

Art&Language

Arte-linguagem

Art&Language [Inglaterra, 1969]

O coletivo de artistas britânicos Art&Language estabeleceu os princípios teóricos da Arte Conceitual, tendo como veículo de sua prática artística *Art-Language: The Journal of Conceptual Art*. Inicialmente, Joseph Kosuth é o editor americano da revista, ao lado de outros membros do grupo, que assinam o editorial da primeira edição, aqui publicado: Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell. Charles Harrison, editor de *Studio Internacional* de 1966 a 1971 e organizador de importantes antologias de textos sobre arte moderna e contemporânea (ver Harrison e Wood, *Art in Theory*, Oxford, Blackwell, 1992. [Ed. fr. *Art en théorie*, Paris, Hazan, 1997]) torna-se editor-geral de *Art-Language* em 1971. Em 1975, a Fundação Art&Language lança outra publicação, *The Fox*, em Nova York, de cujo corpo editorial Joseph Kosuth participa.

O grupo permanece atuante, tendo, em finais dos anos 70,

Este editorial não tem a intenção de servir como uma coletânea completa da atividade realizada dentro do campo da Arte Conceitual — se tivesse iria possuir lamentáveis deficiências. Também não tem a presunção de representar os artistas conceituais nos EUA, nem a maior parte dos artistas da Grã-Bretanha. Há três contribuições de artistas americanos nessa edição; espera-se que as contribuições de artistas americanos sejam mantidas e aumentem, e também é uma meta dessa revista oferecer um relato compreensível da Arte Conceitual nos EUA em uma das futuras edições desse ano. O ensaio abaixo se dirige especificamente à indicação do desenvolvimento de um número de artistas britânicos que vêm trabalhando nesse campo nos últimos dois anos. A formação dessa revista é parte desse desenvolvimento e o trabalho discutido neste ensaio é o trabalho dos fundadores da revista. O ensaio apontará algumas diferenças, de uma maneira indireta, entre a Arte Conceitual americana e a britânica, mas ele não deve ser considerado a indicação de uma fronteira clara e definida entre elas; trabalhando neste

campo, existem artistas britânicos que mostram mais afinidade com a Arte Conceitual americana do que com aquilo que é chamado aqui de Arte Conceitual britânica. Os editores-fundadores dessa revista mantiveram, por exemplo, estreito contato com Sol LeWitt e Dan Graham desde um ano e meio atrás. A sua posição não é vista por eles, de modo algum, como sendo de isolamento.

Suponhamos que a seguinte hipótese seja proposta: que este editorial, ele mesmo uma tentativa de delinear alguns esboços do que é a “Arte Conceitual”, seja considerado como um trabalho de “Arte Conceitual”. À primeira vista esse parece ser um caso que tem paralelo com muitas situações do passado, dentro dos limites determinados das artes visuais; por exemplo, pode-se dizer que a primeira pintura cubista foi uma tentativa de delinear alguns esboços do que é a arte visual, enquanto, obviamente, era considerado como um trabalho das artes visuais. Mas a diferença aqui é daquilo que pode ser chamado “a forma do trabalho”. Inicialmente, o que a Arte Conceitual parece estar fazendo é questionar a condição que parece governar rigidamente a forma das artes visuais — a de que as artes visuais permaneçam algo visual.

Nos últimos dois anos, houve um certo número de artistas que desenvolveram projetos e teses, sendo que os primeiros deles estavam enquadrados de maneira bastante sólida dentro dos parâmetros estabelecidos das artes visuais. Muitos desses projetos etc. evoluíram de tal maneira que a sua relação com as convenções das artes visuais se tornou cada vez

retornado a linguagem pictórica por um viés conceitual.

Destacamos, dentre seus catálogos recentes: *Artists Favourites – Act II* (Londres, Institute of Contemporary Arts, 2004); *1950 – heute* (Graz, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, 2004); *Art&Language* (Zurique, Migros Museum für Gegenwartskunst, 2003); *Berlin-Moskau Moskau-Berlin 1950-2000* (Berlim, Martin-Gropius-Bau, 2003); *Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer* (Bienal de Veneza, 2003); *Conception – The Conceptual Document 1968-1972* (Vancouver, British Columbia, The Morris and Helen Belkin Art Gallery, 2001); *Global Conceptualism – Points of Origin 1950s-1980s* (Cambridge, MIT List Visual Arts Center, 2000); *Art&Language* (Paris, Jeu de Paume, 1993).

“Art-Language Editorial”
 Editorial de *Art-Language: The Journal of Conceptual Art* 1, n.1 (mai 1969).

mais tênue. Os projetos mais recentes, em particular, são representados por meio de objetos cuja forma visual é governada pela forma dos signos convencionais da linguagem escrita (neste caso, o inglês). O conteúdo da idéia do artista é expresso por meio das qualidades semânticas da linguagem escrita. Sendo assim, muitas pessoas julgariam que essa tendência é mais bem descrita pelo nome-categoria “teoria da arte” ou “crítica de arte”; restam poucas dúvidas a respeito do fato de que os trabalhos de “Arte Conceitual” possam ser considerados como incluindo também a periferia da crítica de arte e da teoria da arte, e tal tendência pode muito bem ser ampliada. Com relação a esse ponto em particular, deve-se levar em conta o critério que recai sobre a cronologia da teoria da arte de modo mais severo e rigoroso, particularmente em termos de analogias evolucionistas. Por exemplo, a questão não é simplesmente: “Trabalhos de teoria da arte são parte do *kit* do artista conceitual, e como tal um desses trabalhos pode ser considerado, quando levado adiante por um artista conceitual, como um trabalho de Arte Conceitual?” Mas também é: “Será que os trabalhos de teoria da arte do passado agora devem ser levados em consideração como trabalhos de Arte Conceitual?” O que tem de ser considerado aqui é a intenção do artista conceitual. É muito duvidoso se o teórico da arte poderia ter levado adiante um de seus trabalhos como um trabalho de “Arte Conceitual” (digamos) em 1964, uma vez que os primeiros rudimentos de uma consciência, pelo menos embrionária, da noção de “Arte Conceitual” ainda não eram evidentes até 1966. A intenção do “artista conceitual” separou-se da dos teóricos da arte por causa de suas diferentes relações prévias e pontos de vista quanto à arte, ou seja, por causa da natureza de seu envolvimento nela.

Se a questão for formulada de outro modo, ou seja, não como “Será que a teoria da arte é levada em consideração como um setor possível da ‘Arte Conceitual?’”, mas “Será que a ‘Arte Conceitual’ deve ser levada em consideração como um possível setor da teoria da arte?”, então uma categoria definida de modo bastante vago está sendo pensada como um possível membro de uma outra, mais estabelecida. Talvez alguma qualificação possa ser atribuída para uma tal afirmação. O desenvolvimento de alguns trabalhos por certos artistas, tanto nos EUA quanto na Grã-Bretanha, se suas intenções forem levadas em conta, não significa simplesmente um caso de transferência de função, daquela do artista para a do teórico da

arte, mas envolveu necessariamente a intenção do artista de considerar várias construções teóricas como trabalhos de arte. Isso significou, de modo contingente, ou 1) se eles devem ser “deixados sozinhos” como distintos, então redefinindo cuidadosamente as definições tanto da arte quanto da teoria da arte, a fim de estabelecer com mais clareza que tipo de entidade pertence a qual categoria. Se isso é assumido, normalmente significa que a definição de arte é expandida, e os teóricos da arte passam a discutir as consequências e as possibilidades das novas definições, o formato tradicional da teoria da arte discutindo o que o artista sugere, acarreta etc. por meio de seu “ato criativo”. Ou 2) permitir que a área periférica entre as duas categorias tenha alguma amplitude de interpretação e, conseqüentemente, leve em consideração a categoria de “teoria da arte”, uma categoria que a categoria de “arte” pode passar a incluir, por expansão. A categoria de “fabricante [*maker*] de arte visual” foi tradicionalmente considerada como um domínio exclusivo do produtor de um objeto de arte visual (i.e. o artista das artes visuais). Existia uma hierarquia de linguagens encabeçada pela linguagem “diretamente lida a partir do objeto”, que servia como o cerne criativo, e então havia várias linguagens de apoio agindo como ferramentas explicativas e elucidativas em relação ao cerne criativo central. A linguagem inicial tem sido a que chamamos de “visual”; as linguagens de apoio costumam assumir o que pode ser chamado aqui de forma lingüística do “signo escrito convencional”. O surpreendente nesse caso é que, embora o cerne central tenha sido visto como uma linguagem que se encontra em permanente evolução, até hoje nenhuma análise parece ter levado em consideração a possibilidade de que esse cerne central evolua a ponto de incluir uma ou outra, ou todas as linguagens de apoio. É por meio da natureza da evolução dos trabalhos de “Arte Conceitual” que os artistas implicados têm sido obrigados a levar em conta essa possibilidade. Por conseguinte, esses artistas não consideram que a propriedade do rótulo “teórico da arte” necessariamente elimine a propriedade do rótulo “artista”. No âmbito da “Arte Conceitual”, fazer arte e fazer um certo tipo de teoria da arte constituem, muitas vezes, o mesmo procedimento.

Com um contexto como esse, a questão inicial pode ser colocada tendo em vista uma investigação mais específica. A questão: “Será que este editorial, em si mesmo uma tentativa de delinear alguns esboços do que é a ‘Arte Conceitual’, pode ser levado em consideração como um trabalho de Arte Conceitual?” A princípio, têm de ser examinadas as no-

ções estabelecidas do que a apresentação da arte e os procedimentos do fazer artístico exigem. A questão “Será que este editorial pode ser levado em consideração como um trabalho de arte nos moldes desenvolvidos a partir da convenção das artes visuais?” só pode ser respondida com o pressuposto de que sejam feitas antes algumas considerações gerais acerca do que significa aqui “desenvolvido”. Atualmente não esperamos, como uma norma, encontrar trabalhos de artes visuais impressos em revistas, esperamos que haja comentários críticos, históricos etc. sobre eles, reproduções fotográficas etc. As estruturas de identidade de objetos de arte foram colocadas sob tensão, consecutivamente, por cada movimento artístico, e a sucessão de novos movimentos se tornou mais rápida neste século. Tendo em vista esse fenômeno, talvez a questão proposta anteriormente possa ser alterada para: “Será que este editorial pode ser levado em consideração como um membro da classe ampliada dos ‘trabalhos de artes visuais?’” Aqui, “ampliada” substitui “desenvolvido” e pode, talvez, apontar o problema seguinte.

Suponhamos que um artista exponha um ensaio em uma exposição de arte (como algo impresso pode ser exposto). As páginas são simplesmente dispostas em ordem de leitura atrás de vidros dentro de uma moldura. O espectador deve ler o ensaio “em ordem”, como uma notícia pode ser lida, mas como o ensaio está disposto em um ambiente de arte, está implícito que o objeto (papel com tinta impressa) possui conteúdos artísticos visuais convencionais. O espectador, confuso pelo fato de não ser capaz de identificar nenhum significado direto de arte visual, começa a ler o ensaio (como uma notícia pode ser lida). Ele segue assim:

“Sobre por que isto é um ensaio”

A aparência desse ensaio não é importante de acordo com nenhum sentido forte dos critérios de aparência das artes visuais. A primeira exigência com relação à aparência desse ensaio é que ele seja razoavelmente legível. Quaisquer decisões diferentes dessa foram tomadas tendo em vista o que esse ensaio não deveria parecer ser, como um argumento para enfatizar aquilo que ele parece ser. Essas decisões secundárias têm o objetivo de eliminar tantas similaridades aparentes quanto for possível, com relação aos objetos de arte estabelecidos.

Assim, se o ensaio fosse avaliado em termos do conteúdo expresso na escrita (QUE ELE É), então em um sentido estabelecido óbvio muitas pessoas diriam que, se ele tem alguma conexão com a arte, encaixa-se melhor na categoria de “crítica de arte” ou “teoria da arte”. Tal declaração pelo menos admite a observação de que, quando o artista usa “(uma peça) escrita” nesse contexto, então ele não está usando tal objeto do modo a que as platéias de arte estão acostumadas. Mas além disso a declaração admite, a partir de um ponto de vista mais intolerante, que este ensaio pertence mais à crítica de arte ou à teoria da arte porque é formado pela escrita, e nesse sentido parece mais crítica de arte ou teoria de arte do que arte; ou seja, a visão de que esse objeto (uma peça escrita) não tem critérios de aparência suficientes para ser identificado como um membro da classe “objeto de arte” — ele não parece arte. Essa observação tem por trás de si uma forte suposição de que a feitura de um objeto de arte tradicional (i.e. um objeto a ser julgado no âmbito da estrutura avaliativa visual) é uma condição necessária para a feitura da arte. Supondo que haja algumas áreas (digamos), atualmente dizendo respeito à arte, que por sua natureza não precisam mais, talvez não possam mais, preencher as exigências previamente requeridas como necessárias para um objeto ser levado em consideração como um membro da classe “trabalho de arte”. Esse modo necessário é formulado da seguinte maneira (digamos): o reconhecimento da arte no objeto se dá por meio de alguns aspectos das qualidades visuais do objeto como são percebidas diretamente.

A questão do “reconhecimento” é crucial aqui. Houve uma série de métodos em constante desenvolvimento ao longo da evolução da arte, pelos quais o artista tentou construir vários mecanismos para assegurar que fosse reconhecida a sua intenção de que o objeto seria levado em conta como um objeto de arte. Isso nem sempre foi “dado” no próprio objeto. Os métodos estabelecidos mais recentemente não significaram necessariamente, e isso é justificado, a obsolescência dos métodos mais antigos. Uma breve enumeração dessa série pode ajudar a esclarecer o assunto mais adiante.

1) Construir um objeto que possua todas as características morfológicas já estabelecidas como necessárias para um objeto, a fim de que ele possa ser levado em consideração como um trabalho de arte. Isso pressupõe, é claro, que tais categorias estabelecidas (como a pintura e a escultura), por exemplo, já tivessem evoluído em um período no qual as regras e os axiomas relevantes ainda tinham de ser desenvolvidos.

2) Acrescentar novas características morfológicas às mais antigas, já estabelecidas, na estrutura de um objeto (como acontece, com o advento da técnica de colagem, quando certas características morfológicas do objeto podiam ser reconhecidas como um tipo de critério para indicar os objetos da categoria “pintura” e outras (mais novas) transplantadas para eles não podiam ser posicionadas com tanta facilidade (como na introdução das colagens cubistas e das colagens feitas por Schwitters). Essa controvérsia, agora histórica, deveria ser cuidadosamente distinguida da controvérsia principal referente às pinturas cubistas, e tal distinção é relevante aqui. As pinturas cubistas eram pinturas por definição, ou seja, são construídas com tinta aplicada sobre uma superfície (bidimensional por definição) e como tal preenchem os requisitos para entrar na categoria “pintura”. A controvérsia referente às pinturas cubistas não dizia respeito, primordialmente, ao fato de elas serem ou não (fisicamente) pinturas, mas de a forma delas (na pintura) ser ou não viável, e as colagens cubistas eram questionadas nos dois níveis.

3) Pôr um objeto em um contexto em que a atenção de qualquer espectador será condicionada na direção da expectativa de reconhecer objetos de arte. Por exemplo, pondo em tal contexto o que até então tinha sido um objeto de características visuais alheias àquelas esperadas dentro dos moldes de um ambiente de arte, ou em virtude de o artista declarar que o objeto é um objeto de arte, estando ele ou não em um ambiente de arte. Usando essas técnicas, morfologias que pareciam ser inteiramente novas foram levadas a se qualificar segundo o estatuto de membros da classe “objetos de arte”. Por exemplo, os “readymades” de Duchamp e o *Retrato de Iris Clert* de Rauschenberg. Há uma considerável superposição aqui com o tipo de objeto mencionado no número 2), mas agora a questão primordial parece enfatizar ainda mais o fato de os objetos serem levados em consideração como objetos de arte, e cada vez menos o fato de eles serem (objetos de arte) bons ou ruins. *Grua* [*Crane*], de David Bainbridge, que mudou de estatuto de acordo com as intenções de sua “escala móvel”, assim como o lugar em que foi colocado em diferentes situações, levantou uma camada aparentemente ainda mais densa de questões com relação à morfologia dos objetos de arte. Em contraste com os “readymades” de Duchamp, que assumiam o estatuto de objetos de arte *de acordo com o ato de Duchamp de (diligamos) adquirir* (como *Porta-garrafas*), requerendo uma transferência assi-

métrica ou uma superposição da identidade “objeto de arte” sobre a de “porta-garrafas”, *Grua*, de Bainbridge, algumas vezes é membro da classe “objeto de arte e grua” e algumas vezes é simplesmente membro da classe “grua”. A sua qualificação como membro da classe “objeto de arte” não é concebida como sendo baseada nas características morfológicas do objeto, mas na lista de intenções de Bainbridge e Atkinson, validando dois tipos de meio: de arte e de não-arte. Aqui a identidade (objeto de arte ou grua) é simétrica. Alguns outros aspectos referentes a *Grua* serão discutidos mais adiante.

4) O conceito de usar a “declaração” como uma técnica para fazer arte foi usado por Terry Atkinson e Michael Baldwin para os propósitos dos *Air-conditionig show* e *Air show*, formulados em 1967. Por exemplo, o princípio básico do *Air show* foi uma série de afirmações referentes ao uso teórico de uma coluna de ar comprimindo a base de 1,6km² de uma distância não especificada na dimensão vertical. Nenhum quilômetro quadrado da superfície da Terra em particular foi especificado. O conceito não requeria essa localização particularizada. Uma citação de algumas das notas preliminares do *Air show* talvez sirva para elucidar o conceito:

Uma objeção persistente que até aqui não foi mencionada é a de que os *Air shows* etc. não são nada mais do que entidades fictícias (uma vez que não parece importar se é isso que eles são), enquanto a pintura, a escultura etc. são coisas reais — entidades concretas, oferecendo experiências concretas e atuais. Tal objeção pode ser respondida apenas pela indicação de possíveis “testes” instrumentais etc. (observações): quando se faz uma afirmação a respeito do fato de uma escultura ser, digamos, feita de ouro “real” etc., está implicado que ela não é uma imitação, ou que não é ilusória em algum sentido. Alguma coisa assim pode ser dita a respeito do *Air show* — mas não a respeito da situação (i.e. o estado de coisas descrito) —, diz-se do conceito: a questão de alguém poder ou não dizer que algo é “real” aqui não é uma questão que surge naturalmente, as circunstâncias em que uma tal questão pode surgir podem ser aquelas em que a pessoa esteja procurando defeitos de conceito (sendo fictícia).

Quem objeta está apenas afirmando que essas “coisas” não ocorrem em uma série de situações perceptivas.

O número 4) difere dos números 1), 2) e 3) da seguinte maneira: os três primeiros métodos usam um objeto existente concreto, a última usa apenas um objeto teórico. Esse fator de “uso” é importante aqui. O objeto

existente sobre o qual o “conteúdo” do número 4) é formulado (i.e., papel com tinta impressa sobre ele) não é o objeto de arte; o objeto de arte não é um objeto que pode ser diretamente percebido, o componente “objeto” é meramente especificado. Uma vez tendo estabelecido a escrita como um método para especificar pontos em uma investigação desse tipo, não parece haver nenhuma razão para supor que investigações referentes à área artística deveriam necessariamente usar objetos teóricos simplesmente porque a arte no passado exigia a presença de um objeto concreto, antes que pudesse ser pensada como “tomando lugar”, tendo ganhado o uso de um instrumento de alcance tão amplo quanto a escrita “direta”, então os objetos, concretos e teóricos, são apenas dois tipos de entidades que podem ser levados em consideração, e vários outros tipos de entidades se tornam candidatos ao uso artístico. Alguns dos artistas britânicos envolvidos nessa área construíram algumas hipóteses usando entidades que podem ser encaradas como alheias à arte. A maioria dessas investigações não exibe o quadro de referência da relação estabelecida de arte-para-objeto [*art-to-object*], e (se desejarem) não são categoricamente afirmadas como membros da classe “objeto de arte”, nem existe uma afirmação categórica de que tais investigações sejam arte (“trabalho de arte”); mas uma tal falta de afirmação absoluta não impede que se tente afirmá-las como suscitando algumas importantes interpelações para essa área da arte.

O conceito de apresentar um ensaio em uma galeria de arte, o ensaio sendo considerado em si mesmo em relação ao fato de estar em uma galeria de arte, ajuda a fixar seus significados. Quando ele é usado como neste editorial, então o componente da galeria de arte tem de ser especificado. O componente da galeria de arte no primeiro ensaio é uma entidade concreta, o componente da galeria de arte no segundo caso (aqui) é um componente teórico, e o componente concreto são as palavras “em uma galeria de arte”. A enumeração de 1), 2), 3) e 4) feita anteriormente deve ser seguida 5) pelo ensaio na galeria, e 6) pelo ensaio possuindo o parágrafo que especifica teoricamente a galeria de arte; é mais provável que as nuances 5) e 6) possam ser incluídas em uma versão expandida de 4).

Os “artistas conceituais” britânicos ainda estão tentando penetrar nessa noção de metacamadas da arte-linguagem. Duchamp escreveu no começo do século que “queria pôr a pintura de novo a serviço da mente”. Há duas coisas a serem levadas em consideração especialmente aqui, a

“pintura” e a “mente”. Deixando de lado questões ontológicas referentes à “mente”, o que os artistas britânicos analisaram, de modo certo ou errado, e construíram pode ser resumido em palavras aproximadamente assim:

A questão não é pôr a pintura, a escultura *et alli*, de volta a serviço da mente (porque como pintura e escultura só servem à mente dentro dos limites da linguagem da pintura e da escultura, e a mente não pode fazer nada acerca dos limites da pintura e da escultura a partir de um certo ponto físico, simplesmente porque aqueles são os limites da pintura e da escultura). A pintura e a escultura têm limites físicos e o limite do que pode ser dito nelas acaba sendo decidido precisamente por esses limites físicos.

A pintura, a escultura *et alli* jamais deixaram de estar a serviço da mente, mas só podem servir à mente nos limites daquilo que são. Os artistas conceituais britânicos descobriram, em certo momento, que a natureza de seus envolvimento excedia os limites da linguagem dos objetos concretos, logo depois eles descobriram a mesma coisa a respeito dos objetos teóricos, pois ambos impõem limites precisos aos tipos de conceitos que podem ser usados. Nunca houve nenhuma questão a respeito do fato de esses últimos projetos passarem a ser levados em consideração como membros da classe “pintura” ou da classe “escultura”, ou da classe “objeto de arte” que engloba as classes “pintura” e “escultura”. Há algumas questões em torno do fato de esses últimos projetos serem levados em consideração como membros da classe “trabalho de arte”.

Deve-se dizer, aqui, ainda alguma coisa a respeito do trabalho de Duchamp, por razões diferentes daquelas já declaradas. No início da Arte Conceitual, americana e britânica, foi sustentado por alguns comentadores que a influência de Duchamp está amplamente difundida, e que hoje suas concepções estéticas são totalmente absorvidas e aceitas pela geração mais jovem de artistas. Se a intenção é a de dizer que Duchamp é tratado a-criticamente, tornando-se uma espécie de “evangelho”, então é certo que pelo menos o grupo britânico irá discordar dessa afirmação. Dois projetos iniciais dos artistas britânicos podem servir de exemplos aqui, para indicar a extensão da análise que eles, artistas, empreenderam ao observar as idéias de Duchamp; alguns outros comentários acerca de *Grua*, de Bainbridge, e de *Declarations series*, de Terry Atkinson e Michael Baldwin.

Grua é um trabalho comparativamente prematuro (1966), e o que já foi escrito terá alguma importância aqui. Bainbridge e Atkinson tinham discutido as possibilidades teóricas do que eles chamavam de *Made-made*,

enquanto Bainbridge estava construindo *Grua*, no verão de 1966, em resposta a uma encomenda do Conselho Camden Borough, do norte de Londres, de que ele deveria projetar uma grua funcional para servir como um “brinquedo” recreativo em um dos parques do Conselho. Quando *Grua* foi finalmente instalado em um parque, em novembro de 1966, Bainbridge e Atkinson decidiram que era uma situação fortuita para aplicar os conceitos de *Made-made*, e talvez para desenvolvê-los mais. *Grua* pode, de alguns modos, ser visto como algo que acarreta uma “direção” oposta àquela acarretada em (digamos) *Porta-garrafas*; o *Porta-garrafas* [foi] manufaturado em uma área não-artística de produção de massa, e admitido na área artística em virtude do ato de Duchamp de colocação (em um meio de arte), a *Grua*: [foi] manufaturada em um meio altamente artístico (St. Martin School of Art Sculpture Faculty) e mandado “para fora”, para o meio não-artístico. Mas o *Porta-Garrafas* e a *Grua* partilhavam de certas características, pelo fato de que a intenção dos artistas tem de ser precisamente especificada pelo artista, por meio de um esquema externo ao próprio objeto. O sistema Bainbridge-Atkinson precisava ter um estatuto inicial implícito de objeto de arte, a ser seguido por uma declaração de que o objeto não era mais um objeto de arte. Essa implicação, “Estou construindo um objeto de arte a fim de declarar que não se trata de um objeto de arte em algum instante no futuro”, é um tanto idiota se considerada isoladamente, mas de fato oferece um ponto de apoio para a construção de um sistema teórico que possui uma lógica de identidade simétrica. Não parece haver razão alguma pela qual *Grua* não possa, teoricamente, ser colocado na Tate Gallery por algum tempo. (Tal sistema poderia ser aplicado ao *Porta-garrafas* de Duchamp, só que ele não parece ter deixado nenhuma evidência de qualquer intenção de dar ao *Porta-garrafas* uma tal identidade transitiva, e supõe-se que a arte de Duchamp vá ser avaliada de acordo com as intenções de Duchamp — pode ser uma suposição apressada, tendo em vista o fato de que a tarefa de muitos críticos, hoje em dia, parece ser a de decidir quais são as intenções do artista com relação aos objetos que ele faz, e além do mais muitos artistas permitem, encorajam, e mesmo contam com os críticos para isso.) O que leva a outro ponto. Tanto o *Porta-garrafas* quanto a *Grua* são suficientemente pequenos e móveis para permitir que esse sistema de colocação-identidade seja vinculado a eles de maneira factível; *Grua*, com seu contexto que se altera, trouxe à tona, como um subproduto inevitável,

a questão das características temporais de um objeto (i.e., teoricamente o fato de ser um membro da classe “grua” e não objeto de arte desapareceu quando foi enfatizado o fato de ser membro da classe “grua” e objeto de arte — uma série de fases constituídas à medida que *Grua* era teoricamente convertido e reconvertido, e assim sucessivamente).

A *Declarations series* (março-abril de 1967), de Atkinson-Baldwin, ofereceu a série seguinte de asserções nos projetos de dispositivos de declaração. O método teoricamente material dessas asserções tinha relações, de vários modos, com *Grua*. Muitos deles não eram nada mais do que uma conversação e sem dúvida este ensaio é a primeira tentativa de registrá-los sistematicamente. Como um ponto de partida, um inventário banal será suficiente. Se um porta-garrafas pode ser declarado um membro da classe “objeto de arte”, e uma grua pode ser declarada a um só tempo um membro da classe “grua” e um membro da classe “grua e objeto de arte”, e em um outro momento pode-se declarar que ele perdeu o seu estatuto de “objeto de arte” (e assim por diante), todas essas mudanças sendo dependentes das mudanças de ambiente, talvez um desenvolvimento posterior possa ser construído por meio da aplicação de tal declaração a ambientes, mais do que a objetos. Por conseguinte, se um porta-garrafas pode ser declarado um membro da classe “objeto de arte”, então por que não a loja de departamentos em que o porta-garrafas está à mostra, e se a loja de departamentos, então por que não a cidade em que essa loja está situada, e se a cidade, por que não o país... e assim por diante até uma escala universal (e mais, se quiserem!). A fim de delinear um quadro em que asserções mais específicas e detalhadas possam ser feitas, Atkinson e Baldwin decidiram usar “Oxfordshire”, na Inglaterra, como uma base teórica. (Aqui o uso teórico não é discernível do uso concreto, uma vez que não se moveria Oxfordshire, nem se alteraria espacialmente a cidade como parte de um esquema.) Tal entidade garantia contraste suficiente com o *Porta-garrafas* e a *Grua*. Exceto ao escavar Oxfordshire (e seria necessário definir, arbitrariamente ou não, o quanto essa escavação seria profunda), trata-se de uma entidade espacial comparativamente fixa. Isso, como primeiro ponto a ser notado, elimina qualquer questão a respeito de movimentá-la para o que é chamado de um meio de arte. Se, então, Oxfordshire é declarada um meio de arte, como devem ser levados em consideração os objetos dentro de Oxfordshire? Será que o Magdalen College, Christchurch Meadow, um

Volkswagen na Banbury High Street etc. contam como objetos de arte? Não parece haver necessidade de se complicar ao responder tais questões; o quadro de referências foi estabelecido na maior parte para fornecer um meio de arte readymade, em contraste com um objeto de arte readymade, e tais questões servem meramente para ilustrar possíveis implicações. O quadro de referências deve ser considerado como algo em que decisões referentes ao “todo” não são, agora, decisões primordialmente relativas a características espaciais da situação, e sim, mais explicitamente, relativas a dimensões temporais (i.e., o “início” e o “término” (se é que deve haver um término) do fato de Oxfordshire ser “convertida” em um meio de arte). A questão não é “O que ou que lugar se torna um meio de arte?”, mas, sobretudo, “Quando, o que e que lugar se torna um meio de arte?”. A *Declarations series* foi encerrada por Atkinson e Baldwin por meio do desenvolvimento de um quadro de referências para investigar a declaração de que uma entidade temporal é uma entidade de arte — *The monday show*. Grande parte da conversação e dos textos escritos referentes a essa idéia logo chegaram a um nível incoerente — era desnecessário tentar fornecer uma analogia adequada à entidade espacial, porque se tornava evidente de modo claro e rápido que não havia analogia alguma. O que se tornou claro para os artistas desde então é que esse trabalho era uma forma necessária de desenvolvimento, para indicar as possibilidades de uma análise teórica como um método para (possivelmente) fazer arte.

Algo deve ser dito agora para indicar a relação da psicologia da percepção com referência à “Arte Conceitual”. É amplamente aceito, hoje, o fato de que a psicologia da percepção tem alguma importância no estudo das artes visuais. A prática desse estudo pelos teóricos da arte, por exemplo Ehrenzweig, Arnheim etc., ao menos tornou claras algumas questões dentro do contexto das “artes visuais” visuais, o que permitiu aos artistas conceituais dizerem que aqueles (tais e tais) projetos não tinham tais e tais características — desse modo eles tiveram influência sobre o que as hipóteses formulativas de uma parte da Arte Conceitual não são. Tais conceitos a respeito do fato de a arte consagrar ou não nossos modos de ver ordinários, e de sermos ou não capazes, na presença da arte, de suspender os nossos hábitos ordinários de ver, são fortemente ligados a investigações a respeito de hipóteses da gestalt e outras teorias da percepção; os limites das artes visuais são freqüentemente sublinhados em investigações a res-

peito de como vemos. O grupo britânico mencionou particularmente, e com profundo interesse, as várias hipóteses da gestalt que Robert Morris (por exemplo) desenvolveu nas notas acerca de seus objetos-esculturas. Essas notas parecem ter sido desenvolvidas como um apoio e uma elucidação para a escultura de Morris. O tipo de análise a que o grupo britânico dedicou um tempo considerável diz respeito ao uso lingüístico tanto das artes plásticas em si quanto de suas linguagens de apoio. Essas teses tenderam a usar a forma de linguagem das linguagens de apoio, ou seja, a linguagem das palavras, e não por qualquer razão arbitrária, mas pela razão de que essa forma parece oferecer a ferramenta mais penetrante e flexível com referência a alguns problemas primordiais na arte, hoje. Merleau-Ponty é um dos colaboradores mais recentes em uma longa linhagem de filósofos que enfatizaram, de várias maneiras, o papel das artes visuais como uma correção para a abstração e a generalidade do pensamento conceitual — mas o que as artes visuais estão corrigindo no pensamento conceitual, de dentro ou de fora? Em última análise, tais tendências corretivas podem simplesmente se revelar como nada mais que um conservadorismo do tipo “ficamos com aquilo que temos”, sem nenhum reconhecimento de como a arte pode se desenvolver. Richard Wollheim escreveu: “... Mas já é um outro assunto, e um assunto que sugiro, para além dos liames do sentido, cogitar mesmo a idéia de que uma forma de arte poderia se manter fora de uma sociedade de usuários da linguagem.” Eu sugeriria que não está para além dos liames do sentido sustentar que uma forma de arte pode evoluir tomando como ponto de partida da investigação o uso da linguagem da sociedade de arte.