

## O resgate da auréola:

escritos da Arte Conceitual como narrativas legitimadoras

Anderson Bogéa<sup>1</sup>

É possível afirmar que escritos de artista sempre desempenharam alguma função específica em relação à obra dos artistas que os compuseram. Essa situação atingiu outro patamar a partir dos usos que as vanguardas do início do século XX fizeram dos manifestos, abrindo a via que seria percorrida mais tarde pelas manifestações contemporâneas no mundo da arte quanto à pergunta pela natureza do objeto artístico. Na ocasião, a questão sobre “o que faz de uma obra de arte uma obra de arte” parece ter servido de motivação para boa parte dos manifestos das vanguardas históricas, bem como para os escritos de arte que se proliferaram pelos periódicos e revistas de arte nos anos 1960 e 1970.

Podemos afirmar que os artistas fizeram uso dos manifestos e escritos para além de uma dimensão poética, de modo a elaborar de maneira autônoma sua própria teoria da arte. De modo que a função “do manifesto ou da palavra de ordem [...] consiste exatamente em cristalizar ao redor de um tema preciso as energias artísticas em todos os domínios, e em determinar o interesse filosófico e estético da ação coletiva”<sup>2</sup>. Na mesma direção, nos dois manifestos surrealistas, o de 1924 e o de 1929, “André Breton é bastante claro sobre as implicações filosóficas do movimento para que ele não seja reduzido *simplesmente* a uma corrente literária e artística”<sup>3</sup>. Assim, a hipótese que defendemos aqui é que entre os escritos dos anos 1960-70 e os manifestos artísticos em suas primeiras versões há uma conexão e hereditariedade profundas, em que os últimos transformaram completamente a função que escritos de artista desempenhavam para o corpo de uma obra. O que nos leva, antes de tudo, a buscar uma definição de manifesto, tal como tentara fazer Tristan Tzara, em 1918, ao nos apresentar uma espécie de meta-manifesto, o *Manifesto Dadá 1918*. No texto em questão, Tzara afirma que:

---

<sup>1</sup> Doutor em filosofia pela Universidade Federal do Paraná – UFPR. Atualmente, é professor de Filosofia, Estética, e Teoria da Arte na Universidade Estadual do Paraná, em Curitiba, no campus I (Escola de Belas Artes do Paraná) e no campus II (Faculdade de Artes do Paraná). É membro do Grupo de Estudos Discursivos em Arte e Design, e do NAVIS – Núcleo de Artes Visuais. andersonbogea@gmail.com.

<sup>2</sup> Jimenez, Marc. *O que é estética?*. Trad. Fulvia Moretto. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999, p. 295.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 297, grifo meu.

Para lançar um manifesto é preciso querer: A.B.C., fulminar 1, 2, 3, enervar e aguçar as asas para conquistar e espalhar pequenos e grandes a, b, c, assinar, gritar, blasfemar, arrumar a prosa sob uma forma de evidência absoluta, irrefutável, provar seu *non plus ultra* e sustentar que a novidade assemelha-se à vida como a última aparição de uma prostituta prova o essencial de Deus<sup>4</sup>.

Se, tal como Tzara, tentarmos estabelecer a estrutura de funcionamento de um manifesto e definir seu conceito, perceberemos de imediato a dificuldade dado seu aspecto “multiforme, mutável e inapreensível”<sup>5</sup>, assemelhando-se a Proteu, a criatura da mitologia grega que se transformava em outros seres marinhos para fugir de humanos que buscavam explorar seu dom premonitório. Apesar de pontuar a dificuldade nessa empreitada, Claude Abastado não se furta de atribuir ao manifesto um determinado papel, a saber, o de signo ou discurso da pragmática de uma sociedade. Nessa mesma direção, Luca Somigli afirma que qualquer tentativa de classificar um texto como um manifesto “depende de resultados pragmáticos que sua inserção em um certo campo de relações (política, estética, religiosa, etc.) provoca”<sup>6</sup>.

Quando tratamos de manifestos é inevitável, ainda, dirigir nossa atenção a sua dimensão política, tendo em vista o lugar ocupado pelo *Manifesto Comunista*<sup>7</sup> (1848) na história dos possíveis usos desses escritos. O texto de Marx e Engels teve um importante papel no novo status que o tipo textual em questão passou a ostentar nos meios sócio-políticos<sup>8</sup>. Por sua vez, é forçoso também ter em mente a profusão de manifestos artísticos (como aquele escrito por Tzara) visto que, a partir do início do século XX, e, mais especificamente, a partir de 1909, com a publicação do *Manifesto Futurista* por Filippo Marinetti<sup>9</sup>, os manifestos passaram a ser utilizados também como instrumento de

<sup>4</sup> Tzara, Tristan. “Manifesto Dadá 1918”. In: Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & Modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 176.

<sup>5</sup> Abastado, Claude. *Introduction à l'analyse des manifestes*, 1980, p. 5, trad. minha.

<sup>6</sup> Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist: Manifesto writing and European modernism, 1885-1915*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2014, p. 27, trad. minha.

<sup>7</sup> Ver: Marx, Karl; Engels, Friedrich. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo, 2014.

<sup>8</sup> Ver: Puchner, Martin. *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos and the Avant-gardes*. New Jersey: Princeton University Press, 2006.

<sup>9</sup> Além do *Manifesto Futurista*, outro texto que comumente figura entre as primeiras incursões artísticas com o gênero é o chamado *Manifesto Simbolista*, por Jean Moreás, que apareceu no jornal *Le Figaro* em 1886. Entretanto, apesar de algumas antologias incorporarem ao título do texto de Moreás a palavra “manifesto”, como no livro de Mary Ann Caws, *Manifesto: a century of isms*, originalmente ele apareceu simplesmente como *Le Symbolisme*. Isso não significa que esse texto, ou qualquer outro que acabou por ser identificado como manifesto de um determinado movimento artístico, não possuísse algumas das principais características que a seguir associaremos a um manifesto artístico. Ver: ibidem, p. 71-72. Entre tais características, há a tentativa de fornecer uma justificativa a uma determinada audiência acerca de uma nova forma poética. Ver: Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist*, op. cit., p. 49. Contudo, em 1909, o *Manifesto Futurista* se anunciou amplamente como um manifesto, assumindo a herança revolucionária do

legitimação do status artístico e como ferramenta de proposição poética, individualmente ou por meio de grupos e/ou coletivos de artistas<sup>10</sup>. Entretanto, nessa ampla esfera de atuação, o manifesto tem sua história construída para aquém do artístico e mesmo anterior ao texto de Marx e Engels, apresentando uma longa trajetória e uma história própria, que pode ser reconstruída em uma genealogia estabelecida entre 1550 e 1850.

Somigli identifica pelo menos dois usos anteriores a 1550: inicialmente, a palavra “manifesto” é utilizada em sua forma adjetiva, aparecendo no primeiro cântico da *Divina Comédia* de Dante, metaforicamente, tendo como significado algo como “evidente” ou “óbvio”; o segundo registro do termo é como substantivo, um uso já atribuído às línguas modernas, como no Francês, que associa o termo ao contexto náutico, referindo-se à lista da carga que um capitão de barco deve entregar na alfândega<sup>11</sup>. O termo “manifesto” adquire um sentido próximo ao de uma declaração pública ou de um documento endereçado à opinião pública somente depois da metade do século XVI. Significado que já pode ser encontrado no ano de 1551, na obra de Fausto da Longiano, denominada “*Il duello regolato alle leggi de l'onore*, e [...] intimamente ligado ao significado que predomina após o século XVII, a saber, de uma proclamação em que um determinado grupo justifica sua conduta”<sup>12</sup>.

Dado que um manifesto está relacionado a dimensões pragmáticas da vida social e política, encontramos pelo menos cinco verbetes de dicionários, do século XVII, em que o termo “manifesto” é associado às noções de declaração, manifestação, justificação de certas ações, ou a um relato de determinada conduta “relacionada a assunto de grande importância”<sup>13</sup>. Inicialmente, parecia não haver uma distinção tão clara entre um manifesto e uma declaração, tal qual as diversas declarações de direitos de certas nações que apareceram ao longo do século XVII, mas gradualmente os textos que se assumiam como um manifesto deixavam de possuir uma dimensão exclusivamente constativa, para

---

gênero (Puchner, *Poetry of the Revolution*, op. cit., p. 72) e sendo considerado uma espécie de *ur-manifesto*, isto é, uma espécie de manifesto artístico fundante, originário e primordial. Ver: Caws, Mary Ann (ed.). *Manifesto: a century of isms*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2001, p. xix. “Although [...] futurism was by no means the first literary movement or the first ‘ism’ to appear on the scene of European culture, much has been written about the foundational role of this manifesto, indicated by several commentators as a pivotal point in the history of the avant-garde and of the twentieth-century aesthetics”. Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist*, op. cit., p. 93.

<sup>10</sup> Ver: Puchner, Martin. *Poetry of the Revolution*, op. cit., p. 3.

<sup>11</sup> Ver: Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist*, op. cit., p. 30.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 31, trad. minha.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 32-33, trad. minha.

adentrar a uma dimensão performativa<sup>14</sup>, quando não persuasiva, entendendo que não se tratava de uma simples declaração de intenções, mas da realização de ações.

Dois aspectos dessa análise valem à pena serem repassados aqui. Primeiro, o fato de que, inicialmente, os manifestos eram tomados como declarações de figuras que exerciam uma determinada autoridade, fossem príncipes, representantes estatais ou generais. Cenário que se modificaria já no século XVII, a partir de quando a autoria da declaração não mais se limitava a tais personagens oficiais, passando inclusive a contestar o *status quo* estabelecido<sup>15</sup>. O outro aspecto da análise de Somigli a ser destacado diz respeito ao consenso de que, desde o século XVII, o manifesto enquanto gênero normalmente era associado a alguma disputa política, pelo menos até que esse instrumento discursivo fosse incorporado pelas vanguardas literárias, no final do século XIX, e visuais, no início do século XX – mas aqui também diríamos que o duelo continuaria sendo travado em uma arena política, dessa vez envolvendo artistas, público e outros atores sociais. Esses dois aspectos, juntamente com o desenvolvimento e refinamento dos meios editoriais e a ampliação de um público letrado em uma sociedade burguesa em ascensão, são fundamentais para entendermos a assimilação do manifesto pela instituição da arte, a qual parece finalmente perceber a importância do caráter político para sua própria legitimação como esfera autônoma. “A linguagem se tornou o instrumento para a rearticulação do relacionamento entre o artista e sua audiência, e para a reconstituição de uma hierarquia de produção cultural”<sup>16</sup>.

Como consequência dessa breve análise, temos a aquisição de uma cidadania literária pelo manifesto que parece ser efetivada somente com o *Manifesto Simbolista* de Jean Moréas, em 1886<sup>17</sup>, embora para Martin Puchner<sup>18</sup> os manifestos já tenham adquirido tal status com a publicação do *Manifesto Comunista* e suas múltiplas traduções

---

<sup>14</sup> Aqui estamos aludindo à teoria dos atos de fala de John L. Austin que, grosso modo, estabelece inicialmente uma divisão entre proferimentos que declaram um estado de coisas no mundo, constativos, e proferimentos que realizam ações ou partem de determinadas ações, performativos. No desenvolvimento dos capítulos seguintes de *How to do things with words* (1970), Austin abandona a distinção inicial para indicar que todos os proferimentos são de algum modo performativos, e estratifica sua teoria em três elementos básicos: atos locucionários, atos ilocucionários, e atos perlocucionários. Ver: Austin, John Langshaw. *How to do things with words*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1975.

<sup>15</sup> Ver: Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist*, op. cit., p. 39-40.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 83, trad. minha.

<sup>17</sup> Ver: *ibidem*, p. 23.

<sup>18</sup> Puchner apresenta em seu estudo dois pertinentes mapas sobre as traduções do *Manifesto Comunista*: um mapa de traduções em que se percebe o caráter internacionalista, próximo de uma literatura universal, e notamos que muitas traduções para outras línguas que não a alemã não foram feitas nos países que tinham tais idiomas como nativos; e, um mapa de locais de publicação dessas traduções. Ver: Puchner, Martin. *Poetry of the Revolution*, op. cit., p. 61-66.

que vieram a seguir. Por sinal, é fundamental percebermos que o texto de Marx e Engels conseguiu trazer à tona um aspecto muito sutil nos manifestos anteriores a 1848, a saber, uma autoridade não possuída de fato por parte daqueles a quem o manifesto se dirige, por mais que a figura de autoridade não fosse mais fundamental para agir como autor de um manifesto. Marx e Engels destinam performativamente seu manifesto a um grupo que não possui uma existência nem um poder ou uma autoridade efetiva.

Apesar de saber que o grupo nomeado como “proletariado” era fragmentado até mesmo em países em que o desenvolvimento de uma economia capitalista estava a pleno vapor, como na Inglaterra, ou que alguns países talvez nem tivessem ainda desenvolvido tal classe, o *Manifesto Comunista* se encerra com a seguinte frase: “PROLETÁRIOS DE TODOS OS PAÍSES, UNI-VOS!”<sup>19</sup>. A autoridade do proletariado é virtual, assim como será cada uma das autoridades e/ou destinatários dos manifestos artísticos a partir dos movimentos literários do *fin-de-siècle* ou das vanguardas ditas históricas do início do século XX. Esse é o sentido da expressão “uma revolução que derivaria sua poesia do futuro”, utilizada por Puchner, significando que uma poesia revolucionária desse tipo “só pode surgir quando deixarmos de lado a memória do antigo, a dependência do original, e somente se aprendermos a linguagem do novo”<sup>20</sup>.

Retomando o caso específico dos manifestos artísticos, se optarmos pela perspectiva de Somigli entenderemos tais escritos como uma maneira que as vanguardas encontraram para lidar com o que ele chama de perda da auréola, a perda do status social do poeta ou artista, buscando articular novas estratégias de legitimação. Tese que se estrutura sob três elementos: a ideia de vanguarda, de auréola e de legitimação. Aos quais podemos relacionar a análise que Puchner apresenta do discurso sobre a modernidade como dividido em duas concepções que se opõem. Por um lado, caracteriza-se “por uma fé positivista no progresso, ao mesmo tempo rejeita os valores sociais e culturais, e, em especial, a lógica utilitarista e instrumental da modernidade burguesa”<sup>21</sup>. Contudo, é no segundo sentido de modernidade, no qual identificamos um tom mais crítico, que a análise de Puchner irá se centrar, e ao qual o conceito de “modernismo” irá se concatenar. Significado este que se adequa, por seu turno, à ideia de uma auréola perdida, e que é uma alusão direta ao poema de Charles Baudelaire, *A perda de auréola (Perte d'auréole)* de

---

<sup>19</sup> Marx, Karl; Engels, Friedrich. *Manifesto comunista*, op. cit., p. 69.

<sup>20</sup> Puchner, Martin. *Poetry of the Revolution*, op. cit., p. 58, trad. minha.

<sup>21</sup> Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist*, op. cit., p. 5, trad. minha.

1865<sup>22</sup>, no qual um poeta encontra outro poeta amigo e narra a perda de sua auréola sob um ponto de vista positivo, por estar farto de tanta dignidade e ansiar por certo anonimato.

A perda da auréola, a insígnia simbólica do status social e da função do poeta, é o resultado de uma transformação que o empurra para as margens da economia capitalista; e essa perda de função resulta tanto na liberdade absoluta – ir ao bordel, “divertir-se” – quanto na inutilidade absoluta – por não ser mais solicitado a desempenhar qualquer papel na auto representação da ordem burguesa<sup>23</sup>.

Portanto, esse poeta na alta Modernidade se encontrava sem sua dignidade (auréola), ou seu status social – ao menos aquele artista (poeta) que se encontrava à margem por uma inescapável inabilidade para viver em tal sociedade moderna. Não se trata do artista (poeta) que soube se adaptar ao cenário moderno e se adequar institucionalmente à sociedade, mas sim do artista pária, marginalizado, fosse pela inadequação de sua atividade com uma lógica utilitarista, fosse pela incapacidade de assumir sua maioridade social diante de outras esferas na sociedade industrial<sup>24</sup>. Somigli relaciona a alegoria baudelairiana à crise estrutural da comunicação literária associada

---

<sup>22</sup> Ver: Baudelaire, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Hedra, 2009.

<sup>23</sup> Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist*, op. cit., p. 9, trad. minha.

<sup>24</sup> É interessante notar pelo menos duas outras leituras que se conectam aos temas do poeta de Baudelaire e sua relação com a Modernidade, de modo que, obviamente, Walter Benjamin é um dos autores que precisa ser considerado. Além de todos os textos referentes à poesia de Baudelaire, Benjamin desenvolve, em seu conhecido texto *A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica*, uma narrativa indicando a perda ou dissolução da aura da obra de arte, e como algumas experiências artísticas mais intimamente ligadas a técnicas modernas de reprodução estão implicadas nesse procedimento. Quando se propõe a comentar o lugar de Baudelaire, Benjamin reitera que, para este, o poeta que ostenta sua auréola é um personagem antiquado. Ver: Benjamin, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. Em *Paris, capital do século XIX*, ele trata da busca do poeta por um condicionamento nessa sociedade moderna, trazendo à tona a figura do *flâneur*: “À indefinição de sua posição econômica corresponde a falta de definição de sua posição política. Isto se expressa de modo mais palpável nos conspiradores profissionais, que pertencem de modo total e completo à *bohème*. O seu campo inicial de trabalho é o exército, mais tarde será a pequena burguesia, ocasionalmente o proletariado, mas essa camada encontra os seus adversários entre os autênticos líderes do proletariado. O *Manifesto comunista* acaba com a sua existência política. A poesia de Baudelaire extrai a sua força do *pathos* da rebelião dessa camada. Alinha-se no lado do associar”. *Ibidem*, p. 39. Outra autora que vale ser mencionada é Rosalind Krauss, que trilha justamente essa via inaugurada por Benjamin ao discutir os conceitos de vanguarda e originalidade, buscando dissolver qualquer leitura mais mitificante dessas noções. É interessante perceber também que alguns tradutores optam pela expressão “original” como alternativa ao termo “*auréole*”, que consta no título do poema baudelairiano. Ver: Siscar, Marcos. “Traduções impenitentes: ‘Perte d'auréole’, de Charles Baudelaire”. *eLyra*: Revista da Rede Internacional LyraCompoeitics, v. 12, 2018. Nesse sentido, Krauss afirma que: “From this perspective we can see that modernism and the avant-garde are functions of what we could call the discourse of originality, and that that discourse serves much wider interests-and is thus fueled by more diverse institutions – than the restricted circle of professional art-making. The theme of originality, encompassing as it does the notions of authenticity, originals, and origins, is the shared discursive practice of the museum, the historian, and the maker of art. And throughout the nineteenth century all of these institutions were concerted, together, to find the mark, the warrant, the certification of the original”. Krauss, Rosalind. “The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition”. *October*, v. 18, Fall 1981, p. 47-66.

por Peter Bürger ao “esteticismo”<sup>25</sup>. Nesse sentido, Bürger, em *Teoria da vanguarda*, apresenta-nos a definição de vanguarda histórica – englobando especificamente dadaísmo, surrealismo e futurismo – a partir de uma narrativa genealógica da atividade artística. Nessa genealogia, Bürger divide o desenvolvimento da arte em três períodos: a arte sacra, a arte cortesã, e a arte burguesa<sup>26</sup> – o que lembra certamente tanto a classificação hegeliana das formas particulares de arte quanto a diferença em Walter Benjamin entre valor de culto e valor de exposição.

Para evitar mal-entendidos, é preciso tornar a sublinhar com toda ênfase que “autonomia”, nesse sentido, designa o status da arte na sociedade burguesa, o que, porém, não envolve ainda qualquer afirmação sobre o conteúdo da obra. Enquanto a instituição arte, por volta do final do século XVIII, é dada como inteiramente formada, o desenvolvimento dos conteúdos das obras está sujeito a uma dinâmica histórica cujo ponto final é atingido no esteticismo, quando a arte se transforma em conteúdo de si mesma<sup>27</sup>.

Desse modo, a *autonomia da arte* é um fenômeno da arte burguesa, e as vanguardas históricas, segundo Bürger, caracterizam-se como uma reação à condição da arte na sociedade burguesa, a qual tem como principal característica o “descolamento da práxis vital”, a separação entre arte e vida, mas também a produção e a recepção individuais da obra. As vanguardas, portanto, seriam tentativas de reconectar arte e práxis vital por meio de suas obras, ou melhor, de suas manifestações, dado que a categoria de obra é transformada totalmente pelas mesmas vanguardas. Puchner, por sua vez, indica duas vias possíveis a partir dessa oposição entre arte e vida, se tomarmos a sério a caracterização das vanguardas feita por Bürger. Por um lado, o desaparecimento do autor e a autoprodução de escritos constituiria um caminho marcado pelo distanciamento do artista em relação à práxis vital; por outro, a estruturação de um discurso coletivo que buscasse reconectar arte e vida<sup>28</sup>, em que artistas saturariam os espaços midiáticos de massa da sociedade burguesa com seus discursos de modo a praticamente transformar qualquer indivíduo em um potencial produtor de arte, na contramão da ideia do desaparecimento do artista. “Em um caso, a auréola recuperada consome o poeta, em outro, é escolhida por todos e, portanto, não pertence a ninguém”<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Ver: Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist*, op. cit., p. 13.

<sup>26</sup> Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 94-95.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 96.

<sup>28</sup> Ver: Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist*, op. cit., p. 19.

<sup>29</sup> Idem, trad. minha.

Para fins de sua argumentação, Somigli diferencia a noção de “modernismo” do conceito de “vanguarda”, a qual acaba por identificar com o conceito de Bürger de “vanguarda histórica”. Essa diferenciação parte da convicção de que, apesar de o termo “modernismo” ser utilizado muitas vezes como sinônimo de “vanguarda”, este último é menos amplo e compreende menos instâncias que o primeiro. Essa sinonímia entre “modernismo” e “vanguarda” só seria viável em um sentido lato da última, em que significasse simplesmente uma produção artística que se opusesse à tradição e se mostrasse de algum modo inovadora, e rompendo com convenções artísticas estabelecidas. Considerando, então, que o “maior radicalismo da vanguarda não visa apenas transformar a instituição da arte a partir de dentro, mas também negar completamente a arte e reintegrá-la à práxis da vida”<sup>30</sup>, Somigli estabelece que

A vanguarda é, assim, caracterizada por uma série de práticas destinadas a transformar o processo de comunicação literária, que artistas integrados no mercado tomam como substancialmente garantido, para elaborar novas formas de autoria (por exemplo, através da autoria coletiva), novas formas de obra (o poema de verso livre, o *objet trouvé*, a colagem, etc.), e novos modos de recepção da obra (a inserção do espectador na obra de arte)<sup>31</sup>.

Entretanto, apesar do autor atribuir um sentido ao termo “vanguarda” a partir dos passos de Bürger, como vemos na passagem acima, apresenta também uma caracterização que facilmente acomoda a Arte Conceitual em suas fileiras<sup>32</sup>, a qual é curiosamente enquadrada por Bürger na categoria de neovanguarda, totalmente esvaziada da capacidade de reconectar arte e práxis vital. Para Bürger, as “tentativas de dar prosseguimento, hoje, à tradição dos movimentos de vanguarda [...] não conseguem mais atingir o valor de protesto das manifestações dadaístas”<sup>33</sup>. Em outras palavras, “a neovanguarda institucionaliza a vanguarda como arte e nega, com isso, as genuínas intenções vanguardistas”<sup>34</sup>. Contudo, chama nossa atenção o uso do indexical “hoje”, na citação de Bürger, tendo como referência o ano de 1974, data da primeira publicação do seu livro. Isso leva-nos a concluir que a noção de “vanguarda histórica” é estabelecida sob o panorama dos próprios movimentos nomeados e esvaziados por Bürger como

---

<sup>30</sup> Ibidem, p. 20, trad. minha.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Algumas experiências em Arte Conceitual, nos anos 1960 e 1970, conseguiram articular exatamente esses três elementos atribuídos a uma vanguarda: novas formas de autoria, novas formas de obra, e novos modos de recepção da obra; nem sempre como uma mera retomada das estratégias desenvolvidas nas vanguardas do início do século XX, mas também como novas combinações e estratégias.

<sup>33</sup> Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*, op. cit., p. 109, grifo meu.

<sup>34</sup> Idem.



“neovanguarda”. É nesse sentido que Martin Puchner faz uma breve alusão ao livro de Hal Foster, *O retorno do real*<sup>35</sup>, e se afasta do sentido especificado por Bürger, adotando a expressão “vanguarda” de um modo mais amplo.

Em vez de falar de uma vanguarda histórica e autêntica e de sua repetição vazia em uma neovanguarda, uma distinção que tem sido criticada de forma mais sucinta por Hal Foster, se deveria considerar a repetição indicada no prefixo “neo” como uma transformação produtiva, na verdade, uma condição [...] para inventar novas e oportunas articulações<sup>36</sup>.

Desenhado esse panorama da modernidade, ou melhor, dos possíveis sentidos atribuídos a modernidade, modernismo e vanguarda, podemos retomar a análise do papel dos manifestos no contexto artístico, e mais uma vez perguntar por sua importância e papel nesse cenário.

Manifestos são instrumentos cruciais nessa luta porque, em virtude de seu posicionamento ambíguo em um espaço entre o domínio criativo (eles são emitidos pelos próprios produtores) e os locais de mediação e recepção das obras (eles aparecem em periódicos e na imprensa popular, participam de debates críticos e públicos, e não reivindicam um status autônomo como a obra de arte), eles funcionam como uma espécie de ponte entre os dois campos. Em outras palavras, a função formativa dos manifestos é cumprida simultaneamente em dois níveis. Primeiro, como já discutido, eles servem para diferenciar o campo da produção cultural de outros domínios sociais, e para legitimar sua autonomia. Segundo, dentro do campo restrito da produção artística, eles servem para articular a identidade dos vários grupos de indivíduos que, seja ao assinar o manifesto ou ao assumir o nome que ele propõe, explicitamente, afirmam sua lealdade a ele, e trazem para ele o capital simbólico associado aos seus nomes (e, por sua vez, compartilham o capital simbólico do grupo)<sup>37</sup>.

É interessante considerar os diferentes entendimentos do lugar e da importância dos manifestos no mundo da arte. Para Arthur Danto<sup>38</sup>, a Era dos Manifestos coincide com a primeira metade do século XX em virtude da profusão de manifestos artísticos oriundos das vanguardas. E Mary Ann Caws assume uma visão em parte restrita por entender que

<sup>35</sup> Foster, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

<sup>36</sup> Puchner, Martin. *Poetry of the Revolution*, op. cit., p. 212, trad. minha. Em relação à distinção entre a noção de vanguarda histórica e neovanguarda operada por Bürger em *Teoria da Vanguarda*, Foster afirma o seguinte: “Meu propósito não é refutar esse texto vinte anos depois de publicado; de toda forma, sua tese principal é influente demais para ser descartada. Pretendo, antes, melhorá-la, se eu conseguir, tornando-a mais complexa através de suas próprias ambiguidades – em especial, sugerir *um intercâmbio temporal entre as vanguardas históricas e a neovanguarda, uma relação complexa de antecipação e reconstrução*”. Foster, Hal. *O retorno do real*, op. cit., p. 32.

<sup>37</sup> Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist*, op. cit., p. 54-55, trad. minha.

<sup>38</sup> Ver: Danto, Arthur. *Após o Fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2010.

a Grande Era do Manifesto se encerra com a Primeira Guerra Mundial, apesar da resistência desse grito poético que ecoa nos manifestos que continuam a serem escritos – mas raramente no mesmo espírito<sup>39</sup>. Por sua vez, em virtude da conexão íntima entre manifestos e convulsões sociais e políticas, e a partir do fato de que os séculos XIX e XX podem ser considerados como uma era de revoluções, seguindo Somigli, podemos tomar a expressão Era dos Manifestos em um sentido muito mais amplo que aquele de Danto.

A perspectiva de Danto é curiosa porque, para ele, manifestos artísticos fazem parte de um período em que artistas e grupos de artistas estabeleciam visões altamente exclusivas da produção artística, deixando de fora tudo o que não se encaixasse em suas expectativas poéticas. Tal período acaba dando lugar ao que ele chamou de período pós-histórico, em que não mais seria função dos artistas responder às questões sobre a natureza da arte, mas que essa tarefa passaria a ser desempenhada pelos filósofos<sup>40</sup>. Contudo, é fato que os manifestos não apenas continuaram a se proliferar para além das vanguardas históricas enquanto instrumento de legitimação artística, como também impulsionaram outros escritos de artista que, apesar de não serem identificados explicitamente como manifestos, são interpretados como tais. Situação que se explica “porque tais textos ou proclamações escritas, por um lado, e pinturas, composições de jazz, obras literárias, ou mesmo ações terroristas, por outro, realizam uma função semelhante”<sup>41</sup>.

Nesse ínterim, um grande número e espécies de manifestos começou a surgir no mundo da arte, embora não exclusivamente nele, assumindo-se explicitamente ou não como manifestos. Numa possível taxonomia, Galia Yanoshevsky<sup>42</sup> divide o século XX em pelo menos cinco períodos principais no que tange à produção de manifestos. Classificação esta que nos permite reiterar que os manifestos artísticos têm uma história própria, hipótese que vai de encontro, por exemplo, a algumas suposições de que manifestos são ferramentas restritas a um determinado período histórico e que, hoje, tais escritos no mundo das artes são como maneirismos típicos de uma época, e seus usos artísticos, como o de estilos de pintura do passado.

De todo modo, parece correto afirmar que manifestos artísticos estão ligados a uma tradição de escritos de artistas anterior às vanguardas modernistas europeias, a exemplo dos escritos de movimentos que floresceram intrinsecamente ao *fin de siècle* e à *belle*

---

<sup>39</sup> Ver: Caws, Mary Ann. *Manifesto*, op. cit., p. xxii.

<sup>40</sup> Ver: idem.

<sup>41</sup> Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist*, op. cit., p. 24, trad. minha.

<sup>42</sup> Yanoshevsky, Galia. “Three Decades of Writing on Manifesto”. *Poetics Today*, v. 30, n. 2, Summer 2009, p. 258.

*époque*, tais como o Simbolismo, o Decadentismo e o Unanimismo, o que coincide com a argumentação de Somigli quanto ao lugar do *Manifesto Simbolista*, em 1886. Mas também podemos pensá-los como uma nova etapa de escritos de um período ainda mais remoto, como aqueles de Leonardo da Vinci, no final do século XV<sup>43</sup>. É claro que existem escritos de artista que não apresentam a estrutura de funcionamento de um manifesto, ou casos em que os escritos são meros testemunhos pessoais de um processo criativo ou, ainda, que nunca assumiram a dimensão coletiva que encontramos nos manifestos artísticos a partir do final do século XIX. Entretanto, os escritos relacionados aos movimentos artísticos das décadas de 1960 e 1970, em especial aqueles da Arte Conceitual, acabaram por exercer um papel fundamental no estabelecimento das produções artísticas contemporâneas, em função da ruptura e mudança promovidas.

Escritos dessa natureza seriam caracterizados por uma força próxima daquela denominada pelos filósofos da linguagem de coloração, força assertórica<sup>44</sup>, ou força ilocucionária, com a ressalva de que não estaríamos lidando com um contexto “linguístico” habitual, mas dentro do âmbito de obras de arte. Para tais teóricos, a comunicação das expressões em seus contextos de fala seria auxiliada pela existência de não apenas um significado literal cristalizado, mas também pelo que podemos chamar de *tom* ao realizar um determinado proferimento. Afinal, no contexto dos escritos de artista a partir da Arte Conceitual, parece que o funcionamento não se resume mais a uma dimensão exclusivamente poética, ao mesmo tempo que não chega a invadir completamente uma dimensão conceitual pela qual se transformaria em filosofia; na verdade, tais escritos passam a atuar a partir de determinada dimensão pragmática, sendo fundamentais para a recepção e reconhecimento de uma obra como arte. De modo que, “para que o espectador entenda uma dada obra de arte – o artista e a audiência devem compartilhar uma estrutura básica de comunicação: um conhecimento de convenções partilhadas, estratégias, e maneiras de legitimamente ampliar modos de criar e reagir”<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Ver: Richter, Jean Paul (Ed.). *The literary works of Leonardo da Vinci*. London/New York: Oxford University Press, 1939; Goddard, Linda. “Artists’ writings, 1850-present: introduction”. *Word & Image*, v. 28, n. 4, 2012, p. 332.

<sup>44</sup> John L. Austin, sobretudo, mas acompanhado de uma tradição anterior e que também se seguiu a ele no desenvolvimento do que podemos chamar de pragmática clássica. Ver: Levinson, Stephen C. *Pragmática*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

<sup>45</sup> Carroll, Noël. *Beyond aesthetics: philosophical essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 66, trad. minha.

A dupla natureza relatada aqui é bem representada por alguns escritos da arte conceitual, como o *A arte depois da filosofia*<sup>46</sup> de Joseph Kosuth. Publicado em 1969, na *Studio International*, esse texto aponta para o evidente processo de intelectualização e desmaterialização das obras do próprio artista, algumas produzidas ao longo da década de 1960, como a série *First Investigations (Art as Idea as Idea)* que incluía cópias fotostáticas de definições de palavras em inglês, tais quais “*definition*” ou “*art*”. Embora o ensaio de Kosuth não venha precedido da palavra “manifesto”, como tantos outros antes dele fizeram, ele produz um efeito similar ao de um manifesto, fenômeno este que nos interessa. No mesmo ano, encontramos outro experimento textual muito próximo do que Kosuth publicara, e com o qual manteve laços estreitos. Em maio de 1969, o coletivo britânico *Art & Language* publicou a primeira edição da *Art-Language*, revista que manteve periodicidade regular até outubro de 1985, e cujos mecanismos editoriais eram abertamente utilizados pelo coletivo para ampliar o alcance de suas ideias e se legitimar em uma cena em ascensão.<sup>47</sup>

Apesar de alguns escritos publicados nas páginas da revista *Art-Language* não explicarem diretamente os trabalhos do grupo, eles funcionam como uma espécie de bula artística, isto é, como “um prolongamento teórico e analítico indissociável de sua prática. Cada um dos fascículos de *Art-Language* [...] sublinha a necessidade de uma análise teórica como método de fazer arte”<sup>48</sup>. Assim, no caso estrito do editorial da primeira edição, os autores fazem um jogo de palavras que realmente dificulta perceber se estamos diante de um texto explicativo das práticas dos artistas que publicam naquele número, ou diante de texto acessório às suas produções conceituais. Ou ainda, conforme a hipótese levantada pelos próprios autores, se tal editorial, enquanto “uma tentativa de delinear alguns esboços do que é a ‘Arte Conceitual’, pode ser considerado como um trabalho de ‘Arte Conceitual’”<sup>49</sup>. Entretanto, apesar da proximidade, podemos apontar pelo menos duas importantes diferenças entre Kosuth e o *Art & Language*. Primeiramente, se Kosuth toma o suporte filosófico por meio de posições e pontos de vista fixos, o coletivo britânico entende a investigação filosófica como um trabalho em construção e desenvolvimento constante. Em segundo lugar, se Kosuth estava interessado em saber o que a arte era,

---

<sup>46</sup> Ver: Kosuth, Joseph. “A arte depois da filosofia”. In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

<sup>47</sup> Ver: Art & Language. “Arte-linguagem”. In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas*, op. cit., p. 235-248.

<sup>48</sup> Mokhtari, Sylvie. “Revistas de Art[istas] dos anos 1968-79”. *Arte & Ensaios*, n. 9, p. 95-107, 2002, p. 101.

<sup>49</sup> Art & Language. “Arte-linguagem”, op. cit., p. 236.

considerando assim as obras de arte como proposições, para o *Art & Language* a tarefa constava em saber o que são as próprias proposições, assumindo um tom mais profundo na investigação que propunham<sup>50</sup>.

Posto isso, e diferente do que Arthur Danto afirmara, sustentamos que o manifesto (ou escrito de artista que assume função de manifesto) continua a ter seu lugar sob o sol, visto que os artistas buscaram seus próprios mecanismos narrativos para lidar com as questões sobre a natureza da arte, mas sem recorrer exclusivamente à obra em si mesma. Se insistirmos, por exemplo, na caracterização linguística que Kosuth faz de uma obra de arte, embora não em um sentido literal, podemos afirmar que é evidente que obras de arte, bem como expressões linguísticas, para atingirem seu fim proposto, dependem do contexto em que são realizadas, da situação em que os sujeitos interagem e, portanto, de uma dimensão evidentemente pragmática. Essa dupla natureza do manifesto ou escrito artístico, que simultaneamente ampara e deriva da atividade artística, poderia ainda se remeter à distinção que Aristóteles apresenta na *Poética* entre a poesia e a história<sup>51</sup>. O que é explicado pelo elemento virtual que há na autoridade reclamada para si por aqueles que assinam um manifesto, tal como no Manifesto Comunista e seu endereçamento ao proletariado de todo o mundo. Uma autoridade e legitimidade que não é efetiva e que, no entanto, também não resta apenas no registro ficcional, mas que haverá de ser efetivada e alcançada num futuro.

Um caminho para entender como tais escritos desempenharam o papel que estamos sugerindo é tomá-los como narrativas históricas que expliquem e preservem o desenvolvimento histórico no mundo da arte. Noël Carroll<sup>52</sup> nos apresenta um método que pretende explicar, entre outras coisas, a maneira como determinados objetos são identificados e classificados como obras de arte, mas sem se comprometer com a busca de uma definição essencial. Segundo o narrativismo de Carroll, a maneira mais adequada de se atribuir um estatuto de arte a um novo objeto proposto, isto é, de o incluir em um complexo de obras já existentes, é criar uma narrativa histórica que consiga apresentar

---

<sup>50</sup> Ver: Osborne, Peter. “Conceptual Art and/as Philosophy”. In: Newman, Michael; Bird, Jon (Eds.). *Rewriting Conceptual Art*. London: Reaktion, 1999, p. 63.

<sup>51</sup> “Eis por que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular. Universal é o que se apresenta a tal tipo de homem que fará ou dirá tal tipo de coisa em conformidade com a verossimilhança e a necessidade; eis ao que a poesia visa, muito embora atribua nomes às personagens”. Aristóteles. *Poética*. São Paulo: Ed. 34, 2015, 1451b, 1-10.

<sup>52</sup> Para uma introdução à proposta da narrativa histórica, ver: Carroll, Noël. *Filosofia da arte*. Lisboa: Texto & Grafia, 2010. Uma apresentação mais detalhada da sua proposta é encontrada nos três primeiros artigos que compõem a segunda parte do seu livro *Beyond Aesthetics* (op. cit.), a saber, “Art, Practice and Narrative”, “Identifying Art” e “Historical Narratives and the Philosophy of Art”.

suficientes relações entre as atividades e formas de criação existentes e a proposta de vanguarda, ou seja, de identificar os novos aspectos e/ou desenvolvimentos de uma mesma prática cultural, de modo que consigamos localizar o objeto de vanguarda, de alguma maneira, em uma tradição artística. Portanto, a partir disso teríamos uma investigação genealógica, em um sentido lato, supondo que os candidatos a obras de arte sejam identificados por meio de sua linhagem, em que sua descendência direta ou indireta a uma tradição já estabelecida é reconhecida<sup>53</sup>. Uma estratégia similar à que utilizamos para conectar manifestos do século XVI, manifestos artísticos do final do XIX e início do XX, e escritos de artista dos anos 1960 e 1970.

No caso dos escritos de artistas, pensar em sua estrutura comunicacional e na relação que mantêm com o mundo da arte e suas produções é tocar em sua capacidade de *performar* significados e situações. De modo que a possibilidade de realizar ações (legitimar novas obras de arte) passa inevitavelmente pela consideração das “intenções” do artista e pela recepção ou efeito causado em sua audiência, que no caso é o mundo da arte. Assim, se os escritos de artista da Arte Conceitual tiveram uma função política, isso de algum modo se manifesta na aquisição de autonomia por parte do artista, e esse exercício foi favorecido pelas diversas revistas de artistas que funcionaram como foro ideal para a expressão desse discurso artístico. Tais revistas são agrupadas em dois grupos distintos por Mokhtari<sup>54</sup>. De um lado, estariam revistas já estabelecidas no mercado editorial que sustentam uma atitude mais conservadora em relação a inovações artísticas, tais como “*Art News* (Nova York, 1902), *Arts Review* (Londres, 1949), *Studio International* (Londres, 1893), *Das Kunstwerk* (Baden-Baden, 1946) ou *Bollafiarte* (Turim, 1945)”<sup>55</sup>. De outro, aquelas surgidas dentro do espectro dos anos 1960, e que serviram de porta-voz a uma arte fora do discurso hegemônico e institucionalmente estabelecido, entre as quais se destacam: “*Interfuktionen* [Colônia] e também *Data* (Milão), *Avalanche* (Nova York), *Schmuk* (Surrey), *Left Curve* (San Francisco), *Control Magazine* (Londres), *Woman Art* (Nova York) ou *Art-Rite* (Nova York)”<sup>56</sup>.

Se um dos elementos que caracterizaram os conceitualismos na década de 1960 e 1970 foi a retomada da crítica institucional<sup>57</sup> e da crítica autoral dadaísta, esses mesmos

<sup>53</sup> Carroll, Noël. *Filosofia da arte*, op. cit., p. 278-285.

<sup>54</sup> Mokhtari, Sylvie. “Revistas de Art[istas] dos anos 1968-79”, op. cit.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>56</sup> *Idem*.

<sup>57</sup> Linda Goddard faz um apontamento perspicaz quando sugere que pôr em xeque a instituição arte não é apenas encontrar maneiras de sua produção ser aceita de modos não convencionais, mas também de questionar as práticas racistas e sexistas que guiam tais condutas. Segundo ela: “the ‘division of labour’

artistas se utilizavam de seus escritos presentes em periódicos para galgar um novo espaço na instituição arte e exercer sua devida autoridade sobre a hermenêutica de sua produção. Assim, o escrito de artista na Arte Conceitual se mostra como um dispositivo poético-conceitual, assumindo uma função de manifesto que permite ao artista uma autonomia no tratamento das questões acerca da natureza da arte e o estabelecimento de uma legitimação de sua prática. Isso caracteriza, ademais, um processo de recredenciamento da arte pelas mãos do próprio artista.<sup>58</sup> Nesse sentido, escritos de artista adquirem uma dimensão conceitual, porém não filosófica e não meramente programática, fornecendo uma chave de acesso, sob uma função de manifesto, às produções dos artistas conceituais. Essa terceira dimensão desses escritos é movida por uma estrutura performativa e, portanto, pragmática, assumindo um papel de narrativa identificadora e legitimadora da arte.

---

between artist and critic deprives the former of the means to contest not only the interpretation of his/her work but also broader institutional and cultural prejudice". Goddard, Linda. "Artists' writings: word or image?". *Word & Image*, v. 28, n. 4, p. 409-418, 2012, p. 413.

<sup>58</sup> Sobre o processo de recredenciamento da atividade artística por meio do escrito de artista, e a tensão existente entre essa autonomia da prática artística, na Arte Conceitual dos anos 1960-70, e os sucessivos descredenciamentos motivados em parte pela atividade filosófica ver a análise que faço em Bogéa, Anderson. *O recredenciamento filosófico da arte: narratividade e performatividade em escritos da arte conceitual*. Curitiba, 2019. (tese de Doutorado).