ser encontrados e compreendidos, informando assim a sua experiência embora não determinem completamente o seu sentido¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Este encontro de subjectividades torna-se mais notório no momento em que a pertença objectividade da representação se faz substituir pela abstracção e pela expressão. A densidade da arte deve-se também assim à parcela do seu hermetismo, o que não a faz um simples sistema imagético para a comunicação de ideias ou significados (de que poderá ser exemplo a ilustração científica), justificada pela natureza imprecisa e misteriosa do que se faz transmitir.

¹⁰⁸ Lembre-se que o saber possível em arte é a corrente informada e informante que condiciona a experiência da arte e assim o efeito dela resultante; a este saber deve-se, consequentemente, a influência sobre a decisão do sentido afirmado e validado na obra de arte.

¹⁰⁹ Wittgenstein, IF, I, §198: “[C]ada interpretação está, juntamente com o que é interpretado, suspensa no ar e não pode servir-lhe de apoio. As interpretações por si não determinam o sentido.”

O sentido e o conjunto dos significados da obra de arte estão, por conseguinte, nela e no seu mundo. Eles são potenciados pela obra (encontrando nela o seu suporte) e são criados pelo seu macrocosmos. Ao serem potenciados pela obra de arte, eles não podem ser desconsiderados como parte integrante, o que significa que ela sempre diz alguma coisa. Ela diz-se pelo menos ser arte embora apenas conheça a completude desta afirmação pela acção legitimadora do espectador¹¹⁰. Para a sua efectiva consideração enquanto arte ela necessita pois de ser dita: a obra precisa do juízo reflexivo para a decisão sobre a sua condição e para a sua compreensão *enquanto* arte. O que torna clara a impossibilidade da sua “compreensão não usar palavras [e] até não ser um processo consciente: simplesmente uma resposta apropriada” (Britton, cit. por Sandis, 2017, p. 16).

É certo que a obra de arte não é conhecível, que dentro do valor cognitivo inerente à sua experiência se encontra um limite ao acesso epistémico (e a sua ideia enquanto microcosmos informa exactamente sobre isso). Mas a sua resposta apropriada (assumindo que tal resposta exista) não pode deixar de se fundar no juízo (De Duve, 1996, p. 347), num pensamento dinâmico sustentado pelo contínuo discurso sobre a obra dentro do seu macrocosmos; um pensamento sem o qual reinaria uma cegueira ou um mutismo em arte e a simples proliferação dos meros objectos (quer estéticos ou anestésicos). Este caso remete a uma conclusão, embora não podendo ser comprovada talvez não possa deixar de ser deferida, que a urgência da obra e da arte, não obstante o seu eminente carácter transcendental, está em ser tão pensada quanto sentida.

¹¹⁰ A obra de arte apresenta o fim da arte em si mesma até na sua conformação como anti-arte ou arte-da-não-arte. Como foi visto (pp. 31-32), o seu princípio constitutivo é inegável e independente do veredicto do espectador. O mesmo não se pode dizer da sua legitimação enquanto obra de arte (e por isso a legitimação também produz a obra).

CONCLUSÃO

A consideração sobre o sentido e significado da arte e a sua consecutiva compreensão, na actualidade, faz-se necessariamente acompanhar (desde o início ao fim) pela constatação de que *arte* é tudo aquilo que se pode encontrar sob este nome, o que, longe de corresponder a um sofisma, manifesta-se como “uma especificação ontológica em todas as obras de arte” (De Duve, 1996, p. 13) bem como uma delimitação do seu acesso epistémico. Assim, a pergunta pelo nome é a pergunta pela arte; questionar a sua experiência e o pensamento nela envolvido firma assim a procura do seu possível conhecimento. O estudo aqui apresentado pretendeu alimentar este questionamento que, apesar de estar longe de ser novo, parece sempre carente da enunciação de um mínimo fundamental para que se possa perguntar e pensar sobre a arte e sobre os objectos por ela designados. Procurou-se encetar este mínimo necessário para a orientação do entendimento tanto no que concerne ao universo da arte como aos seus particulares, face à complexidade das partes e dos sistemas envolvidos. Neste sentido, concluir um caminho que apenas está no início não poderá senão equivaler a um ponto de situação, atendendo às suas linhas fundamentais.

Por “arte” entende-se o campo de abertura e de arbitrariedade para a produção ou expressão que lhe pede o nome, onde a infinidade da sua expansão se faz continuamente acompanhar pela paradoxalidade de um limite — recordando a máxima da arte genérica apontada por De Duve do faça-se o que quer que seja desde que em arte (1996, p. 341). Entende-se assim uma existência real sob este nome, alicerçada numa criação humana muito particular — uma criação poetizada, misteriosa, com coeficiente próprio no jogo fugaz entre o génio (aqui entendido como a potência criativa animada pelas ideias estéticas-artistas), o gosto (a reunião de convenções, jurisprudência e vontade do tempo) e a execução (o “pôr-se-em-obra” mencionado por Heidegger [2015, p. 27]) —, na qual não faltam actualizações. Compreende-se também o espaço de atribuição de sentido e de relações simbólicas, do qual resulta a consolidação do vasto conjunto dos seus significados; um espaço assente na consensualidade dos juízos, podendo esta ser tomada como o sistema que confere a unidade necessária sem a qual a arte, enquanto domínio, não existiria.

A atribuição de sentido e significados artísticos está assim intimamente relacionada com o juízo estético-artístico. Estes juízos fazem o contexto e o saber

possível em arte, como se explicita pelo facto da jurisprudência. Deste modo, o juízo “isto é arte” indica e estabelece mais que um caso de arte: ele coloca um particular em relação com todas as ocorrências validadas como “obra de arte” e promove a formação de relações e significados que fundamentem esta decisão. Tal caso evidencia-se pela enunciação de justificações como “isto é arte porque...”. Consequentemente, o signo da arte não poderá ser tomado como insignificante, mas apenas como indeterminado.

É certo que o efeito resultante da experiência da obra de arte é algo que se faz manifesto, referindo-se a uma inclinação na ordem do sentir. No entanto, não deixa de ser, por isso, condicionado pela cultura do sujeito e, assim, dependente de uma intersubjectividade. Além disso, a experiência da obra de arte como *arte* não se efectiva na ausência do seu sentido. Da mesma maneira que toda a obra de arte assenta na primeira intenção de “arte” (uma intenção com diferentes contornos e uma multiplicidade de nuances dentro da largura geográfico-temporal de cada caso), a experiência da obra de arte — enquanto arte e não enquanto experiência estética indiferenciada daquela em qualquer objecto no mundo — exige que se traga primeiramente à consciência uma noção de arte (entre o que pode ser encontrado na invariável indeterminação do seu conceito e onde também figura o seu entendimento como um nome próprio). Assim, ainda que o juízo estético-artístico enquanto reconhecimento e decisão sobre a condição da arte numa obra seja sempre *a posteriori*, de uma forma similar ao que sucede no juízo objectivo, ele está carregado de uma ideia prévia segundo a qual se recebe, se pensa e se avalia os objectos propostos à arte. Esta ideia prévia pode ser encontrada também nos enquadramentos contextuais ou teóricos que acompanham as obras (de que são exemplos os textos de exposição, esses convites à influência antes, durante e após a experiência), eles são pois como “um pensamento que ecoa no ver” (Wittgenstein, UEPF, §725). A experiência da obra de arte implica necessariamente uma compreensão activa (não podendo pois assentar na contemplação passiva), numa organização mental entre efeito, pareceres e conceitos possíveis de identificar como consensuais entre certas comunidades e as suas facções.

Por consequência, as obras de arte devem muito do seu sentido ao conjunto de significados que vão surgindo no seu macrocosmos — é nele que se estabelece o seu jogo. Este caso reflecte que, se por um lado as obras encerram todas as suas possibilidades, a sua condição está tanto no seu princípio constitutivo (aquele afirmado pelo artista no endereçar de certas criações ou objectos à arte) como com todo o

potencial espectador porque é este que as descobre. Deste modo, artistas (autores) e espectadores estabelecem a polaridade na qual se reúnem as condições para criar, transformar e relacionar as obras através dos tempos, confrontando propostas e convenções num movimento elíptico sem fim, que mantém o contínuo funcionamento da arte.

No que concerne à obra de arte, ela é uma verdade em si mesma e esta verdade prende-se com o seu sentido. Tal não significa que do seu sentido e do conjunto dos seus significados se possa necessariamente traduzir uma (única) verdade da arte ou do mundo exterior. É certo que tanto na arte como no mito “por vezes damos por nós a concordar que [se] transmite num modo metafórico alguma verdade geral sobre como as coisas são” (Bell, 1999, p. 87) mas esta verdade não pode ser tomada como uma mensagem inequívoca. Até mesmo quando por ela se procura fazer a apresentação de uma qualquer visão, seja científica (óptica) como em *Les poseuses* de Seurat (1887-88) ou *Bellatrix II* de Vasarely (1957); quer seja crítica (observando as relações estabelecidas e o desenvolvimento da própria arte) como a *Fountain* de Duchamp (1917-1964) ou *Self-Described and Self-Defined* de Kosuth (1965); ou política (e nos exemplos aqui apresentados, também trágica) como *Guernica* de Picasso (1937) ou *364 Suisses Morts* de Boltanski (1990), ela não pode ser reduzida à mera ilustração ou representação mecânica e assim à simples execução e consecutiva compreensão por instrução. Daqui resulta que a verdade encontrada na arte seja imprecisa tanto do lado do criador como do espectador resultando, pois, de um encontro entre subjectividades. A obra de arte enquanto microcosmos não deixa de representar um documento da complexidade do valor humano, de onde se pode fazer todo o tipo de inferências, mas a importância da arte, *i.e.*, das suas obras, parece residir em si mesma, como uma realidade humana em si e não tanto nas ilações possíveis sobre outros aspectos (quer sejam referentes a eventos externos, quer sejam sobre a existência ou a não existência de qualidades estéticas)¹¹¹. Quer-se simplesmente propor que o valor cognitivo da arte está na arte e para onde, dentro do universo que lhe é próprio, a obra leva a experiência conjunta da sensação-pensamento. A arte é o que a arte é, tal como o homem e assim se explicita uma vez mais o seu carácter eminentemente transcendental. A obra de arte

¹¹¹ Admite-se que o que se pode tomar como o valor intrínseco da arte, um valor em si mesmo e sem qualquer outra finalidade ou objectivo, se reconheça em Greenberg nas suas considerações sobre as intuições estéticas, em passagens como a seguinte: “[U]ma intuição estética é guardada, mantida, apreciada — ou não — por si mesma e por nada mais... Em suma, a intuição estética nunca é um meio, mas sempre um fim em si mesma, contém o seu valor, repousando em si mesma.” (1999, p. 4)

revela, tanto hoje como no passado, um mistério, e por isso ela é invariavelmente transcendente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2009) *Nudez*. Tr. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Arendt, H. (1992) *Lectures on Kant's Political Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Aristóteles (2015) *Poética*. Tr. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (5ª ed.).
- Barthes, R. (1967) *The Death of the Author*. Aspen no. 5+6 [Consult. 2019-01-02], disponível em: <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes>
- Bell, J. (2017) *What is Painting? Representation and Modern Art*. London: Thames & Hudson.
- Benjamin, W. (1975) *Textos de Walter Benjamin*. Tr. José Lino Grünewald. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial.
- Benjamin, W. (2003) "The Author as Producer". In Harrison, C., e Wood, P. (Eds.) *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing.
- Benjamin, W. (2006) *A Modernidade*. Tr. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cabanne, P. (1971) *Dialogues with Marcel Duchamp*. London: Thames & Hudson.
- Camargo, M. (2012) *Para onde vai a estética?* [Consult. 2017-09-21], disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/camargo-marcos-para-onde-vai-a-estetica.pdf>
- Crespo, N. (2012) *Wittgenstein e a Estética*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- De Duve, T. (1991) *Pictorial nominalism: on Marcel Duchamp's passage from painting to the readymade*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- De Duve, T. (1996) *Kant after Duchamp*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Diderot, D. (2007) *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*. (Tr. Luis Manuel A. V. Bernardo) Lisboa: Vega.
- Doesburg, T. (2003) "Principles of Neo-Plastic". In Harrison, C., e Wood, P. (Eds.) *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing.
- Duchamp, M. (1961) *Apropos of "Readymades"* [Consult. 2018-04-15], disponível em: <http://radicalart.info/things/readymade/duchamp/text.html>
- Duchamp, M. (1973) *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. London: Thames & Hudson.
- Duchamp, M. (1997) *O Acto Criativo*. Tr. Rui Cascais Parada. s.l.: Água Forte.
- Evine, S. J. (2013) "Ready-mades: Ontology and Aesthetics". *British Journal of Aesthetics*, 53, 4, pp. 407-423.
- Foster, A., et. al. (2004) *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*. London: Thames & Hudson.
- Gaiger, J. (1999) "Constraints and conventions: Kant and Greenberg on Aesthetic Judgement". *British Journal of Aesthetics*, 39, 4, pp. 376-391.
- Gasquet, J. (2012) *O que ele me disse...* Tr. Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar.
- Greenberg, C. (1999) *Homemade Esthetics, Observations on Art and Taste*. Oxford: Oxford University Press.
- Greenberg, C. (2003) *Clement Greenberg, Late Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Harrison, D. (2013) “From the Virtual to the Material: the re-appearance of the art object”. In *2013 International Conference on Cyberworlds*. Yokohama: IEEE. [Consult. 2018-04-12], disponível em: <URL:https://www.researchgate.net/publication/261047011_From_the_Virtual_to_the_Material_The_re-Appearance_of_the_Art_Object>
- Heidegger, M. (2015) *A Origem da Obra de Arte*. Tr. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70.
- Ishai, A., Fairhall, S., e Pepperell, R. (2007) *Perception, Memory and Aesthetics of Indeterminate Art*. [Consult. 2017-12-04], disponível em: <URL:<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.530.6638&rep=rep1&type=pdf>>
- Judd, D. (1975) *Donald Judd: Complete Writings 1959-1975*. New York: New York University Press.
- Judd, D. (2003) “Specific Objects”. In Harrison, C., e Wood, P. (Eds.) *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing.
- Kamien-Kazhdan, A. (2018) *No Place Like Home*, catálogo da exposição. Tr. Anon. Lisboa: Museu Coleção Berardo
- Kandinsky, W. (2003) “The Cologne Lecture”. In Harrison, C., e Wood, P. (Eds.) *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing.
- Kant, I. (2017) *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tr. António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (3ª ed.). (= CFJ)
- Kieran, M. (2010) *Aesthetic Knowledge*. In Bernecker, S., e Pritchard, D. (Eds.) *Routledge Companion to Epistemology*. New York: Routledge.
- Kosuth, J. (1991) *Art After Philosophy and After, Collected Writings 1966-1990*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Kosuth, J. (2012) *Freud, Wittgenstein and Musil*. (textos de exposição) [Consult. 2019-01-28] Disponível em: <URL:https://www.castelligallery.com/images/publications/publications_PDF/Kosuthweb.pdf>
- Krauss, R. (1979) *Sculpture in the Expanded Field*. [Consult. 2019-01-02], disponível em: <URL: https://www.jstor.org/stable/778224?seq=1#page_scan_tab_contents>
- Malevich, K. (2003) “From Cubism and Futurism to Suprematism: The Realism in Painting”. In Harrison C., e Wood, P. (Eds.) *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing.
- Marques, A. (2014) “Vivência e Significado”. In Wittgenstein, Ludwig, *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia*. Tr. António Marques, Nuno Venturinha e João Tiago Proença. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (2ª ed.).
- Marzona, D. (2006) *Minimal Art*. Köln: Taschen.
- Merleau-Ponty, M. (2009) *O Olho e o Espírito*. Tr. Luís Manuel A. V. Bernardo. Lisboa: Vega (7ª ed.)
- Mondrian, P. (2003) “Neo-Plasticism: The General Principle of Plastic Equivalence”. In Harrison, C., e Wood, P. (Eds.) *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing.
- Mondzain, M. (2015) *Homo spectator: Ver, fazer ver*. Tr. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro.
- Pereira, S. (2015) *Acerca da Obra-de-Arte*. Dissertação de Mestrado em Filosofia Especialização em Estética. Lisboa: NOVA FCSH.
- Reed, D. (1985) “The Developing Language of the Readymade” In AAVV, *Art History*, 8, 2. S.l.: John Wiley and Sons. [Consult. 2019-04-12] Disponível em: <URL:<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/j.1467-8365.1985.tb00160>>

- Reinhardt, A. (2003) “Art as Art”. In Harrison, C., e Wood, P. (Eds.) *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing.
- Roberts, F. (1968) “I Propose to Strain the Laws of Physics” [Consult. 2018-04-15], disponível em: <URL:<http://www.artnews.com/2019/01/18/archives-interview-marcel-duchamp-1968/>>
- Sandis, C. (2017) *If an Artwork Could Speak: Aesthetic Understanding After Wittgenstein* [Consult. 2018-10-02] Disponível em: <URL:<http://researchprofiles.herts.ac.uk/portal/files/10490688/IfAnArtworkCouldSpeakSandisFAV.pdf>>
- Saussure, F. (1999) *Curso de Linguística Geral*. Tr. José Victor Adragão. Lisboa: Dom Quixote (4ª ed.).
- Tilghman, B. R. (2004) “Reflections on Aesthetic Judgement”. *British Journal of Aesthetics*, 44, 3, pp. 248-260.
- Tomkins, C. (2013) *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*. Brooklyn: Badlands Unlimited.
- Venturinha, N. (2010) *Lógica, Ética, Gramática: Wittgenstein e o Método da Filosofia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Venturinha, N. (2011) “Wittgenstein Reads Nietzsche: The Roots of Tractarian Solipsism”. In Ramharter, E. (Ed.) *Unsocial Sociabilities: Wittgenstein's Sources*. Berlin: Parerga.
- Venturinha, N. (2013) “Introduction: A Composite Work of Art”. In Venturinha, N. (Ed.) *The Textual Genesis of Wittgenstein's Philosophical Investigations*. New York: Routledge.
- Venturinha, N. (2018) *Description of Situations: An Essay in Contextualist Epistemology*. Cham: Springer.
- Wittgenstein, L. (2014) *Lecture on Ethics*. Versão comentada e editada por Eduardo Zamuner, Ermelinda Valentina Di Lascio e D.K. Levy. West Sussex: Wiley Blackwell. (= LE)
- Wittgenstein, L. (1991) *Aulas e Conversas sobre Estética, Psicologia e Fé Religiosa*. Tr. Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia. (= AC)
- Wittgenstein, L. (2011), *Observações sobre “O Ramo Dourado” de Frazer*. Tr. João José de Almeida. Porto: Deriva Editores. (= ORDF)
- Wittgenstein, L. (2015) *Investigações Filosóficas*. In *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*. Tr. M. S. Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (6ª ed.). (= IF)
- Wittgenstein, L. (2016) *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Kegan Paul. [Consult. 2017-09-21], disponível em: <http://people.umass.edu/klement/tlp/> (= TLP)
- Wittgenstein, L. (2014) *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia*. Tr. António Marques, Nuno Venturinha e João Tiago Proença. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (2ª ed.). (= UEFP)
- Worringer, W. (2003) “Abstraction and Empathy”. In Harrison, C., e Wood, P. (Eds.) *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing.
- Zeki, S. (1999) *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. New York: Oxford University Press.