

A Arte Conceptual como Possibilidade de Conhecimento

Maria João Queirós Jerónimo

**Dissertação de Mestrado em Filosofia
Especialização em Estética**

Maria João Jerónimo, A Arte Conceptual como Possibilidade de Conhecimento, 2021

Agosto, 2021

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Filosofia – área de especialização em Estética,
realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Nuno Venturinha

AGRADECIMENTOS

Ao IFILNOVA, pela bolsa de mestrado que me atribuiu, o que me permitiu dedicar a esta dissertação e aprofundar o meu conhecimento na área da Estética.

Ao Professor Doutor Nuno Venturinha, que aceitou prontamente orientar esta investigação, pela disponibilidade total e por ter sido incansável ao longo de todo o processo.

À Professora Doutora Margarida Brito Alves, cujas unidades curriculares ainda durante a licenciatura foram fundamentais para a construção do meu percurso académico e contribuíram para a ampliação do meu campo de referências na arte.

Ao Professor Artur Baptista, pela amizade e por todo o acompanhamento ao longo do meu percurso.

À Ana, ao Ivo, ao Guedes, à Joana e ao Pedro, pelo apoio e amizade inesgotáveis e por acreditarem em mim.

À Mafalda, por todo o amor.

A ARTE CONCEPTUAL COMO POSSIBILIDADE DE CONHECIMENTO

CONCEPTUAL ART AS A POSSIBILITY OF KNOWLEDGE

MARIA JOÃO QUEIRÓS JERÓNIMO

RESUMO

A presente dissertação trata o tema da arte conceptual e da possibilidade de aquisição de conhecimento através da mesma. Introduce-se um entendimento possível da arte como linguagem, propondo-se a leitura da obra de arte enquanto proposição, inserida em jogos de linguagem que requerem um contexto e o domínio gramatical dos mesmos para a sua compreensão. Apresentam-se os limites da linguagem, circunscrevendo a lógica e referindo-se a diferenciação entre proposições com e sem sentido. Expõe-se o valor cognitivo das proposições estéticas e caracterizam-se estas experiências sem sentido. Por fim, explora-se a legitimidade das obras de arte conceptuais, caracterizando a sua comunicabilidade e a sua relação com o espectador.

PALAVRAS-CHAVE: arte conceptual, conhecimento, experiência estética, jogos de linguagem, Wittgenstein.

ABSTRACT

This dissertation deals with the theme of conceptual art and the possibility of acquiring knowledge through it. A possible understanding of art as a language is introduced and the reading of the work of art as a proposition, inserted in language games that require context and grammatical mastery of them for their understanding, suggested. The limits of language are presented, accompanied by a circumscription of logic, and reference is made to the differentiation between meaningful and meaningless propositions. The cognitive value of aesthetic propositions is exposed and these meaningless experiences are characterized. Finally, the legitimacy of conceptual works of art is explored, with this dissertation characterizing their communicability and their relationship with the viewer.

KEYWORDS: aesthetic experience, conceptual art, knowledge, language games, Wittgenstein.

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: O problema da arte conceptual	
I. 1. O que se entende por arte conceptual	4
I. 2. Questões ontológicas	10
Capítulo II: A arte conceptual como linguagem	
II. 1. A obra de arte como proposição	13
II. 2. Os limites da linguagem	19
II. 3. Jogos de linguagem e contextos	23
Capítulo III: Conhecimento na arte conceptual	
III. 1. O valor cognitivo da arte	29
III. 2. O valor cognitivo das experiências sem sentido	35
Capítulo IV: A legitimidade da obra de arte conceptual	
IV. 1. A comunicabilidade da obra de arte conceptual	38
IV. 2. A legitimidade da obra	42
Conclusão	45
Referências Bibliográficas	47

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objetivo investigar a possibilidade de a arte, em particular a arte conceptual, ser uma fonte válida de conhecimento. Atendendo às especificidades deste movimento artístico e às questões controversas que o mesmo perpetua, procurar-se-á compreender os críticos e filósofos que suportam essa tese assim como aqueles que a contrariam. Para a defesa desta argumentação o estudo iniciar-se-á com um breve enquadramento e clarificação da designada arte conceptual. Neste primeiro capítulo a intenção será a de indagar o que se entende por arte conceptual e quais as questões que esta arte coloca a nível ontológico. A pergunta por aquilo que é a arte conceptual, nomeadamente pelas suas consequências a nível da crítica e da receção, será o mote para a restante pesquisa. Ainda neste primeiro momento caberá também compreender a nível ontológico o que se compreende pela designada “desmaterialização da arte”, conceito cunhado por Lucy Lippard, e as suas consequências a nível da experiência estética. Neste contexto recorrer-se-á à discussão da visão de autores tais como Elisabeth Schellekens e Derek Matravers, que questionam a validade da arte conceptual enquanto arte e a possibilidade de a mesma aportar valor cognitivo, não excluindo para o efeito a sua importância a nível estético.

No segundo capítulo, e em consequência da investigação levada a cabo no momento anterior, introduzir-se-á a proposta de Joseph Kosuth da identificação das obras de arte com proposições. Influenciado pela filosofia analítica, Kosuth estabelece uma analogia entre esta corrente filosófica e a arte conceptual, procurando distinguir os valores estéticos dos valores cognitivos. Neste contexto são introduzidas questões acerca da linguagem que nos levam até Wittgenstein e ao seu pensamento acerca das questões estéticas e da complexidade filosófica que as mesmas aportam. Uma vez que grande parte da discussão em torno da arte conceptual se centra na sua definição e num entendimento que requer uma compreensão mais alargada da estética enquanto experiência humana, não apenas restrita ao que comumente é designado como objeto artístico, será essencial abordar a arte conceptual como uma linguagem que precisa de ser compreendida num determinado contexto. Segundo esta abordagem procurar-se-á pensar a arte conceptual enquanto organismo vivo, que se transforma socialmente e

estabelece as suas próprias regras num determinado “jogo de linguagem” (*Sprachspiel*). Assim, neste segundo capítulo a investigação será orientada para as observações de Wittgenstein acerca do uso linguístico e para aquilo que ele entende como jogos de linguagem. Tal como Wittgenstein afirma nas suas *Investigações Filosóficas* (1953) e em outros escritos publicados posteriormente também a título póstumo, o uso e significação das palavras é concretizado de acordo com um sistema complexo e diversificado, onde se denota um fator de omnipresença que nos inclui constantemente no interior destes sistemas. O objetivo será, então, o de compreender que um signo linguístico não detém um sentido único intrínseco e permanente, mas que é necessário ser entendido à luz de todo o restante discurso de que faz parte. Ou seja, podemos compreender segundo esta perspectiva o conhecimento como algo dinâmico e que depende de nós mesmos para o estabelecimento e alteração das suas regras de jogo.

Esta reflexão acerca da linguagem permitirá voltar a pensar de forma mais direta a arte conceptual no terceiro capítulo. Aqui a tentativa será a de equacionar a arte conceptual como um determinado jogo de linguagem e compreender o que este mesmo jogo nos permite conhecer. Filósofos como James O. Young defendem que a arte, especialmente a arte da *avant-garde*, onde movimentos como a arte conceptual se enquadram, não acrescenta determinações de valor ao nosso conhecimento do mundo. O que se pode conhecer através da arte? Que implicações tem uma arte proposicional, como o é a arte conceptual, nos nossos processos cognitivos? Terá esse conhecimento consequências diretas na nossa experiência estética? Estas são algumas das questões que esta dissertação procurará esclarecer. Afirmar que a arte conceptual, devido à recorrente ausência de um objeto artístico para contemplação, não seja passível de uma experiência estética parece demasiado redutor, assim como afirmar que não podemos conhecer através da arte. Ainda neste capítulo observar-se-á que o valor de uma obra de arte não se esgota no conhecimento proposicional que aporta e, para a defesa desta premissa, recorrer-se-á a Peter Goldie e à sua defesa do valor cognitivo da arte conceptual.

O último momento desta pesquisa tratará de compreender de que forma a arte conceptual é comunicada e recebida pelo espectador. De acordo com a leitura de Marie-José Mondzain procurar-se-á demonstrar que a comunicabilidade é um dos fatores da

validade da obra de arte conceptual e que a figura do génio, tal como compreendida por Kant, só pode ser entendida à luz do sujeito que recebe a obra. Tendo como referência o conceito de *homo spectator* de Mondzain, e todas as suas implicações, tentar-se-á construir um sujeito que para além de crítico é também criativo no processo que envolve a arte conceptual. A intenção será a de analisar o impacto do exercício do gosto na avaliação destes objetos artísticos e o desenvolvimento desta reflexão procurará reforçar a legitimidade da arte conceptual e o seu valor enquanto linguagem.

O objetivo é, assim, acima de tudo questionar a relevância da arte conceptual para a nossa conceção do mundo, para aquilo a que Wittgenstein chama “mundividência” (*Weltanschauung*). Enquanto linguagem simbólica, a arte conceptual permite-nos conhecer e experienciar o mundo de uma forma distinta de outras linguagens. O seu poder reside na capacidade de se apresentar simultaneamente enquanto objeto artístico e proposição linguística, desafiando conceções de arte mais tradicionais.

I. O problema da arte conceptual

I.1. O que se entende por arte conceptual

O que é atualmente designado como arte conceptual trata-se de um campo vasto com diversas ramificações na sua compreensão. Podemos encontrar a génese deste movimento em artistas como Duchamp, um dos primeiros a questionar a função e a natureza da arte. Tal como escreveu Peter Osborne, “*all art after Duchamp (or at least, after the renewed reception of Duchamp in the 1960s – ‘Duchamp’ is largely a retrospective effect of the 1960s) might be said to be distinctively ‘philosophical’ in nature*” (1999, p. 48). Com os seus *readymades* Duchamp redirecionou o foco de atenção na arte, passando este da morfologia da sua linguagem para a função da mesma, questionando desta forma o seu carácter de “arte-como-arte” e apresentando novas proposições que procuram pensar a conceção artística (Kosuth, 2003, p. 844). Esta é uma tendência já observada na arte abstrata, tal como constata Ad Reinhardt no seu ensaio *Art as Art*, publicado pela primeira vez na revista *Art International* em 1962. Segundo o artista o objetivo da arte abstrata é o de apresentar a arte como algo não-objetivo, não-figurativo, não-expressionista, isto é, a arte separada do domínio da vida e da subjetividade: “The one intention of the word ‘aesthetics’ of the eighteenth century is to isolate the art experience from other things.” (Reinhardt, 2003, p. 807) Apesar de este ensaio se centrar na pintura, e de Ad Reinhardt considerar a pintura abstrata como a única arte realmente “pura”, como o único *medium* capaz de colocar o real problema da arte, podemos já aqui observar indícios da ambição da desmaterialização do objeto artístico e da crescente consciência crítica quantos aos processos internos da arte.

No início da década de 60 observamos as primeiras manifestações do designado movimento conceptual. Em 1961 o filósofo e artista Henry Flynt inicia a produção de “sistemas matemáticos”, que mais tarde viria a classificar como arte conceptual, encontrando-se já a desenvolver desde o ano anterior “word pieces” e ensaios filosóficos que apresentam as bases do movimento. Para Flynt o material da arte conceptual são os conceitos, o que implica desde logo o envolvimento da linguagem nesta produção. Consequentemente, trata-se de uma arte que pertence ao domínio das artes visuais, uma vez que exige ver e lida inclusive com representações do intangível,

nomeadamente, representações visuais de ideias (Flynt, 2011, p. 7). No entanto, tal como faz notar, a arte conceptual não foi verdadeiramente compreendida desde o seu começo e o termo “conceptual” acabou por designar obras que tratavam somente de palavras, sem na verdade procurarem debater todas as questões filosóficas que a arte conceptual viria a colocar. O termo “concept art” foi utilizado pela primeira vez por Henry Flynt, em 1961, aquando da sua descrição da obra de La Monte Young: “(...) I am a writer who coined the label concept art for La Monte Young’s ‘Compositions 1960’” (2011, p. 9). De acordo com Flynt, para além de si próprio, apenas La Monte Young produzia obras conceptuais na época. No entanto, e considerando a sua caracterização restrita da arte conceptual, verifica-se no mesmo período outros artistas que mais tarde seriam reconhecidos como parte do movimento. Para Flynt a arte conceptual é uma atividade intelectual e académica, que não oferece uma verdade matemática tal como entendida por Frege e que, na sua ótica, se declara contra o Romantismo próprio dos matemáticos. O ensaio do artista Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, publicado na revista *Artforum*, no Verão de 1967, foi um dos primeiros testemunhos no reconhecimento do movimento tal como é compreendido atualmente. Neste ensaio LeWitt afirma que a ideia e o conceito são as características mais importantes da obra de arte, considerando que a forma física do objeto não condiciona o seu valor enquanto arte. LeWitt desenvolve ainda a distinção entre arte percetiva, uma arte que apela às sensações e ao prazer estético, e arte conceptual, uma arte intuitiva que tem como objetivo primordial o desenvolvimento de um conceito. Segundo o mesmo, o artista conceptual deve tentar minimizar a interferência da sua subjetividade na obra, optando por formas e operações durante o processo criativo que eliminem ao máximo o fator arbitrário do método de produção e que permitam a exaltação do cerne da pesquisa artística. Existe agora uma ênfase no processo e na consideração da ideia, ainda que sem uma concretização visual ou física, como um objeto de arte. Esta é uma tese também defendida por Adrian Piper, que considera existir na arte conceptual uma necessidade de transcender a subjetividade, possibilitando assim ao artista uma liberdade no processo criativo que lhe permite desenvolver as suas ideias de forma mais objetiva¹. A

¹ Adrian Piper argumenta a favor da existência de um maior envolvimento por parte do artista na obra quando a objetividade predomina; acrescenta ainda que este entendimento não se traduz numa compreensão “anti-humanista” da arte conceptual e que esta necessidade de transcendência foi

obra de arte torna-se teoricamente complexa e a experiência estética deixa de ser meramente sensorial e emotiva para incorporar uma dimensão intelectual que envolve o espectador de forma diferenciada.

Para compreender a arte conceptual é necessário compreender o quadro teórico do Modernismo e as mudanças ocorridas com as vanguardas do séc. XX, tal como defende Charles Harrison: “No account of conceptual art can be adequate if it is not adequate in its understanding of modernism” (1999, p. 540). Como já referimos, a arte moderna desenvolveu de forma crescente a investigação dos seus processos internos e a consciência de que a arte tem origem na arte e não em algo exterior a si, ambicionando uma depuração dos seus mecanismos e uma economia de meios que se refletem diretamente no objeto e na prática artística. Neste contexto, a arte conceptual vai caracterizar-se por uma tentativa de redefinição do conceito de arte, rejeitando as conceções tradicionais. O foco deste movimento é eliminar qualquer domínio de ilusão, intrínseco aos meios expressivos das artes plásticas, aspirando a um objeto artístico inteiramente conceptual, anónimo e referente a nada mais do que a si mesmo. A abstração das formas de representação faz com que a arte se possa agora dedicar à investigação conceptual e teórica do seu paradigma, erradicando todas as outras funções que até então se encontravam associadas a si. Esta transformação visa a alteração da relação entre o sensorial e o conceptual na ontologia da obra de arte, desafiando a ideia ocidental da identificação do objeto artístico com uma “estética específica”, essencialmente visual e material (Osborne, 1999, p. 48). A dicotomia arte/vida, amplamente explorada pelo modernismo através da difusão da arte na experiência do quotidiano, é agora eliminada. Os artistas conceptuais procuram sobretudo uma separação clara entre os dois domínios; nas palavras de Ad Reinhardt, “art is art-as-art and everything else is everything else” (2003, p. 806). A arte deixa de estar ao serviço de algo externo a si e o seu valor encerra-se em si mesma, eliminando desta forma a possibilidade de ser um meio para fins que não os seus, tal como acontecia no modernismo.

reconhecida por aqueles que procuravam desenvolver as suas obras a um nível mais “puro”, sem interferências externas, isto é, o grau zero do processo criativo, acrescentamos nós.

Nesta compreensão da arte conceptual convém ainda frisar a influência do minimalismo no entendimento do objeto artístico materializado como auto insuficiente, sendo desta forma o carácter formal da obra considerado como secundário e dependente de um enquadramento contextual. A arte conceptual denota a insuficiência do objeto físico enquanto identidade que valida o seu estatuto artístico, o que Lucy Lippard designou como a “desmaterialização da arte”. Este desenvolvimento contra o objeto aporta também uma atitude antiestética e anti formalista, uma vez que a sua ênfase é no entendimento da obra de arte como símbolo representativo e não como um fim em si mesma enquanto objeto, como acontecia na pintura e na escultura formalista, onde os objetos deviam ser julgados como tal. Segundo esta compreensão, as obras de arte, tal como as palavras, funcionam como signos numa linguagem que encerra ideias e o *medium* artístico não necessita de ser a mensagem ou a “arte-como-arte”, como defendia Ad Reinhardt (Lippard, 1999, p. 49). O objeto enquanto *medium* encontra-se desvirtuado e as propostas conceptuais farão uso de meios como a linguagem, a performance, os *statements* e as próprias ideias na apresentação dos seus conceitos. Os *media* convencionais da arte parecem agora não ser adequados enquanto veículos artísticos e, neste contexto, deixam de ser utilizados pela prática artística. Neste enquadramento a estética é relegada para o plano do formalismo e não serve a arte conceptual pois, tal como argumenta Adrian Piper, e como iremos constatar na sua defesa da arte conceptual enquanto meta-arte, “aesthetic values alone were in fact never sufficient to explain or justify making art, when viewed in its broader social context” (1999, p. 300). A arte conceptual desafia desta forma os paradigmas tradicionais da arte, tais como a conceção da obra de arte enquanto objeto de experiência direta, sem qualquer valor instrumental e dependente de fatores externos para a sua validação. Escreve Derek Matravers: “Works of art are (1) objects, (2) which we appreciate through direct experiential encounter and (3) such an experiential encounter is non-instrumentally valuable” (2007, p. 18). Adeptos de uma “arte da mente”, assim designada por alguns críticos, os artistas conceptuais procuravam sobretudo responder à questão da natureza da arte, enfatizando a importância da ideia artística enquanto *medium* e desmaterializando o veículo artístico, o objeto alvo até então de uma experiência estética e sensorial.

Estas mudanças enquadram-se no desenvolvimento da crítica modernista de Greenberg e na função social e política que a arte desempenha na sociedade capitalista da época. Eventos como a Guerra do Vietname, o Maio de 68 e as conseqüentes crises económicas afetaram também direta e indiretamente os artistas conceptuais. Enquanto a conceção tradicional de arte depende da existência de um objeto que proporciona um encontro fenomenológico entre obra e espectador, a ausência de um veículo material apresenta vantagens de interesse maior para os artistas conceptuais, tal como a possibilidade de não fazer parte do mercado económico e institucional que os mesmos rejeitam (Matravers, 2007, p. 25). A arte vira-se agora para si mesma e para a investigação conceptual da sua natureza. Nesta pesquisa irá recorrer a outras disciplinas, como a filosofia, com o intuito de encontrar metodologias adequadas à articulação das questões que procura debater (Millet, 1999, p. 264). Com um discurso crítico crescente que salienta questões ontológicas da arte e problemas relacionados com a sua legitimação, a crítica de arte é munida de artistas que pretendem participar nesta discussão, eliminando muitas das fronteiras existentes entre a crítica e a prática artística (Lippard, 1999, p. 49). De acordo com Adrian Piper os artistas ocupam-se agora com a “meta-arte”, isto é, a atividade de “tornar explícitos os processos mentais, procedimentos e pressuposições que implicam a criação de qualquer arte”; segundo esta premissa o artista enquanto autor é substituído pelo “meta-artista”, o nomeador do carácter artístico dos objetos: “The death of the author becomes ‘the birth of the artist as self curator’” (Osborne, 1999, p. 60). Tal como afirma Piper, todos os processos mentais estão envolvidos nesta conceção e o principal objetivo da arte conceptual é o da representação das ideias acerca de si mesma e afirmação do seu valor cognitivo nesta discussão. Trata-se sobretudo de uma crítica ao propósito da arte e ao papel do artista, caracterizada pela sua autorreflexão e pela substituição das questões dos sentidos por questões do intelecto. A meta-arte diferencia-se desta forma da arte pois as suas ferramentas são as capacidades discursivas, conceptuais e cognitivas do artista e não os recursos materiais.

Neste processo criativo a condição da sociedade torna-se explícita através da arte, sendo a justificação para a meta-arte social:

This is not to say that the justification for meta-art is social indictment alone. It can also be an *epistemic* tool for discussing the work on a broader basis which includes the aesthetic. But ultimately the justification for meta-art is social, because it is concerned with artists, and artists are social: we are not exempt from the forces or the fate of this society. (Piper, 1999, p. 301, ênfase nossa)

A denominação de arte é segundo esta compreensão feita pelo artista, ainda que a obra possa expressar valores diferenciados. Neste processo de nomeação é atribuída uma posição de autoridade ao artista que, conjuntamente com o espectador, valida o carácter artístico da obra, tal como pensado por Duchamp: “Let us consider two important factors, the two poles of the creation of art: the artist on the one hand, and on the other the spectator who later becomes the posterity.” (2012, p. 972) A legitimidade da representação proposta pelas obras de arte conceptuais, e de todas as obras de arte na verdade, resulta não só da ação do artista mas também do espectador que, enquanto *theates*², permite ao seu olhar receber estas imagens que irão devidamente alargar o seu ponto de vista³. Este sujeito inscreve-se na obra tal como constata Marie-José Mondzain, e encontra-se apto para julgar o que vê. Esta reflexão, caracterizada por um jogo livre das faculdades da imaginação e do entendimento, torna presente o invisível que o génio procura dar a ver⁴.

O que pode ser contemplado e apreciado pelo espectador? O que é que podemos conhecer através da arte conceptual? Nas palavras de LeWitt, “[c]onceptual art is made to engage the mind of the viewer rather than his eye or emotions” (2003, p. 836). Ou seja, o que interessa ao artista conceptual é expressar segundo uma economia de meios uma ideia que consiste no objeto artístico, relegando para um plano secundário a concretização material do objeto estético e todo o processo implicado no

² Mondzain, 2015, p. 20: “(...) aquele que olha ou contempla o que o mundo ou outro homem lhe dá a sentir para que possa compreendê-lo.”

³ Arendt, 1989, p. 43: “‘Enlarged thought’ is the result of first ‘abstracting from the limitations which contingently attach to our own judgment’, of disregarding its ‘subjective private conditions..., by which so many are limited’.”

⁴ Kant, 2017, 181: “Génio é o talento (natural) que dá regra à arte.”; Kant, 2017, 192-193: “Ora, eu afirmo que este princípio não é nada mais que a faculdade da apresentação das ideias estéticas; por uma ideia estética entendo porém aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito que pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é conceito, possa ser-lhe adequado, representação que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível.”

mesmo. Tendo em conta estas considerações iremos então proceder à análise das questões ontológicas geradas pelo objeto artístico conceptual.

I.2. Questões ontológicas

Uma das grandes questões atribuídas à arte conceptual prende-se com a ausência de um objeto físico que nos permita ter uma experiência fenomenológica da obra, isto é, a supramencionada desmaterialização da arte. Agora que a arte se ocupa de si mesma existe a necessidade de depurar o objeto artístico e de a arte se concentrar nas ideias que veicula. Se pensarmos em Walter Benjamin e na sua tese acerca da reprodutibilidade do objeto⁵, podemos constatar, tal como já foi referido, como isso permitiu à arte conceptual fazer uso de ideias enquanto objetos de arte, inserindo-se assim fora dos espaços tradicionalmente designados para a arte, como as galerias e os museus (Matravers, 2007, p. 27). A arte conceptual identificou neste contexto o objeto como algo que constrange a possibilidade de interrogação e devido a esse facto considerou necessário separar-se do campo material para poder relacionar-se com a sua essência de uma forma teórica e filosófica. Com esta ênfase no conceito perde-se consequentemente a apreciação do que é tangível ou do que pode ser experienciado imediatamente mediante a forma física. Uma vez que o modernismo se esgotou internamente quanto à pergunta pela arte, à interrogação interna quanto a si mesma, o conceptualismo apresenta-se como uma resposta natural a esta crise de sentido.

De acordo com Derek Matravers, o facto de a arte conceptual proporcionar uma experiência estética é o que a valida enquanto arte: “(...) what makes all these reasons art-conferring reasons is some link to the aesthetic” (2007, p. 30). No entanto, como iremos observar, este facto não é verdadeiro para muitos dos artistas conceptuais. A estética, ao lidar com juízos ou julgamentos acerca da perceção do mundo em geral, não

⁵ No ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1935), Walter Benjamin investiga as mudanças ocorridas na modernidade, proporcionadas pelo desenvolvimento do cinema e da fotografia. Com estas mudanças a obra de arte perde a sua “aura” e a reprodução da mesma através dos novos meios técnicos deixa de ser tratada como uma mera cópia. A sua capacidade de reprodução traduz-se numa nova capacidade de exposição, detentora de um carácter político para Benjamin. Assistimos assim à substituição do valor de culto (*Kultwert*) da obra pelo valor de exposição (*Ausstellungswert*).

estabelece uma ligação conceptual com a arte, revelando-se assim sem interesse para a arte conceptual (Kosuth, 2003, p. 842). Neste âmbito surge a questão: podem as ideias que constituem as obras conceptuais possuir valor estético ou possuem exclusivamente valor cognitivo? (Schellekens, 2007, p. 75) A presença de valor cognitivo numa obra não invalida o seu valor estético, tal como defende Elisabeth Schellekens e, na verdade, o primeiro pode ser potenciado pelo último. Para Schellekens, os *media* que veiculam as ideias na arte conceptual são efetivamente mais importantes do que aquilo que tendencialmente os artistas conceptuais defendiam e o seu valor artístico é refletido no seu valor cognitivo: “Cognitive value of the kind conveyed by self-critical, socio-political, and philosophical ideas is the *raison d’être* of most conceptual art” (2007, p. 79). Neste contexto, se a ideia for devidamente apresentada através do seu *medium*, é a obra de arte enquanto ideia e conceito que detém as qualidades estéticas, e não o símbolo de representação. Entre as várias qualidades que a experiência de uma ideia detém encontram-se as qualidades estéticas, o que nos leva a concordar com Schellekens na sua consideração da arte conceptual como necessariamente estética. De acordo com esta argumentação, a desmaterialização da arte e a ênfase no valor cognitivo deixam de implicar uma divisão entre a arte conceptual e as outras formas de arte, e é a capacidade de tornar a ideia apreensível fenomenologicamente que evita que a arte conceptual seja “supérflua” (Schellekens, 2007, p. 83).

Tendo em conta a experiência estética da arte conceptual e as discontinuidades que a mesma apresenta relativamente ao Modernismo, David Davies considera que as obras de arte nunca “falam por si mesmas” e são apenas acessíveis através da mediação de uma narrativa (2007, p. 141). Para o filósofo, existe a necessidade de uma narrativa na qual consta um corpo teórico indispensável ao entendimento da obra, permitindo assim uma contextualização e explicação da mesma. Na perspetiva de Davies acresce ainda a necessidade de uma narrativa de identificação na arte pós-moderna, onde se torna evidente a importância da documentação da obra para a devida compreensão e apreciação:

(...) many late modern works remain mute, or misspeak, unless furnished with an appropriate identifying narrative whereby the artistic vehicle can emerge from the

array of texts, images, and aesthetic surfaces through which the work is made accessible for reception and appreciation. (Davies, 2007, p. 155)

Estas narrativas que acompanham a obra de arte apresentam-se assim como mediadoras entre obra e espectador, e são reajustadas de acordo com as mudanças ocorridas no desenvolvimento da História da Arte. Segundo o autor, a querela entre o paradigma tradicional da arte e o pós-modernismo é a da compreensão do lugar do veículo artístico na narrativa, isto é, a obra localizada no seu contexto histórico ou inscrita numa outra narrativa através da recontextualização da mesma (Davies, 2007, p. 145). Considerando esta argumentação, podemos descrever a obra de arte como um paradigma que “encontra o seu sentido no uso que tem na linguagem natural”, ou seja, nos jogos de linguagem dos quais participa (César, 2019, p. 4). Isto é, somente quando compreendida contextualmente, de acordo com uma determinada gramática, pode ela veicular de forma eficaz a sua mensagem. Esta compreensão da obra de arte enquanto proposição integrante de um jogo de linguagem será examinada no capítulo seguinte.

II. A arte conceptual como linguagem

II.1. A obra de arte como proposição

No seu ensaio *Art After Philosophy*, publicado em 1969⁶, Joseph Kosuth propõe a identificação das obras conceptuais com proposições, uma analogia entre a arte conceptual e a filosofia analítica que procura distinguir os valores estéticos dos valores cognitivos. De acordo com Kosuth, a prática artística formalista não possui a condição de arte uma vez que se trata somente de um exercício de estética: “Formalist painting and sculpture can be granted an ‘art condition’, but only by virtue of its presentation in terms of art idea (...)” (1991, p. 17). O foco na arte conceptual deixa de ser, de acordo com esta premissa, a aparência e os artistas dedicam-se agora a questões de conceção. Neste contexto existe um ponto de contacto entre a crítica modernista, ocupada com a autocritica da sua produção artística, e os desenvolvimentos no campo da filosofia. Esta ideia de autocritica e autorreflexão é uma noção filosófica que podemos observar já em Kant e na sua *Crítica da Razão Pura*, e, considerando a adequação cada vez mais veemente das ideias filosóficas ao campo artístico, podemos notar um entrosamento das duas disciplinas. No campo da arte conceptual a filosofia analítica oferece um novo ideal aos artistas e o papel desempenhado pelos mesmos é repensado, apresentando-se estes agora como a figura de um criador intelectual (Osborne, 1999, p. 51).

Num primeiro momento, artistas como Sol LeWitt atribuíram ainda um papel limitado à filosofia; de acordo com o mesmo, a obra não deveria ser a ilustração de um sistema filosófico. No entanto, artistas como Henry Flynt consideraram que, uma vez que os conceitos estão intimamente ligados à linguagem e sendo a arte conceptual uma arte que faz da linguagem o seu material e *medium*, a própria ideia é uma obra de arte como qualquer outro produto material acabado. Assim, LeWitt pode ser considerado um proto-conceptualista na medida em que, apesar do seu esforço em direção a uma interpretação da obra de arte através da ideia, continua ainda a considerar a materialidade da obra uma condição necessária à sua existência (Osborne, 1999, p. 53). Isto revela que LeWitt não se encontra verdadeiramente a pensar acerca do carácter

⁶ Publicado originalmente em três momentos na revista *Studio International*, vol. 178, nos. 915-17.

ontológico do objeto artístico. A sua preocupação é, na verdade, uma preocupação com a valorização do elemento intelectual do processo de produção que, de uma forma psicologista, é associado às obras produzidas pela mente do artista. O seu conceptualismo mantém-se desta forma ontologicamente dualista, ao conceber a ideia e o objeto em domínios diferenciados, e apresenta-se também como uma variante do realismo ao compreender as ideias como eventos mentais. Esta interpretação do objeto artístico faz com que não seja possível para LeWitt assumir em pleno a “ideia como arte”, como viríamos a observar no conceptualismo “radical”, praticado por artistas como Flynt ou o grupo *Art-Language* (Osborne, 1999, p. 54).

Assistimos na arte conceptual a um crescente interesse pela problemática dos significados e referentes, tal como era debatida pela filosofia da linguagem no séc. XX. A identificação realizada por Kosuth da obra de arte como proposição analítica acontece sob a influência direta do filósofo positivista A. J. Ayer e da sua defesa da linguagem como sendo essencialmente proposicional. A argumentação de Kosuth centra-se na sua identificação das formas artísticas enquanto linguagem da arte, estabelecendo assim uma analogia com as proposições: a obra de arte como uma proposição “apresentada no contexto da arte como um comentário à arte” (Wilde, 2007, p. 134). De acordo com esta conceção, Kosuth reinterpreta as intervenções de Duchamp segundo um positivismo linguístico. Nas palavras do artista:

‘Modern’ art and the work before seemed connected by virtue of their morphology. Another way of putting it would be that art’s ‘language’ remained the same, but it was saying new things. The event that made conceivable the realization that it was possible to ‘speak another language’ and still make sense in art was Marcel Duchamp’s first unassisted readymade. (...) All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually. (1991, p. 18)

A ambição de Kosuth é a de criar um novo positivismo conceptual, em oposição à filosofia “anti-arte” de Duchamp. Este processo tem como resultado a separação de dois elementos até então conjugados em simultâneo no modernismo: a estética e a autonomia da obra de arte. Se, por um lado, a autonomia da arte é aceite, a estética é,

por outro, rejeitada. A lógica positivista da linguagem de Ayer permite a Kosuth pensar a autorreferencialidade da obra de arte, agora separada da estética. A ambição dos artistas conceptuais torna-se o conceito, autónomo e autorreferencial, fazendo das obras proposições quanto à sua natureza artística. Desta forma, se as obras forem observadas no seu contexto, dentro do domínio da arte, não apresentam qualquer informação sobre nenhum facto sendo por isso consideradas uma tautologia: “A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist’s intention, that is, he is saying that a particular work of art *is* art which means, is a *definition* of art.” (Kosuth, 1991, p. 20) A condição de arte é assim, para Kosuth, um estado conceptual verdadeiro *a priori*.

Constata-se desta forma a importância maior da ideia para os artistas conceptuais, em oposição às representações formais do conceito. Segundo este entendimento, o valor artístico para os conceptualistas encontra-se não na forma expressiva do objeto de arte, isto é, na sua morfologia, mas sim na capacidade de a obra questionar a sua natureza enquanto arte. O valor da arte concentra-se na sua capacidade de construir novas proposições: “But the very stuff of art is indeed greatly related to ‘creating’ new propositions.” (Kosuth, 2003, p. 844) Assim, a arte assume a estrutura necessária para se desenvolver enquanto linguagem e o objeto artístico torna-se uma tautologia apresentada no contexto da arte, como uma interpretação crítica da arte. Para Kosuth, as formas de arte que de maneira mais clara se referem à arte são aquelas que apresentam uma maior verosimilhança com as proposições analíticas, isto porque a obra de arte não produz qualquer tipo de informação acerca de nenhuma questão de facto. Ou seja, as proposições artísticas não possuem um carácter factual mas sim linguístico, expressando definições do que é a arte. Compreende-se, então, que a obra de arte enquanto tautologia detém uma validade que não depende de nenhuma pressuposição empírica ou estética acerca da natureza da mesma. Refere Kosuth: “(...) it is art’s existence as a tautology which enables art to remain ‘aloof’ from philosophical presumptions”; e conclui: “aesthetic considerations are indeed *always* extraneous to an object’s function or ‘reason to be’.” (1991, pp. 16-17) A “ideia de arte” e a “arte” são a mesma coisa e podem ser consideradas como tal sem ser necessária uma verificação exterior do contexto das mesmas. No entanto, de acordo com Carolyn Wilde, estas “proposições artísticas” não apresentam qualquer significação para além de se

caracterizarem enquanto obras de arte pois são representações artísticas e não representações de uma tese filosófica (2007, p. 128). Isto é, apesar de a obra de arte conceptual se afirmar como uma representação do interesse nas condições da arte e nas formas que a mesma pode assumir, não funciona enquanto sistema filosófico e não tem como objetivo a apresentação de uma tese.

Contudo a perspectiva de Kosuth apresenta algumas lacunas. Para o artista, uma obra de arte torna-se “um tipo de proposição na linguagem da arte” apenas quando é apresentada no “contexto da arte”. No entanto, o modelo de significação de uma proposição analítica é anti-contextual, não existindo desta forma uma correspondência entre ambas. Kosuth enfatiza ainda em demasia a posição de “autoridade” do artista, observando-se uma mudança quanto ao estatuto desta figura que deixa de ser o autor para se tornar o “curador”, isto é, o nomeador do carácter artístico da obra de arte. Por último, Kosuth apresenta uma fraca argumentação relativamente à sua tese da arte como proposição e teve como base do seu pensamento uma concepção errada da linguagem. O artista utiliza a lógica positivista da filosofia da linguagem para reforçar a eliminação da dimensão estética da obra de arte mas, tal como faz notar Peter Osborne, “the question is not how to *eliminate* or *reduce* the aesthetic dimension of the object (its morphological characteristics) but how, in each instance, critically to regulate the play between ‘aesthetic’ and ‘conceptual’ terms” (1999, p. 62).

De acordo com Elisabeth Schellekens, as ideias que constituem a obra conceptual podem ser fundamentalmente divididas em três categorias: ideias autorreflexivas, ideias sociopolíticas e ideias filosóficas. O valor cognitivo que pode ser transmitido através destas categorias é a força motora da arte conceptual e para a maioria dos artistas conceptuais o valor artístico coincide com o conhecimento que pode ser gerado pelas obras, sendo esse o motivo para o foco no valor cognitivo das mesmas (2007, p. 80). No entanto, tal como defende Schellekens, o valor de uma obra de arte não pode ser reduzido ao valor de uma proposição. O valor da arte conceptual, segundo a sua perspectiva, encontra-se na sua capacidade de nos apresentar a ideia fenomenologicamente, produzindo conhecimento experiencial (Schellekens, 2007, p. 83). Neste contexto, a obra enquanto ideia que se faz representar de forma adequada é o que apresenta qualidades estéticas e não o seu *medium* veiculador. Se admitirmos

desta forma que as ideias representadas na arte conceptual possuem valor estético, a desmaterialização do objeto artístico deixa de implicar uma divisão entre a arte conceptual e os outros movimentos artísticos. Em contexto não-artístico, contrariamente, as qualidades estéticas de um objeto não contribuem para o entendimento e apreciação da ideia, tal como acontece na arte conceptual. Assim, o valor estético da obra de arte deve ser tido em conta, considerando que o mesmo é atribuído à ideia e não ao objeto físico (Schellekens, 2007, pp. 88-90).

Nesta oposição entre matéria e significado podemos pensar em Platão e na sua teoria das formas. De acordo com esta teoria, cada “forma” (*eidos*) é uma aproximação de determinada propriedade e exibe características próximas dessa mesma propriedade através das suas representações. Assim, a forma “pura” consiste num exemplar perfeito de si mesma, no arquétipo, e não num exemplar de outras formas. As formas puras são segundo esta premissa universais e estes mesmos universais não são exemplos de si mesmos; isto é, uma cor nunca pode ser exemplo do seu próprio matiz. Segundo esta conceção, Platão circunscreve a obra de arte no domínio das aparências, negando assim qualquer valor às suas funções representativas e sensitivas. Se considerarmos que tudo o que o uma pintura ou uma escultura podem fazer é fabricar a aparência das coisas, as mesmas não comportam qualquer significado ou valor cognitivo, não sendo por isso de interesse para a arte conceptual. Contudo, a inclusão de conteúdo textual nas obras conceptuais adiciona uma outra dimensão ao objeto artístico que, caso não estivesse presente, levar-nos-ia a pensar que estaríamos a lidar com o mundo das aparências de Platão. A obra ultrapassa agora questões ligadas à materialidade para aprofundar questões ligadas ao significado e à referencialidade, tal como eram debatidas pela filosofia analítica no início do séc. XX. O que se encontra em jogo não é o significado do que é representado mas, sim, o significado do conceito de arte em si mesmo (Wilde, 2007, p. 132). As obras de arte identificam-se, assim, com uma linguagem que comenta a sua própria razão de ser, tal como refere Kosuth: “one can realize then that a work of art is a kind of proposition presented within the context of art as a comment on art.(...)” (1991, p. 19). Depois de vermos excluídos todos os sinais de conteúdo representativo nos movimentos da última fase do modernismo, onde o problema da matéria e do significado sofrem um impasse, a arte conceptual vem afirmar que o significado da obra

de arte reside no seu conteúdo “proposicional”. A função da arte, segundo esta perspectiva, assemelha-se à função da lógica e da geometria, onde as proposições são tautológicas, “proposições puramente analíticas” (Wilde, 2007, p. 123). A forma como os significados das obras eram incorporados até então, com um apelo claro ao *pathos* e como resultado de um estilo artístico subjetivo, é algo que os artistas conceptuais pretendem abolir. Assistimos à rejeição por parte da arte conceptual de todas as práticas expressivas e simbólicas, o que em movimentos precedentes era tido como significação e valoração artística (Wilde, 2007, p. 126).

No contexto desta identificação da obra de arte como uma proposição, e estabelecendo uma analogia com o pensamento de Wittgenstein, o significado de uma obra, tal como o de uma proposição, depende do seu contexto e da sua aplicação prática. O sentido da obra é sempre condicionado pelo seu contexto de produção e pela sua relação com a época em que é recebida. As obras de arte podem desta forma caracterizar e constituir a sua época. Assim, compreende-se que a linguagem não funciona de forma unidirecional e não serve sempre o mesmo propósito, necessitando por essa mesma razão da inserção em determinado contexto:

The paradox (about the reference of the word ‘pain’) disappears only if we make a radical break with the idea that language always functions in one way, always serves the same purpose: to convey thoughts—which may be about houses, pains, good and evil, or anything else you please (Wittgenstein, 1953, §304)

A filosofia da linguagem que influenciou Kosuth não se encontra somente interessada nas condições de significação da linguagem e nos seus mecanismos de funcionamento; tal como a arte, o que procura compreender são as formas como um mesmo referente pode articular os diferentes significados encontrados no mundo e externos a si mesmo, servindo assim variados propósitos (Wilde, 2007, p. 136). Podemos pensar a arte como uma forma de entendimento do mundo, uma linguagem que procura a sua própria compreensão e que através de imagens oferece uma representação dos factos e experiências que constituem o nosso universo fenomenológico. Neste contexto, o acesso à estrutura do mundo depende do

entendimento da estrutura lógica da linguagem, indissociável do pensamento. Tal como Nuno Crespo nota, “só quando se pensa com e através da linguagem é que a estrutura do mundo fica descrita e esclarecida” (2011, p. 94). É apenas através das proposições que descrevemos o que existe e acontece no mundo, estabelecendo-se segundo este princípio os limites da linguagem. Tudo aquilo que a linguagem representa tem lugar no mundo, caracterizando-se desta forma todo o pensamento com sentido como proposicional. Tal como recorda Crespo a propósito dos ensinamentos do “primeiro” Wittgenstein, “uma proposição é uma imagem lógica de um facto”, ou seja, as proposições são imagens da realidade que expressam não só o pensamento como representam também estados de coisas. Segundo esta compreensão podemos admitir que somente as proposições que podem ser convertidas em imagens podem corretamente ou incorretamente identificar os acontecimentos no mundo que nos rodeia (Crespo, 2011, pp. 141-143). Investigaremos na secção seguinte, segundo a leitura de Wittgenstein, os limites da linguagem, as suas aplicações e a importância da aprendizagem das regras do jogo que permitem a sua compreensão.

II.2. Os limites da linguagem

Nos limites do que a linguagem pode expressar encontramos as tautologias e as contradições. Tal como já referimos anteriormente, as obras de arte conceptual são compreendidas como tautologias que se referem exclusivamente à arte. Podem ser compreendidas tal como Wittgenstein pensou as imagens abstratas, que nada dizem acerca do mundo e por essa razão impossibilitam a representação pictórica da verdade factual. No entanto, apesar de não conseguirmos determinar a verdade ou falsidade destas imagens, é possível compreendê-las e a sua validade encontra-se no domínio estético. Ao constituírem imagens autorreferenciais, sem capacidades representativas e descritivas, as tautologias deixam de fazer sentido no domínio da lógica e encontram-se nos limites da mesma, tal como as contradições. A lógica fica assim circunscrita e nestes limites os sinais da proposição dissolvem-se uma vez que “tautologia e contradição não são imagens da realidade”, isto é, não representam nenhuma situação possível (Wittgenstein, 1922, 4.462). As tautologias e as contradições definem-se como os casos

limite de combinação de símbolos onde, apesar de os sinais da proposição se encontrarem em relação entre si, não significam nada e não são essenciais para o “símbolo” (*ibid.*, 4.4661). A tautologia enquanto proposição verdadeira apresenta todas as possibilidades de verdade, ao contrário da contradição, onde as condições de verdade são contraditórias, sendo por esse motivo uma proposição falsa (*ibid.*, 4.461). Em nenhum dos casos pode ser determinada a realidade e na tautologia as relações de apresentação do mundo são canceladas entre si, não apresentando desta forma nenhuma relação com a realidade e nenhum estado possível de coisas. Existe neste contexto uma coincidência entre os limites da lógica e os limites do mundo: “se a visibilidade é para a imagem a sua inteligibilidade, a lógica é a inteligibilidade do mundo” (Crespo, 2011, p. 175). Apenas através da lógica e da sua aplicação gramatical podemos ter acesso ao mundo e é somente através das proposições verdadeiras que a essência do mundo e o seu estado de coisas se faz representar. É neste contexto que a lógica adquire a sua validade transcendental, dependente das condições humanas e das relações entre objetos que se encontram na sua origem. As proposições lógicas, ao não dizerem nada, adquirem o seu sentido no seu uso, quando a lógica se transforma em gramática e as proposições são aplicadas num determinado jogo de linguagem no fluxo da vida. Tal como um jogo, também a linguagem se encontra sujeita a regras que permitem a sua correta utilização e compreensão: “Like games, language is subject to rules: some ‘moves are permitted and others not’” (Williams, 2018, p. 483).

Para que uma proposição possa ser dotada de sentido, tem de existir uma correspondência entre a proposição e o estado de coisas que representa, apresentando-se como uma forma lógica com sentido. Uma proposição caracteriza-se não só pela sua forma lógica como também pelo seu conteúdo e uma proposição verdadeira constitui uma representação que define a totalidade da realidade. Desta forma, se uma proposição pode ser convertida numa imagem, é válida de um ponto de vista lógico. Esta conexão entre imagens e linguagem é veemente em Wittgenstein, uma vez que podem ser feitas transições entre ambas devido à equivalência das suas formas lógicas. Ou seja, é através das proposições enquanto imagens que podemos compreender qualquer coisa acerca do mundo, uma vez que se trata de representações da realidade: “a proposição só declara alguma coisa na medida em que é uma imagem” (Wittgenstein,

1922, 4.03). No *Tractatus*, Wittgenstein investiga as condições segundo as quais as proposições descrevem corretamente modelos da realidade e as suas possibilidades lógicas de sentido, anteriores a qualquer relação com o mundo. A proposição possui, por isso, uma função descritiva, fundamental na articulação da relação humana com o mundo. Contudo, a proposição não pode representar a sua forma lógica, isto é, o que tem em comum com a realidade, uma indizibilidade que Wittgenstein explicita ao distinguir entre aquilo que uma proposição pode representar e o que pode espelhar:

Propositions cannot represent the logical form: this mirrors itself in the propositions. That which mirrors itself in language, language cannot represent. That which expresses itself in language, we cannot express by language. The propositions show the logical form of reality. They exhibit it. (*ibid.*, 4.121)

As proposições artísticas enquanto tautologias não representam qualquer aspeto do mundo e são autorreferenciais, significando-se somente a si mesmas. Tal como nota Wittgenstein: “O seu dizer consiste na sua própria estrutura, nas suas formas e cores” (1953, §523). Considerando que estas proposições se definem pela apresentação de uma forma lógica mas por uma ausência de sentido, podemos identificá-las como *sinnlos*, sendo diferenciáveis das proposições *unsinnig*, que não possuem uma forma lógica nem conteúdo. As proposições *unsinnig* representam uma violação da sintaxe lógica, não podendo demonstrar desta forma as suas próprias condições. Estas mesmas proposições, contrariamente àquelas que detém “sentido” (*Sinn*), ou seja, conteúdo, sendo por isso declarações da realidade, não dizem nada, não podendo, assim, ser convertidas numa representação verdadeira ou falsa. As tautologias são proposições *sinnlos* que não representam um estado de coisas apesar de deterem uma forma lógica correta e um método de simbolização (Crespo, 2011, p. 195). As tautologias constituem-se desta forma como independentes da necessidade de ter sentido, ambicionando somente refletir a sintaxe adjacente às estruturas da linguagem e, conseqüentemente, da própria realidade. Assim, Wittgenstein conclui que todas as proposições da lógica são *sinnlos*, pelo facto de a sua verdade ser reconhecida no símbolo lógico e por não dizerem respeito à realidade:

Tautology and contradiction are not pictures of the reality. They present no possible state of affairs. For the one allows every possible state of affairs, the other none. In the tautology the conditions of agreement with the world – the presenting relations – cancel one another, so that it stands in no presenting relation to reality. (1922, 4.462)

Esta conceção diferencia-se da de Frege ou da de Russell, que consideravam que a lógica descreve entidades de alguma natureza. De acordo com o pensamento de Wittgenstein, a lógica não possui axiomas fundamentais de onde se possam derivar outras proposições e as proposições que a constituem são verdade *a priori*, uma vez que não dependem do valor de verdade das suas componentes. A diferenciação entre a demonstração *na* lógica e a demonstração lógica de uma proposição com sentido é enunciada da seguinte forma por Wittgenstein:

The significant proposition asserts something, and its proof shows that it is so; in logic every proposition is the form of a proof. Every proposition of logic is a *modus ponens* presented in signs. (And the *modus ponens* can not be expressed by a proposition). (*ibid.* 6.1264)

No entanto, as proposições *sinnlos* possuem um sem-sentido elucidativo, isto é, apesar de não testemunharem um estado de coisas não são desprovidas de sentido uma vez que não se tratam de imagens da realidade. Por oposição, as proposições *unsinnig* não podem dizer ou esclarecer nada, considerando ainda Wittgenstein que aquilo que não podemos dizer não podemos também pensar; assim, as proposições sem sentido “revelam-se como não-pensamentos”, delimitando-se desta forma o pensável e o não pensável (Crespo, 2011, p. 197). É neste enquadramento conceptual que podemos pensar as proposições referentes à ética e à estética. Neste contexto, tal como nota Crespo, a distinção entre *sinnlos* e *Unsinn* deixa de surgir pois o que está em jogo são proposições “que não possuem nenhum método lógico de simbolização, nem podem ser modelos da realidade” (Crespo, 2011, p. 198). O sem-sentido destas proposições, que são “um documento de uma tendência do espírito humano”, tal como refere

Wittgenstein na *Conferência sobre Ética*, mostra necessariamente alguma coisa com este “ser documento”.

De acordo com esta compreensão, concluímos que apesar de a arte não corresponder a uma experiência lógica possível, pode constituir-se enquanto experiência de pensamento e, conseqüentemente, com um determinado valor epistêmico, como iremos observar ao longo deste estudo. Após estas considerações acerca dos limites da linguagem analisaremos de seguida de que forma os jogos de linguagem determinam significados e significantes e a importância do contexto no pensamento da linguagem.

II.3. Jogos de linguagem e contextos

A linguagem tal como a conhecemos tem o seu sentido e significação no seu uso, fazendo parte de um jogo do qual necessitamos conhecer as regras. Tal como declara Wittgenstein, utilizarmos uma linguagem “faz parte de uma atividade ou de uma forma de vida” (1953, §23). Acerca da noção de jogo de linguagem (*Sprachspiel*), Wittgenstein demonstra como é importante termos sempre em vista o enquadramento em que está a ser aplicado determinado jogo, uma vez que o sentido das palavras tem de ser entendido no contexto da proposição. Esta noção de jogo de linguagem é explorada nas *Investigações Filosóficas* e, como faz notar ao longo da mesma, existe um fator de omnipresença patente nestes jogos que nos inclui constantemente no interior destas estruturas complexas e intrincadas. Segundo Wittgenstein, a linguagem é como uma “caixa de ferramentas” que com todos os seus diferentes instrumentos nos permite jogar de diversas formas e entrar em diferentes domínios, de acordo com a utilização que fazemos desses mesmos instrumentos (Wittgenstein, 1991, p. 1). O que interessa é o jogo em que surgem as palavras e não a forma das mesmas, um erro comum que Wittgenstein aponta aos filósofos da sua geração, que olham apenas para a morfologia da palavra e não para o contexto em que a mesma é usada. Nas suas *Aulas e Conversas sobre Estética, Psicologia e Fé Religiosa*, Wittgenstein aprofunda ainda a importância do contexto das proposições no âmbito da estética. Os julgamentos estéticos, diz ele,

devem ser entendidos de acordo com a cultura de determinada época, caracterizando-a de uma forma específica e desempenhando um papel fundamental na definição da mesma. Para a compreensão de um juízo estético é necessária a compreensão do seu contexto de aplicação uma vez que uma mesma expressão tem significados diferentes de acordo com a cultura em que se estabelece: “Aquilo que pertence a um jogo de linguagem é toda uma cultura” (*ibid.*, p. 27). A este propósito frisamos a necessidade de compreender o contexto em que a arte conceptual se desenvolve e as suas ambições, tendo em vista o seu entendimento, caso contrário será apenas julgada como sem sentido e sem valor para o domínio da arte. Se a arte conceptual for comparada com práticas artísticas anteriores, desenvolvidas segundo condições diametralmente opostas, será incompreendida e torna-se de forma geral incompreensível. Ou seja, o julgamento estético não deve ser concretizado tendo apenas por base questões relacionadas com o belo, um conceito que tal como nota Wittgenstein atravessa épocas, mas sim considerando a multitude de variáveis que se reúnem na obra artística (Wittgenstein, 2019, p. 135). Para além da importância do contexto, Wittgenstein realça também a relação que se estabelece entre a palavra, o seu significante e o seu significado. De acordo com a sua argumentação, o significado não é independente da palavra que o descreve nem do seu significante e estes encontram-se numa relação mútua de afetação que demonstra uma dependência entre o sentido de uma proposição e o estado de coisas a que se refere (Wittgenstein, 1991, p. 29).

Para esta investigação pensemos num caso prático que nos permite desenvolver as questões a que procuramos responder: a obra conceptual de Kosuth, *One and three chairs* (1965). Nesta obra é apresentada uma cadeira, uma fotografia da mesma cadeira e a definição da palavra “cadeira”. “What is the relation between name and thing named?”, interroga Wittgenstein (1953, §37). Nesta obra temos o objeto físico que é nomeado como “cadeira”, a sua representação pictórica e a sua significação. No entanto, as questões que a obra pretende colocar só fazem sentido na perceção conjunta dos três elementos, isto é, no seu uso num determinado contexto. A nomeação de um determinado objeto faz parte de um jogo de linguagem, de um método de representação que apresenta coisas existentes e que podemos conhecer. Nesta compreensão Wittgenstein observa: “Something red can be destroyed, but red cannot

be destroyed, and that is why the meaning of the word 'red' is independent of the existence of a red thing" (1953, §57). Isto é, o objeto cadeira apresentado por Kosuth pode ser eliminado mas não a definição da palavra "cadeira", ainda que esta possa sofrer alterações no decurso da sua utilização. Wittgenstein prossegue a comparação: "to have understood the definition means to have in one's mind an idea of the thing defined, and that is a sample or picture" (1953, §73). No caso da obra de Kosuth esta imagem da definição da palavra é-nos dada, o que facilita o processo de compreensão do seu significado, mas a obra poderia ser considerada completa se tivéssemos apenas um dos três elementos em jogo.

No entanto, apesar de completa poderia ser incompreendida dado que a uma imagem podem corresponder diversos jogos de linguagem e contextos:

We don't learn words just by being shown the picture; the picture alone could give me thousands of games. No ostensive explanation could give me anything like a full explanation of the use of a word. (Wittgenstein, 2017, p. 25)

Para podermos entender o significado da palavra "cadeira" na obra de Kosuth temos de compreender o jogo de linguagem em que a palavra se insere e as regras segundo as quais o substantivo é utilizado. Por jogo de linguagem compreende-se o "todo formado pela linguagem com as atividades com as quais ela está entrelaçada" (Wittgenstein, 1953, §7). Contudo compreender o "assunto" de uma proposição é complexo e declarar a verdade da mesma significa, como já referimos, que a realidade está de acordo com a proposição, sendo feita uma "recomendação gramatical" que permite estabelecer esta coerência na linguagem (Wittgenstein, 2017a, p. 7). Para além disto, Wittgenstein faz notar a impossibilidade de descrever certas experiências, nomeadamente as experiências pessoais, e a necessidade de as excluir da descrição de determinado jogo de linguagem. Para que possamos transmitir a terceiros a "impressão" de determinada obra, por exemplo, é necessário que esta "impressão" seja partilhada e entendida pelos demais, tornando-se forçosamente necessário excluir fatores de experiência individuais na descrição destes fenómenos. Dado que determinados fenómenos, como a experiência estética, são impossíveis de descrever e pode ser feita

apenas a sua nomeação, Wittgenstein propõe a construção de uma linguagem para o efeito (*ibid.*, p. 139). Neste contexto o propósito da filosofia é um conjunto de elucidações que, através de uma crítica da linguagem, ambiciona tornar claras as proposições e imagens que constituem o nosso pensamento (Wittgenstein, 1922, 4.112). O que nos permite jogar este jogo de linguagem é o entendimento da sua gramática: “I do not even need to fabricate a case, I only have to consider what is in fact the case; namely, that I can direct a man who has learned only German, only by using the German language” (Wittgenstein, 1953, §495). Ou seja, a nossa compreensão do mundo depende da nossa compreensão da linguagem utilizada e estamos dependentes deste uso para fabricarmos pensamentos, imagens e conhecimento. A linguagem é então um instrumento que com a sua aplicação prática nos permite aceder a significados. Quando aprendemos determinada linguagem aprendemos também uma série de conceitos fundamentais que encontram a sua significação na sua utilização: “One cannot guess how a word functions. One has to *look at* its use and learn from that” (*ibid.*, §340). Este critério de uso é assim utilizado enquanto critério da verificação do sentido de linguagem, estando a mesma delimitada pelo que pode ser dito e pelo que não podemos dizer, como já referimos anteriormente. Esta exigência de comunicabilidade corresponde à compreensão da existência de um “território comum de entendimento”, que serve como pano de fundo para a comunicação do pensamento (Crespo, 2011, p. 48). A questão da utilização da linguagem é enfatizada por Wittgenstein da seguinte forma:

“If a proposition too is conceived as a picture of a possible state of affairs and is said to shew the possibility of the state of affairs, still the most that the proposition can do is what a painting or relief or film does: and so it can at any rate not set forth what is not the case. So does it depend wholly on our grammar what will be called (logically) possible and what not, – i.e. what the grammar permits?” (...) (1953, §520)

Existe desta forma a necessidade de integrar o contexto artístico e os juízos estéticos numa cultura que joga um mesmo jogo de linguagem e partilha de uma mesma forma de vida, atendendo a que a compreensão estética só pode existir no seio de uma

comunidade que concorda entre si neste uso da linguagem (Crespo, 2011, p. 18). O problema estético é, segundo esta lógica, identificado com o problema filosófico, uma vez que trata de uma determinada forma de pensar e de representar esse mesmo pensamento. Tal como é descrito nas *Aulas e Conversas* de Wittgenstein, o enigma estético resulta do encontro com a obra de arte, isto é, do jogo humano com a mesma, e diz respeito a uma certa relação com o mundo e com os seus factos. Esta experiência revela não só determinados aspetos percetivos e cognitivos, como também demonstra uma afinidade com a filosofia na forma como obedece a determinadas regras e requer o domínio de certas técnicas para o seu desenvolvimento. A expressão artística caracteriza-se como um problema conceptual, o qual devemos investigar no seio de uma cultura que obedece a uma mesma compreensão da linguagem e das suas regras gramaticais: “a possibilidade de se explicar estas coisas (...) depende de alguém usar a linguagem do mesmo modo que eu” (Crespo, 2011, p. 80). Existe uma concordância no uso da linguagem que é explicitada por Wittgenstein da seguinte maneira: “If language is to be a means of communication there must be agreement not only in definitions but also (queer as this may sound) in judgments. This seems to abolish logic, but does not do so” (1953, §242). Acerca deste ponto gostaríamos de estabelecer uma analogia entre o pensamento de Wittgenstein e a arte conceptual que consideramos ser elucidativa das intenções da última: o uso da ideia e dos conceitos e os sítios a que pretende chegar com os mesmos. Evocando a imagem da escada presente no final do *Tractatus*, Wittgenstein salienta:

Poderia dizer: se o lugar a que pretendo chegar só se pudesse alcançar por meio de uma escada, desistiria de tentar lá chegar. Pois o lugar a que, de facto, tenho de chegar é um lugar em que já me devo encontrar. Tudo aquilo que se pode alcançar com uma escada não me interessa. (2019, p. 23)

Esta afirmação encontra paralelo na arte conceptual e na sua vontade em chegar a um lugar que já faz parte do nosso entendimento. Isto é, os artistas conceptuais procuram chegar à verdade da obra de arte e não inventar formas puramente estéticas. O que procuram dar a conhecer é algo já existente na nossa linguagem e que se encontra

presente no discurso da arte. É feita a pergunta pelos significados e razões intrínsecas à arte e evitam-se proposições falaciosas e formas sem utilidade. Tudo o que é apresentado pela arte conceptual existe no mundo das ideias e, ao existir, podemos fazer sentido do mesmo. No capítulo seguinte, de acordo com estas premissas, investigaremos o que podemos conhecer através desta linguagem artística.

III. Conhecimento na arte conceptual

III.1. O valor cognitivo da arte

Admitindo a perspectiva de Kosuth, que considera a obra de arte conceptual enquanto proposição, e tendo em conta que todo o conhecimento é proposicional, podemos deduzir que existe a possibilidade de conhecimento através da arte conceptual. Este capítulo é dedicado à discussão do que podemos conhecer através da arte e de que forma o fazemos. Apesar de parecer relativamente evidente esta premissa, como iremos verificar, o valor atribuído a este movimento artístico e a sua subsequente compreensão são ainda alvo de posições controversas e contrárias àquilo que procuramos defender. Para compreendermos a epistemologia da arte, devemos primeiramente compreender o movimento artístico sobre o qual nos pretendemos debruçar. Não nos é possível colocar questões acerca do conhecimento se considerarmos à partida que o movimento artístico sob investigação não tem qualquer valor estético ou cognitivo. Este parece ser o problema do filósofo James Young, que considera que não podemos conhecer nada de relevante através da arte da *avant-garde*.

Na perspectiva de Young, qualquer objeto classificado como obra de arte pode contribuir para o conhecimento humano. A classificação do objeto artístico enquanto tal é feita dentro de uma comunidade que partilha os mesmos valores e perspectivas, e, neste contexto, Young insere-se numa comunidade que compreende que a obra de arte deve possuir propriedades funcionais e cognitivas. De acordo com este entendimento, a propriedade artística de um objeto deverá ser entendida como relativa e não absoluta, devendo sempre ser compreendida no seio de uma comunidade e do seu respetivo contexto, relembrando aqui a perspectiva de Wittgenstein acerca da contextualização da linguagem. Contudo, ao atribuir uma função cognitiva às obras de arte é evitado desta forma um relativismo radical acerca do valor das mesmas, uma vez que para além de proporcionarem uma experiência de prazer, têm essa mesma experiência enaltecida através do seu valor cognitivo. Neste enquadramento, Young vai considerar que devido às suas características a arte da *avant-garde* pode contribuir pouco para o conhecimento, não sendo possível dessa forma afirmar a sua identidade enquanto arte. Para Young, as obras de arte, entre outras características, permitem compreender

aspectos da realidade através das suas representações: “If so, like science and history, art must represent the aspects of the world into which it provides insight” (2001, p. 23). É enquanto interpretações da realidade, semelhantes às hipóteses científicas, que Young investiga as obras de arte, afirmando porém: “artworks need not be representations in order to be sources of knowledge. A great deal can be learned from an artwork *qua* example of art.” (*Ibid.*) Nesta perspetiva, o conhecimento que podemos adquirir das obras enquanto exemplos de arte é um conhecimento acerca da arte, enquanto que as obras de arte que são representações do mundo permitem um conhecimento acerca do mesmo. Isto é, o conhecimento enquanto interpretação de algo para além de si mesmo só pode ser acedido nesta perspetiva através da representação. As representações são sempre relativas a um objeto e são sempre criadas de acordo com regras e convenções, tal como já fizemos notar acerca das representações linguísticas. Neste estudo, Young vai distinguir dois tipos diferenciados de representações: representações semânticas e representações ilustrativas. As representações semânticas caracterizam-se por serem “declarações verdadeiras”, totalmente convencionais, isto é, dependentes de convenções que as tornam possíveis e compreensíveis. Acrescenta ainda que estas declarações representam uma “função de dois fatores”: “what its component words mean and how the world is” (2001, p. 27). O outro tipo de representações, as ilustrativas, caracterizam-se pela semelhança entre a experiência da representação e a experiência do objeto representado e são, para Young, o tipo de representação encontrado na arte. Neste caso as convenções desempenham também um papel importante no jogo da representação e o exemplo mais comum deste tipo de representações trata-se da exemplificação, onde é denotada uma similaridade entre a representação do objeto e o mesmo. Distinguem-se ainda as ilustrações representativas diretas das indiretas: ao contrário das ilustrações diretas que representam de forma evidente os objetos, as ilustrações indiretas tornam possíveis representações de objetos que não podem ser figurados, como por exemplo as ideias. No entanto, como Young explica, não existem convenções que permitam às imagens funcionar como *statements*, ou seja, maioritariamente as imagens representam algo independente dos seus contextos e as obras de arte pictóricas não devem ser compreendidas enquanto representações semânticas uma vez que não veiculam informação. Enquanto os *statements* podem ser entendidos enquanto veículos de informação, uma vez que é

possível extrair dos mesmos conhecimento proposicional, as imagens podem fazer derivar informação mas não armazenar a mesma, concluindo-se assim acerca da diferenciação entre eles.

As representações na arte, tal como na ciência, podem contribuir para o conhecimento de duas formas distintas: através do testemunho ou através da interpretação de objetos. O processo de testemunho na arte consiste maioritariamente num testemunho ilustrativo, isto é, em ilustrações de onde deriva a informação, por oposição ao testemunho semântico, comum nas ciências. Já a interpretação da experiência é, para Young, o contributo da arte para o conhecimento: “Works of art, like works of science, contribute to knowledge by interpreting experience. Experience and interpretation are both necessary conditions of knowledge” (2001, p. 107). Porém, a arte da *avant-garde* não possui segundo o filósofo as características que contribuem para o valor cognitivo da arte. Tal como faz notar, esta corrente artística faz agora uso da representação semântica para substituir ou acompanhar a representação ilustrativa, perdendo assim o valor cognitivo intrínseco às demonstrações ilustrativas: “More commonly, works of *avant-garde* art represent only in conjunction with existing forms of semantic representation.” (*ibid.*, p. 145) Este é um facto discutido por nós anteriormente. A arte conceptual rejeita as representações figurativas e utiliza a linguagem e o discurso crítico como meios de representação. Contudo, para Young, a arte não pode simplesmente ser a declaração de *statements* se ambiciona ter valor cognitivo. Considerando que as obras de arte possuem maioritariamente valor cognitivo quando constituem ilustrações demonstrativas, a arte acompanha as ciências e outras formas de investigação que aplicam a representação semântica, não apresentando este valor enquanto representações semânticas em si mesmas. As obras de arte conceptual são na sua maioria o que Young designa como “discourse-dependent artworks”, o que significa que precisam de ser compreendidas num determinado contexto e de acordo com um discurso que acompanha as mesmas e as justifica. Assim sendo, o que podemos conhecer através da arte conceptual?

Um dos problemas da arte conceptual, segundo Young, é o da ausência de justificações quanto às afirmações que faz:

Discourse-dependent artworks generally do not lack cognitive value because they are about trivial or commonplace matters. On the contrary, they are generally statements about important matters such as the nature of art, the role of images in the modern world, mysticism, class struggle, relations between the sexes and so on. The trouble is that statements on these matters are instances of statements which are in need of justification. (2001, p. 149)

Uma vez que este discurso justifica as afirmações prestadas pelas obras de arte conceptual, podemos equacionar neste contexto o valor cognitivo das mesmas. As obras que dependem de um discurso não constituem na maioria das vezes representações ilustrativas, dado que os assuntos que pretendem investigar, tais como questões conceptuais da arte, não admitem este tipo de representação. Apenas a representação semântica consegue dar resposta a questões acerca da teoria da arte e, ao associar um determinado discurso a uma obra, torna-se possível desta forma produzir *statements* compostos por elementos linguísticos e não linguísticos. De acordo com Young, um *statement* apresenta valor cognitivo quando o espectador tem motivos para acreditar que o mesmo é verdadeiro, uma vez que o conhecimento – evocando a conceção tradicional que seria desafiada por Edmund Gettier – “é uma crença justificada” (2001, p. 149). Assim, os *statements* necessitam de uma justificação para possuírem algum valor cognitivo, caso contrário constituem meramente declarações que nada acrescentam ao conhecimento. Neste contexto, Young defende que o discurso que acompanha o objeto de arte é o que detém o valor cognitivo e não o objeto artístico em si. Para o filósofo, a arte conceptual ou a “pure avant-garde art”, como a nomeia, possui pouco valor cognitivo, considerando que os objetos artísticos de forma isolada não contribuem para o conhecimento do mundo. Isto é, apesar de os *statements* produzidos na arte conceptual possuírem valor enquanto obras de arte, não apresentam justificações que permitam demonstrar a validade e verdade das asserções produzidas. Pensemos na obra *Truisms* de Jenny Holzer (1978-1987). Estas obras consistem em truísmos que enquanto obra são representações semânticas. Apesar de alguns truísmos serem declarações de interesse acerca de questões políticas, da sociedade, questões de género, entre outros assuntos, e que nos permitiriam pensar o mundo e gerar conhecimento sobre o mesmo, estas premissas não são demonstradas ou justificadas.

Para esta obra de Holzer gerar conhecimento iria ser sempre necessário recorrer a um discurso produzido em paralelo que justificasse os *statements* produzidos e os validasse enquanto objetos de conhecimento. O espectador neste contexto necessita de outras fontes para além do objeto artístico para a compreensão da obra:

(...) audiences frequently cannot determine the significance of the gesture made by an *avant-garde* work simply by examining the work. They must have recourse to a supporting discourse. (Young, 2001, p. 153)

Para Young, uma vez que as obras de arte conceptual não apresentam valor cognitivo enquanto representações, uma condição necessária na sua tese para a classificação de uma obra enquanto arte, não é atribuída a condição de arte às mesmas. Sendo que para Young as obras de arte possuem valor cognitivo quando utilizam ilustrações que permitem demonstrações ilustrativas, e uma vez que a arte conceptual utiliza a ideia e o conceito nas suas representações, ela não possui segundo esta lógica valor cognitivo. Apesar da forte demonstração do seu argumento, não partilhamos da visão do filósofo e, no nosso entendimento, embora a arte conceptual não possua valor cognitivo enquanto representação ilustrativa, apresenta valor cognitivo enquanto representação semântica e deve-lhe ser atribuída a condição de arte por toda a experiência estética implicada na mesma. O valor de uma obra de arte não pode ser reduzido a uma proposição e, desta forma, o valor cognitivo da obra de arte conceptual não se encontra esgotado pelo conhecimento proposicional que proporciona. O valor cognitivo da obra de arte conceptual encontra-se na sua capacidade de apresentar as ideias e os conceitos fenomenologicamente, produzindo conhecimento experiencial e, simultaneamente, enfatizando as suas qualidades estéticas. Esta é uma visão partilhada pelo filósofo Peter Goldie que, contrariamente a Young, considera que a arte conceptual possui valor cognitivo. Segundo Goldie, é um erro pensar que as obras de arte dependentes de uma narrativa contextual, como é o caso de diversas obras de arte conceptuais, apenas possuem valor cognitivo se fornecerem uma demonstração racional por meio de um argumento: “The cognitive value of artworks is not exhausted by their capacity to provide knowledge in the sense of justified true belief” (2007, p.

166). De acordo com a perspectiva do filósofo, estas obras permitem-nos pensar acerca de ideias filosóficas através de uma forma artística e não discursiva o que, uma vez mais, reforça a argumentação de que o valor cognitivo de uma obra não se limita à produção de conhecimento sob a forma de conhecimento proposicional de crenças verdadeiras justificadas. Enquanto algumas obras podem produzir conhecimento por meio da exemplificação das propriedades de determinado objeto, outras possuem valor cognitivo por estimularem o pensamento de ideias filosóficas e, conseqüentemente, desenvolverem as nossas capacidades reflexivas. O que podemos compreender através desta reflexão é que o conhecimento que pode ser obtido através da arte conceptual é um conhecimento acerca da natureza da arte. O que os artistas conceptuais procuram investigar é algo inerente à arte e não exterior a si, colocando questões de natureza ontológica e conceptual. A palavra é utilizada como um veículo para a ideia que ambiciona ser objeto de arte, dotado de valor e sentido. É a ideia que possui valor estético e cognitivo e que nos permite ganhar conhecimento acerca das perguntas pela arte. Trata-se de uma investigação acerca do funcionamento interno da arte, que procura através de uma experiência estética diferenciada proporcionar ao espectador clareza sobre conceitos artísticos.

Relativamente a esta experiência estética e à produção de conhecimento pela arte, importa ainda frisar a importância da imaginação do espectador na apreciação destas obras, que se revela essencial para a compreensão das mesmas. A imaginação pode ser expressa essencialmente através de duas formas: imaginação proposicional “pura”, isto é, imaginar p , onde p representa alguma proposição, sem qualquer imagem associada; e visualização, onde uma imagem visual é associada à imaginação ou uma “imagem” apresentada por outros sentidos. Algumas das obras de arte conceptuais envolvem a visualização, apesar de por vezes o que deva ser imaginado não tenha relação com os sentidos, sendo assim necessária a aplicação da imaginação proposicional. Neste processo as imagens produzidas pelo espectador desempenham um papel informativo que, através da reflexão, geram informação que contribui e origina pensamentos de valor intrínseco ligados à significação da obra (Stock, 2007, p. 173). É o facto das imagens que produzimos serem parcialmente informadas por crenças *a priori* que torna possível o conhecimento através das mesmas: “(...) new beliefs about

counterfactual appearances can be formed as an image forms, most plausibly on the basis of the relevant prior beliefs” (Stock, 2007, p. 187). Assim, concordando que é possível adquirir conhecimento de um objeto em situações contrafatuais, esse conhecimento é obtido através da visualização, uma vez que é apenas através da mesma que pode ser gerada a informação de como os objetos realmente se parecem e não através da percepção em exclusivo. A imagem de determinado objeto deve neste contexto refletir algumas das nossas crenças acerca do mesmo, considerando que não têm de ser crenças derivadas da percepção. O conteúdo desta imagem mental é informado simultaneamente pelo espectador e pelo mundo, fazendo da visualização um ato criativo, tal como descreve Wittgenstein: “The concept of imagining is rather like one of doing than receiving. Imagining might be called a creative act” (1980, §111).

III.2. O valor das experiências sem sentido

A experiência estética, tal como a ética, corresponde a uma experiência dos limites da linguagem, ou seja, a uma experiência dos limites do mundo (Wittgenstein, 1922, 5.6). As proposições estéticas excedem os “factos e estados de coisas descritíveis e representáveis numa proposição”, isto é, o valor da proposição estética encontra-se fora do que pode ser descrito no mundo (*ibid.*, 6.41). Estas proposições caracterizam-se pelo facto de a sua essência ser sem sentido, por corresponderem a algo que não se pode exprimir e que se encontra para além da linguagem significativa (Wittgenstein, 2017b, p. 79). A estas proposições não descritivas corresponde uma alteração da percepção, o que significa uma mudança de paradigma na forma como o sujeito observa os objetos e os factos. A obra de arte é neste contexto a materialização de um modo de ver, uma “expressão” que se caracteriza por ser ela própria uma linguagem: “É a linguagem, a única linguagem? Porque é que não pode haver outro modo de expressão com o qual eu possa falar sobre a linguagem (...)?” (Wittgenstein, 1984, 29.5.1916) Apesar de não se tratar de uma representação lógica do mundo, a obra de arte demonstra a possibilidade de existência de outra linguagem para além da linguagem proposicional verdadeira e com sentido, a linguagem lógica. O valor das proposições estéticas encontra-se na sua capacidade elucidativa de algo que se observa no espírito

humano, um modo de intuição do mundo “sub specie aeterni” (Wittgenstein, 1922, 6.45). A arte é neste contexto um exercício perceptivo com valor cognitivo, que se identifica com a “via do pensamento” e transforma a nossa visão do mundo. Enquanto categoria transcendental, tal como a ética, a estética define-se como um conjunto de atividades imaginativas, preceptivas e cognitivas, equiparada à prática filosófica. O problema estético constitui um problema conceptual com efeitos “enigmáticos” sobre os humanos: “não podemos através de nenhum tipo de mecânica dar conta das “perplexidades estéticas” (Wittgenstein, 1991, IV, §1). A experiência estética, tal como a linguagem, só faz sentido no “fluxo da vida” e é no domínio da vida humana que a mesma deve ser compreendida (Wittgenstein, 2007, I, §913). Isto é, a aplicação das expressões estéticas em determinado jogo de linguagem é o que confere a sua possibilidade de compreensão e a experiência da arte surge, assim, no conjunto de todas as atividades humanas, no jogo que Wittgenstein designa como cultura e que pertence a uma determinada forma de vida. É na sua aplicação prática que o sentido da experiência estética é determinado e, tal como nos jogos de linguagem, o jogo estético requer também o domínio de determinadas técnicas e o conhecimento das regras desse mesmo jogo para o seu devido entendimento.

A experiência estética, tal como define Wittgenstein nos seus *Cadernos 1914-1916*, possui valor cognitivo e constitui uma transformação do olhar e dos objetos observados, identificando-se com a ética enquanto categoria transcendental. No jogo estético a obra de arte “apresenta uma visão específica sobre o mundo a qual não só é idêntica com a “via do pensamento”, como é a “perspetiva correta” (Crespo, 2011, p. 29). Nas *Aulas e Conversas* Wittgenstein caracteriza os enigmas estéticos como o resultado do encontro do ser humano com as obras de arte e, enquanto problema conceptual, assemelha-se aos problemas filosóficos ao suscitar um determinado modo de pensar e de expressar esse mesmo pensamento (1991, p. 59). Do ponto de vista da lógica, os enigmas não existem pois não existe a possibilidade de correspondência entre um enigma e uma imagem lógica, não sendo possível desta forma a compreensão do seu sentido: “A região em que a ética, e a estética, se localizam é um terreno de impotência para a lógica: aí os seus princípios não se adequam” (*ibid.*, p. 91). Contudo, apesar desta impossibilidade de dizibilidade e apesar de a estética se encontrar fora do

mundo, para além dos limites das proposições com sentido, pode ser compreendida e é dotada de valor. As proposições estéticas são, tal como Wittgenstein as define na *Conferência sobre Ética*, o “documento de uma tendência do espírito humano” e neste âmbito podem ser equiparadas ao pensamento do problema da vida e à atividade filosófica que o mesmo implica.

IV. A legitimidade da obra de arte conceptual

IV.1. A comunicabilidade da obra de arte conceptual

Em 1968 Bruce Nauman apresentava *Stamping in the Studio*, um vídeo monocromático, com a duração de uma hora e um minuto, onde de um ponto de vista invertido podemos observar Nauman a percorrer performativamente o estúdio. Não nos é dado qualquer ponto de referência: não sabemos que estúdio é este (se é que isso possa ser relevante), porque motivo existe este caminhar individualizado, quais são as suas intenções ao gravar este percurso que é repetido ao longo de aproximadamente uma hora. Ficamos atónitos, incomodados por termos o nosso olhar preso a uma temporalidade ocupada com algo que não compreendemos numa primeira instância. Mas começamos a imaginar. Exigimos às nossas faculdades que diligentemente cumpram as suas funções. Voltemos ao vídeo: Nauman opta por um caminhar específico. A sua marcação dos pés no solo, ritmada, a fazer ressoar um tambor antigo que podemos ouvir num tempo que também já foi nosso, análoga a um ritual primitivo que se desenrola no seio de uma comunidade, torna-nos presentes. Bruce Nauman não está só, ao contrário do que referimos acima; nós também fazemos parte deste rito quando dirigimos o nosso olhar para o mesmo. (Re)nasce assim um sujeito que autoriza o desenovelar da obra. É precisamente este espectador que nos ocupa neste primeiro momento.

A legitimidade da representação proposta pelas obras de arte conceptuais, e de todas as obras de arte na verdade, resulta do diálogo que se estabelece entre o espectador e o artista, sendo o primeiro aquele que aceita experienciar a obra e o último o que dá a “regra à arte” (Kant, 2017, 181). Tendo em conta a importância do génio criador, somos “tentados a pensar que para julgar um espetáculo, temos primeiro de ter o espetáculo” (Arendt, 1989, p. 61). Contudo, a presença do espectador é fundamental para a execução da obra. Hannah Arendt torna explícita esta questão ao referir que nenhum sujeito nas suas faculdades plenas iria orquestrar um espetáculo se não tivesse espectadores para o mesmo (Arendt, 1989, p. 62). Neste contexto, e contrastando com o frequente ataque aos artistas conceptuais, defendemos estes criadores que nos

propõem uma “arte da mente”⁷, sendo claro para nós que se trata de objetos que possuem mais que o seu valor cognitivo. Apesar do discurso de vários artistas conceptuais relegar para segundo plano a importância do seu público⁸, ou insistir na afirmação de que o valor das suas obras está manifesto nas suas ideias e conceitos⁹, existem duas objeções que julgamos expressar a falsidade destes argumentos: os artistas fazem parte de um ecossistema (e incluímos nesta estrutura a instituição e o mercado da arte), logo é do interesse dos mesmos existir um público; existindo necessariamente uma estrutura de receção das obras, é também imprescindível de alguma forma a materialização dessas ideias.

A título de exemplo, pensemos na obra *Telepathic Piece*, de Robert Barry (1969). Existem duas formas de considerar este objeto artístico: como não existente ou como uma entrada de catálogo da exposição. A criação de Barry constitui uma obra de arte que o artista fazia chegar “telepaticamente” ao espectador durante a exposição, pensamentos esses que não poderiam ser traduzidos por linguagem ou imagem¹⁰. Desconhecemos se algum dos presentes na exposição recebeu dessa forma *transcendental* esta ideia. No entanto, existe uma entrada de catálogo física que nos dá conta desta intenção artística, sendo esse o objeto que nos permitirá aceder a uma sensação de prazer ou desprazer. Este gesto artístico é o que fundará a autoridade do espectador, tal como defende Marie-José Mondzain. O autor enquanto sujeito veicular de uma ideia estética faz nascer um espectador ativo, isto é, “um ator da vida comum que reconhece e que é reconhecido” (Mondzain, 2015, p. 333).

Pensemos este sujeito ativo segundo a proposta de Marcel Duchamp. Reconhecido pelos seus *ready-mades* e pela sua importância também ao nível da crítica

⁷ LeWitt, 2001, p. 12: “When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art.”

⁸ Alberro, 2001, p. 2: “Almost without exception, the artists Norvell interviewed do not offer their work (as an object) to the public for consumption or even interpretation, as artists have traditionally done. Rather, each in his (all those interviewed are males) own way relies on the public—indeed invites, urges, expects the public— to pursue the process he has started.”

⁹ Barry, 2001, p. 87: “The artist *making* his work of art is entirely different from the artist *presenting* his work of art.”

¹⁰ “During the exhibition I will try to communicate telepathically a work of art, the nature of which is a series of thoughts that are not applicable to language or image.”, entrada do catálogo da exposição *May 19–June 19, 1969*, consultado em 2021-05-30 e disponível em: <http://lignesdiagonales.fr/sethcatalogue.pdf>

de arte moderna, Duchamp propõe no seu ensaio *The Creative Act* pensar a criação artística segundo os seus dois polos irreduzíveis: o artista e o espectador. Nesta análise Duchamp está interessado em justificar a validade das obras num futuro, ou seja, em demonstrar que o desígnio do espectador é o que fundamenta a perpetuação de determinada produção artística ao longo da História¹¹. Mas, mais ainda, Duchamp procura explicar o mecanismo do ato criativo que traz à luz do espectador o resultado de um processo criativo intersubjetivo, que só se torna completo e relevante de acordo com a experiência estética daquele que recebe a obra. É, tal como o autor refere, ao exercer a sua faculdade de julgar, que as tensões e intenções implícitas no processo criativo do génio se exteriorizam e ganham importância:

All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualification and thus adds his contribution to the creative act. (1996, p. 818)

Para avançarmos neste debate, e trazendo à discussão uma obra que traduz literal e metaforicamente esta ideia de participação ativa do espectador no processo criativo do autor, consideremos as *Time Capsules* de Stephen Kaltenbach. A proposta de Kaltenbach com estas “cápsulas do tempo”, cada uma delas dirigida declaradamente a uma audiência específica¹², é a de uma obra de arte que só se conclui aquando da intervenção física do recetor. O artista deixa claras instruções relativamente às mesmas: uma, como por exemplo a cápsula dirigida ao MoMA, só deve ser aberta após a morte do artista; outras por exemplo, são obras que ainda não se deram a ver por completo, com ordens expressas para serem apenas abertas depois de 1 de Janeiro de 2025 ou 1

¹¹ Duchamp, 2012, p. 972: “Millions of artists create; only a few thousands are discussed or accepted by the spectator and many less again are consecrated by posterity. In the last analysis, the artist may shout from all the rooftops that he is a genius: he will have to wait for the verdict of the spectator in order that his declarations take a social value and that, finally, posterity includes him in the primers of Artist History.”

¹² “At the time I made the first capsule I had begun working on pieces that were each targeted at a specific group. Some of these groups were artists, art writers and historians, my students, museums or collectors, and sometimes those who were literally ‘the man on the street,’ the unprepared viewer, a person who was not aware that they were looking at art.”, *statement* de Kaltenbach por ocasião da exposição “Stephen J. Kaltenbach: Time Capsules (1967 – present)”, na galeria *Another Year in LA*, 13 de Setembro-17 de Outubro de 2008.

de Janeiro de 2100. Nestes objetos o artista encontra-se manifestamente interessado em compreender de que forma uma obra que esconde o seu conteúdo pode exercer influência no seu espectador em dois momentos distintos: um primeiro quando a cápsula se encontra ainda fechada e um segundo quando a sua percepção é afetada pela abertura da mesma. Nestes objetos encontramos ainda um sentido metafórico que remete para um dos assuntos que temos vindo a discutir: o autor que dá a ver o invisível. No entanto, e avançando no nosso objeto de estudo, este autor não é exclusivamente o artista, mas sim o sujeito que se vê reconhecido. O gesto artístico, que é também um gesto que cria alteridade no sujeito, necessária para o seu autorreconhecimento e participação na vida em sociedade, é o que “funda a autoridade do próprio espectador enquanto sujeito da sua ação” (Mondzain, 2015, p. 333).

Nesta reflexão acerca do espectador, enquanto ser que deseja e participa na ação de construção (de si e do mundo), é incontornável a explanação deste indivíduo político feita por Hannah Arendt, segundo a análise da estética de Kant. Tal como a autora refere, é imperativo para a nossa faculdade de julgar a nossa condição social enquanto seres humanos: “(...) men are dependent on their fellow men not only because of their having a body and physical needs but precisely for their mental faculties” (1989, p. 14). Arendt desenvolve esta ideia ao longo da sua obra procurando desenhar uma filosofia política em Kant e, simultaneamente dá conta do papel fulcral do espectador enquanto elemento de uma espécie animal particular¹³, que redefine constantemente o seu valor de existência e que determina numa linha temporal sucessiva e infinita o processo da humanidade (*ibid.*, 1989, p. 58). A nós interessa-nos este espectador para justificar o seu papel imprescindível nas obras de arte conceptuais. É este sujeito, um “espectador do mundo”¹⁴, que, ciente do todo, julga o particular. A recusa primária das obras conceptuais pode justificar-se segundo este ponto: o todo de que o espectador das últimas décadas do séc. XX tinha ideia não possuía ainda a transformação advinda do seu olhar. No entanto, agora que somos o indivíduo que observa de um ponto de

¹³ Kant, 2017, p. 138: “(...) somente este *homem* é pois capaz de um ideal da beleza, assim como a humanidade na sua pessoa, enquanto inteligência, é, entre todos os objectos do mundo, a única capaz do ideal da perfeição.”

¹⁴ Mondzain, 2015, p. 71: “A humanidade baseia-se no desenrolar sempre recomeçado desta constituição do sujeito por via das operações imagéticas.”

vista privilegiado, onde reconhecemos o nosso lugar no olhar do outro, não devemos perpetuar um discurso crítico que desvaloriza a criação artística conceptual.

Com o avançar desta reflexão, tal como aqui a propomos, poderíamos deduzir o papel do artista conceptual apenas como veicular, um *medium* das ideias, como Sol LeWitt o apresenta¹⁵. Um discurso unilateral onde a atenção recairia sobre o objeto que surge no mundo e o sujeito que o reconhece. No entanto, para haver a partilha e discussão dos conceitos propostos pela arte conceptual não é somente suficiente o olhar comum do espectador; o diálogo deve incluir também o artista, responsável pela criação de conceitos sujeitos à interpretação dos demais.

IV.2. A legitimidade da obra

O nosso último ponto de investigação detém-se na ação do emissor desta mensagem que tem vindo a ser transmitida, a ação do artista conceptual ou, tal como Kant o define, o génio. De acordo com a sua definição, o génio está imbuído de um dom que lhe permite comunicar – “the ineffable element in the state of mind [*Gemütszustand*] that certain representations arouse in all of us but for which we have no words and would therefore be unable, without the help of genius, to communicate to one another” (cit. *apud* Arendt, 1989, p. 63). Este poder legitima o trabalho do artista que enquanto “espírito peculiar” possui o talento de produzir um original através do seu talento inato (Kant, 2017, 182). O prestígio desta posição reside em poder comunicar algo que de nenhuma outra maneira surgiria no nosso horizonte de desejos. A comunicabilidade da arte é a condição necessária para a sua legitimação e só através da mesma se exerce o gosto e surgem os objetos belos. Os artistas conceptuais, mais do que nunca, estão interessados no poder de comunicar. Robert Barry encontrava-se no desenvolvimento dos seus trabalhos desperto para esta questão: “If I decide to present my art to someone else, there’s a question why I do that. And what happens to that art when it is presented? You see, these are the fundamental questions” (2001, p. 87).

¹⁵ LeWitt, 1999, p. 107: “Once the idea of the piece is established in the artist’s mind and the final form is decided, the process is carried out blindly.”

Apesar de objetar que esta comunicação é sempre deficitária, isto porque o outro nunca será capaz de receber e experienciar de forma unívoca a mensagem que detém o autor, existe uma clara preocupação no seu trabalho de fazer chegar uma mensagem. Veja-se a título de exemplo obras como “Something which is very near in place and time, but not yet known to me”, de 1972, ou a sua ocupação do espaço de uma galeria por frequências de ondas de rádio e ultrassónicas, em 1969. Estamos convictos de que nestas declarações acerca da experiência individual Barry se referia ao *sensus privatus* e não ao *sensus communis* a que apela o juízo de gosto. Ou seja, a sua referência às perceções individualizadas está de acordo com as sensações privadas providenciadas pelos sentidos de cada um, através das quais nos relacionamos com o universo sensível, diversas do sentido comum e universal que é suscitado na experiência do belo (Kant, 2017, 160). Em relação ao sentido que o génio torna presente consideremos ainda a seguinte afirmação de Arendt: “When one represents something to oneself that is absent, one closes, as it were, those senses by which objects in their objectivity are given to one” (1989, p. 68).

Retomando a comunicabilidade das obras de arte conceptual enquanto factor de legitimação, observe-se a este respeito a argumentação de Seth Siegelaub:

I like the idea of things, information, people, ideas moving back and forth. And now that has much to do with a quality of the art too. It can travel very easily, and it can be seen on a primary level, not just photographs of something but the something itself.” (2001, p. 53)

O contexto destas declarações é na verdade um discurso acerca da velocidade de propagação das mensagens que se regista na época contemporânea – assunto também ele importante e de carácter perigoso segundo a tese de Marie-José Mondzain acerca do poder da imagem nas ditaduras. Seth Siegelaub está interessado no poder dos *media* de reprodução e nestes artistas que conceptualizam obras que podem circular no mercado da arte quase sem um corpo físico. Interessa-lhe o vídeo, a fotografia, a palavra – os *media* que representam a ideia do artista. Mas outros aspetos devem ser considerados neste discurso: a ideia de qualidade da arte e a ideia de uma mensagem

que vai sendo comunicada a diferentes níveis¹⁶. A noção de qualidade da arte está intrinsecamente relacionada com o nível da sua comunicabilidade: o sentimento de prazer em relação à obra resulta da nossa faculdade de julgar e o critério de escolha para aprovar ou não o mesmo marca a sua comunicabilidade (Arendt, 1989, p. 69). Os diferentes níveis de comunicação remetem para a reflexão feita no ponto anterior, onde verificámos como a receção e circulação da mensagem afetam o seu significado.

Para reforçarmos por fim a força e valor comunicativo da arte conceptual consideremos o autorretrato de Nauman enquanto *Fountain* de Duchamp, em 1966. Trata-se de uma imagem com vários *layers*, onde podemos discutir entre outros assuntos o valor histórico atribuído ao *ready-made* de Duchamp, a presença do corpo do artista na obra e, assumidamente, a reapropriação da obra de Duchamp no autorretrato de Nauman. Trata-se de uma obra com duplo valor documental: Nauman quer comunicar o seu sujeito e o seu gesto ao olhar do espectador e efetua esse registo num meio infinitamente reproduzível. O que é aqui manifesto é a intenção de oferecer uma nova mensagem ao espectador que pensava ter já desvendado o valor de *Fountain* em Duchamp. Nauman reconhece-se enquanto espectador pois também ele faz parte da comunidade que refletiu acerca do *ready-made* de Duchamp. Porém, Nauman foi mais além. O artista, segundo as orientações de Duchamp, de acordo com a sua faculdade do gosto, e fazendo uso do seu dom enquanto génio, criou uma nova obra de arte passível de ser comunicada a todos nós e reproduzível no horizonte do nosso olhar.

¹⁶ Siegelau, 2001, p. 53: “The idea of primary information as opposed to secondary or tertiary information”

CONCLUSÃO

O desafio da arte conceptual consiste na mediação entre as suas propriedades estéticas e cognitivas, contrariamente à ideia de que esta corrente artística pretende eliminar ou reduzir a dimensão estética do objeto artístico e as suas características morfológicas (Osborne, 1999, p. 62). Ao debruçar-se sobre os conceitos e os problemas ontológicos da arte, ambiciona sobretudo a investigação da natureza da obra de arte e não a sua condição de “arte-objeto”, distanciando-se assim do formalismo e das práticas artísticas figurativas. Neste processo irá não só tentar superar a ideia de que o principal intuito da arte reside na criação de obras belas e estéticas, como também procurará despertar no espectador a sua intelectualidade e o seu papel ativo na conceção da obra de arte. A sua tarefa apresenta-se assim como uma tarefa filosófica, em que a procura pela definição do conceito de arte se demonstra não só um problema complexo como também controverso. Numa destas tentativas destaca-se a compreensão da arte como uma linguagem, manifesta em determinados contextos e culturas, obediente a regras que concedem consequentemente o estatuto de “arte” às obras.

Estas questões a nível ontológico geram também interrogações a nível da experiência estética do espectador, sendo necessário reformular a ideia de que a apreciação estética adequada é aquela que envolve uma experiência sensorial direta com o objeto artístico. A desmaterialização da arte reclama desta forma uma nova maneira de veicular a mensagem artística, concebendo as obras de arte como proposições, ações e identidades que, para além das suas qualidades estéticas, apresentam um valor cognitivo acrescido uma vez que estimulam variadas capacidades mentais no espectador, tais como a imaginação e a reflexão. Para pensar nestes enigmas da estética e nos efeitos que a arte tem sobre os homens, devemos, de acordo com o pensamento wittgensteiniano, decodificar as técnicas e as regras do jogo de linguagem aplicadas no momento da experiência estética (Crespo, 2008, p. 19). A arte é neste contexto entendida como um exercício que transforma o olhar e que possui valor cognitivo ao alargar o nosso conhecimento acerca do mundo. Este jogo estético exige a compreensão não só da sua gramática, como também do contexto em que surge, sendo o uso e a aplicação desta linguagem os seus critérios de adequação. O problema estético

diz assim respeito a um determinado modo de pensar que exige um novo olhar para os fenómenos que sempre estiveram ao nosso alcance mas que de alguma forma não os víamos. É no decurso da vida e no local onde já nos encontramos que esta pesquisa filosófica deve ser exercida, tal como defende Wittgenstein, e é ao mergulharmos na vida comum que se intensifica a atividade filosófica e a nossa capacidade para refletir adequadamente acerca da estética e do mundo.

A linguagem apresenta neste contexto um poder representativo, em que “a proposição logicamente correta é modelo e imagem do mundo” (Crespo, 2008, p. 94). Isto é, as proposições com sentido são imagens-modelo do mundo que estabelecem a mediação entre os fenómenos percetivos e a linguagem. Contudo, a proposição estética não obedece às leis da lógica, correspondendo a um modo particular de contemplação do mundo e a uma experiência sem sentido. Esta experiência dos limites do mundo transforma o modo de intuição dos objetos e elucida-nos acerca de algo presente no espírito humano.

Conclui-se que a obra de arte conceptual deve ser entendida como um paradigma, incorporado na linguagem e na vida e que exige um despertar do espírito humano para o mundo. É nesta redescoberta da vida que a arte reclama o seu valor cognitivo e nos elucida acerca da realidade. A experiência estética como uma experiência de excesso representa a capacidade do sujeito em transformar os limites do mundo, sendo uma experiência inexprimível e de carácter único que não pode exprimir mais que a própria vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberro, A. (2001) "Introduction: at the threshold of art as information". In Alberro, A., Norvell, P. (eds.). *Recording Conceptual Art*. Berkeley: University of California Press, pp. 1-15.
- Arendt, H. (1992) *Lectures on Kant's Political Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Barry, R. (2001) "Robert Barry: May 30, 1969". In Alberro, A., Norvell, P. (eds.). *Recording Conceptual Art*. Berkeley: University of California Press, pp. 86-100.
- César, A. (2019) *Pensamento e Obra de Arte: A Consideração da Obra de Arte como Microcosmo*. Dissertação de Mestrado em Filosofia, Especialização em Estética. Lisboa: NOVA FCSH.
- Crespo, N. (2008) *Imagem, Percepção e Expressão. A Estética em Wittgenstein*. Dissertação de Doutoramento em Filosofia. Lisboa: NOVA FCSH.
- Crespo, N. (2011) *Wittgenstein e a Estética*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Davies, D. (2007) "Telling Pictures: The Place of Narrative in Late Modern 'Visual Art'". In Goldie, P., Schellekens E. (eds.). *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Clarendon Press, pp. 138-156.
- Duchamp, M. (2012) "The Creative Act". In Stiles, K., Selz, P. (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Source Book of Artist's Writings*. Berkeley: University of California Press, pp. 972-973.
- Flynt, H. (1963). "Concept Art". In Young, L. M., Law, J. M. (eds.), *An Anthology of Chance Operations*. New York: self-published. [Consultado em 2021-01-06 e disponível em: <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>]
- Goldie, P. (2007) "Conceptual Art and Knowledge". In Goldie, P., Schellekens, E. (eds.). *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Clarendon Press, pp. 157-170.
- Harrison, C. (1999) "Conceptual Art and Critical Judgement". In Alberro, A., Stimson, B. (eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: The MIT Press, pp. 538-545.

- Kant, I. (2017) *Crítica da Faculdade do Juízo*, 3.^a ed. Tr. de António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Kosuth, J. (1991) *Art After Philosophy and After: Collected Writings 1966-1990*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Kosuth, J. (2003) "Art After Philosophy". In Harrison, C., Wood, P. (eds.). *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing, pp. 840-850.
- LeWitt, S. (2003) "Paragraphs on Conceptual Art" / "Sentences on Conceptual Art". In Harrison, C., Wood, P. (eds.). *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing, pp. 834-839.
- Lippard, L. R., Chandler, J. (1999) "The dematerialization of art". In Alberro, A., Stimson, B. (eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: The MIT Press, pp. 46-50.
- Matravers, D. (2007) "The Dematerialization of the Object". In Goldie, P., Schellekens, E. (eds.). *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Clarendon Press, pp. 18-32.
- Millet, C. (1999) "Interview with Art-Language". In Alberro, A., Stimson, B. (eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: The MIT Press, pp. 262-266.
- Mondzain, M. (2015) *Homo spectator: Ver, fazer ver*. Tr. de Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro.
- Osborne, P. (1999) "Conceptual Art and/as Philosophy". In Newman, M., Bird, J. (eds.). *Rewriting Conceptual Art*. London: Reaktion Books, pp. 47-65.
- Piper, A. (1999) "In Support of Meta-Art". In Alberro, A., Stimson, B. (eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: The MIT Press, pp. 298-301.
- Reinhardt, A. (2003) "Art as Art". In Harrison, C., Wood, P. (eds.). *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing, pp. 806-809.
- Schellekens, E. (2007) "The Aesthetic Value of Ideas". In Goldie, P., Schellekens, E. (eds.). *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Clarendon Press, pp. 71-91.
- Siegelaub, S. (2001) "Seth Siegelaub: April 17, 1969". In Alberro, A., Norvell, P. (eds.). *Recording Conceptual Art*. Berkeley: University of California Press, pp. 31-55.

Stock, K. (2007) "Sartre, Wittgenstein, and learning from imagination". In Goldie, P., Schellekens, E. (eds.). *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Clarendon Press.

Young, J. (2001) *Art and Knowledge*. London: Routledge, pp. 171-194.

Wilde, C. (2007) "Matter and Meaning in the Work of Art: Joseph Kosuth's One and Three Chairs". In Goldie, P., Schellekens, E. (eds.). *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Clarendon Press, pp. 119-137.

Wittgenstein, L. (1922) *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Kegan Paul. [Consultado em 2021-05-20 e disponível em: <http://people.umass.edu/klement/tlp/>]

Wittgenstein, L. (1953) *Philosophical Investigations*. Tr. de G. E. M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell.

Wittgenstein, L. (1980) *Remarks on the Philosophy of Psychology*, vol. II. Ed. de G. H. von Wright e H. Nyman, tr. de G. E. M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell.

Wittgenstein, L. (1984) *Notebooks 1914-1916 / Tagebücher 1914-1916*, Ed. G. H. von Wright and G. E. M. Anscombe, tr. de G. E. M. Anscombe. Chicago: The University of Chicago Press.

Wittgenstein, L. (1991) *Aulas e Conversas sobre Estética, Psicologia e Fé Religiosa*. Tr. de M. Tamen. Lisboa: Cotovia.

Wittgenstein, L. (2007) *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia*, vols. I e II. Tr. de A. Marques, N. Venturinha e J. T. Proença. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Wittgenstein, L. (2017a) *Wittgenstein's Whewell's Court Lectures: Cambridge, 1938-1941*. Ed. de V. A. Munz e B. Ritter. Oxford: Wiley-Blackwell.

Wittgenstein, L. (2017b) *Conferência sobre Ética*. Tr. de A. Marques. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Wittgenstein, L. (2019) *Cultura e Valor*. Tr. de Jorge Mendes. Lisboa: Edições 70.