


Stéphane Huchet*

A razão do ritmo: série, processologia e arquitetônica da arte conceitual.

The reason of the rhythm: series, processology and the architecture of conceptual art.

Artigo inédito

Stéphane Huchet

 0000-0003-4102-6920

palavras-chave:

arte conceitual; processologia; série; Kant; Deleuze

As relações entre a arte e a filosofia mostraram-se estreitas desde o momento em que o conceitualismo introduziu a lógica da série nos seus processos. A partir da leitura cruzada entre alguns pensamentos filosóficos de vários horizontes e a obra de artistas dos anos 1970 (Mel Bochner, Robert Smithson), este artigo sugere analogias metodológicas entre construção da proposição artística e construção da proposição filosófica, o que chamamos de “razão do ritmo”. Excertos surpreendentes do “sistema das ideias cosmológicas” e da “arquitetura da razão”, em Kant, ou das famosas “séries” de *Lógica do sentido*, publicado em 1969 por Gilles Deleuze, permitem problematizar as convergências processuais características de uma fase histórica em que certos artistas procuraram agenciar forças enunciativas parecidas com as do conceito.

keywords:

conceptual art; processology; series; Kant; Deleuze

The relations between art and philosophy have proved to be close when conceptual art introduced the logic of the series in its processes. From the cross-reading of some philosophical thoughts of various horizons and the work of artists of the seventies (Mel Bochner, Robert Smithson), this article suggests some methodological analogies between the construction of artistic and philosophical propositions, which we call “reason of the rhythm”. Remarkable excerpts from the Kantian “system of cosmological ideas” and from “architecture of reason” or from the famous “series” of the *Logic of sense* published by Gilles Deleuze in 1969 allow problematizing procedural convergences typical of a historical phase in which some artists sought enunciative forces similar to those of the concept.

*Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.155210



Os encontros de linguagem entre disciplinas heterogêneas – um patamar superior da “transdisciplinaridade” – nunca podem ser descartados quando se trata de entender, dentro de um longo período histórico, a configuração crítica à qual as produções simbólicas pertencem. É o caso da “arte”, e, sobremaneira, arte “moderna e contemporânea”. E é o que observamos nas convergências entre a terminologia usada nas artes plásticas, a partir dos anos 1960, e outra terminologia: o discurso filosófico.

Ao mesmo tempo que as temporalidades respectivas desses dois mundos simbólicos também diferem, a correspondência entre a terminologia artística e a filosófica pode ser ou simultânea, ou “anacrônica”. No caso, por exemplo, da arte dos anos 1960-80, as categorias que ela veicula têm um parentesco impressionante com certos enunciados presentes em Gilles Deleuze, Martin Heidegger ou Emmanuel Kant.

Nosso problema é o seguinte: faz sentido estabelecer relação entre a organização do dispositivo artístico e a organização do dispositivo discursivo na filosofia? Faz sentido relacionar duas “arquitetônicas” heterogêneas, aquela que constrói o *frasear* plástico e aquela que constrói o *frasear* filosófico? Não responderemos sim ou não. Queremos apenas sugerir as convergências profundas entre as maneiras que a arte e a filosofia podem ter (tido) de problematizar seus objetos e procedimentos.

Começaremos pela analogia mais clara: a que apresenta a obra de arte como *instalação*. Quando lemos a famosa obra de Heidegger, *A origem da obra de arte*, temos uma terminologia que vai ao encontro da palavra mais usada hoje nas artes plásticas: *instalação*¹. Lemos, por exemplo:

(...) assim, o traço disposto impõe no seu parecer o contorno da verdade. Aquilo que aqui se chama estatura (*gestalt*) deve sempre ser pensado a partir daquela instituição e constituição (*ge-stell*) na qual a obra se desdobra na medida em que ela se faz advir e se instala.²

Em uma análise complexa desse texto, Philippe Lacoue-Labarthe precisa que “toda *instalação* é propriamente uma inauguração, o desvelamento de uma *estela* ou de uma *estátua*. Ou, o que vem a dar no mesmo, toda *instalação* é um *estabelecimento*, quer dizer, uma produção (Her-stellung)”³. Aqui, a instalação de um “mundo na obra” vale como quadro geral das práticas artísticas hodiernas, nas quais está em jogo, muito além da representação clássica, a consciência de que seus dispositivos lidam com uma espacialidade questionadora, com a instauração de complexos feixes de exploração e expressão icônica, semiológica e

1. Cf. HUCHET, Stéphane. A instalação em situação. In: NAZÁRIO, Luiz; FRANCA, Patricia (org.). **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 17-45.

2. Le trace disposé impose ainsi dans son paraître le contour de la vérité. Ce qui s'appelle ici stature [die Gestalt], doit toujours être pensé à partir de *cette* institution et constitution (Ge-stell) en laquelle se déploie l'*oeuvre* dans la mesure où elle se fait venir et s'installe. HEIDEGGER, Martin. L'origine de l'oeuvre d'art (1936). In: HEIDEGGER, Martin. **Chemins qui ne mènent nulle part**. Paris: Gallimard, 1962. p. 71.

3. LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. Tipografia. In: FIGUEIREDO, Virginia de Araújo; PENNA, João Camillo (org.). **A imitação dos modernos**: ensaios sobre arte e filosofia. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 82, grifo do original.

crítica (do sentido) do mundo, de sua “verdade”. Eis a verdadeira *estatura* da arte contemporânea. Nesses termos, a terminologia heideggeriana é pertinente.

Importante também é o conceito de “exposição”. Um bom ponto de partida é a problematização da filosofia como exposição feita no livro que Jean-Luc Nancy publicou em 1976, *Le discours de la syncope: logodaedalus*. Nancy escrevia:

(...) foi preciso colocar dentro da filosofia a questão do estilo ou do gênero filosófico, a questão da maneira de apresentar ou expor a filosofia, ou, no absoluto, da exposição filosófica; isto é, (...) a questão da *Darstellung*: *Darstellung*, posição-aí, na frente, exibição, exposição, mostração, presentificação (presenciação), encenação, gênero ou estilo.⁴

4. NANCY, Jean-Luc. *Le discours de la syncope: logodaedalus*. Paris: Flammarion, 1976. p. 26.

Exposição, mostração, presentificação etc. Aqui, trata-se claramente de uma terminologia que provém, à primeira vista, do domínio estético-artístico. À primeira vista porque, mais profundamente, o que Nancy quer reparar e analisar é nada menos que a possibilidade de afirmar que, num certo momento – com Kant, diz Nancy –, a filosofia começou a mostrar uma preocupação crítica consciente acerca de si como *método de exposição dos enunciados*. Na verdade, não é ilícito dizer que todo texto filosófico cria uma plasticidade própria, que ele instala uma plasticidade que lhe é inerente. Se todo texto filosófico desenrola e desenvolve uma verdadeira lógica enunciativa, que é uma lógica do sentido, o mesmo fenômeno caracteriza também o dispositivo artístico. Escrevemos, sim, dispositivo, *display*, porque a arte – a partir da década de 1960, década decisiva – inventa muitas maneiras de transformar o que sempre se chamou de obra de arte em um conjunto de questões que dizem respeito a suas modalidades de apresentação e exposição. É a época na qual começa a se falar de uma verdadeira ambientação semiológica e estética (melhor seria dizer estesiológica) para obras que se transformam em “trabalhos”, “processos”, “*environments*”, “*sites*”, “*séries*”, “*sistemas*” etc., todo um vocabulário novo que inventa e dá conta, ao mesmo tempo, da nova complexidade inerente às práticas e operações artísticas que foram qualificadas depois de “ampliadas” (“*expanded*” ou “*post-medium*”, disse Rosalind Krauss).

O artista conceitual norte-americano Mel Bochner, em 1967, era claro a esse respeito:

uma certa forma de arte hoje praticada (...) não pode ser discutida sobre bases estilísticas ou metafóricas. Mas podemos dizer que essas obras têm em

comum o fato de sua artificialidade ser acentuada por causa de suas estruturas claramente visíveis e simplesmente ordenadas. Para certos artistas, o ordenamento em si é a obra de arte. Outros ordenam em vários níveis, criando uma ordem lógica, tanto no nível do conceito quanto no nível da percepção.⁵

Existe, tanto para o discurso filosófico quanto para a apresentação artística, uma lógica de exposição, uma lógica de instauração; portanto, uma lógica sistêmica, um pouco como dizia Mel Bochner ou Joseph Kosuth no fim dos anos 1960 e no início dos anos 1970. Mel Bochner escrevia a respeito do trabalho de seus colegas minimalistas:

artistas como Andre diferenciam-se (como todos os artistas) por sua metodologia pessoal que, com relação à de outrora, só pode ser qualificada de sistemática. O modo de pensamento sistemático era geralmente considerado até agora como a antítese do modo de pensamento artístico. Um sistema caracteriza-se por sua regularidade, seu lado acabado e o aspecto repetitivo de sua execução. É metódico. Caracteriza-se por sua coerência e uma constante validade de aplicação. As partes de um sistema não têm importância nelas mesmas e só interessam na medida em que são utilizadas dentro do sistema lógico que as contém.⁶

Voltaremos a isso depois. Falar de uma vontade de sistematização por parte do artista pode soar como problemático. Com efeito, a arte nunca costumou ser relacionada com uma pretensão de controle autoritário de suas operações. No entanto, um conhecimento mínimo da história da arte mostra que só as épocas romântica e pós-romântica – isto é, um longo século XIX, que se prolonga no século XX, sob certos aspectos – determinaram, como matriz da invenção artística, uma certa subjetividade. Contrastam-se assim com os séculos pré-modernos, nos quais a produção das imagens sempre tangenciava um horizonte de pensamentos e critérios normativos bastante imperativos, dentro dos quais uma margem de singularidade criativa podia existir, sem que ferisse uma ordem simbólica e estética predominante: isso pode definir o classicismo, e sua decadência no academicismo, depois.

Todavia, é preciso corrigir logo a afirmação de uma hipersubjetividade moderna: as artes moderna e contemporânea são, em parte, artes que reelaboram e redesenham a tradicional busca de gramáticas formais e visuais, procurando atingir certo grau de sistematicidade – no sentido de o artista inventar universos simbólicos cuja consistência precisa ser amparada na existência de uma semiologia e formalização minimamente pré-determinadas por um arcabouço conceitual sólido e

5. BOCHNER, Mel. Serial art, systems, solipsism. Arts Magazine, summer 1967. In: GINTZ, Claude. **Regards sur l'art américain des années soixante**. Paris: Éditions Territoires, 1979. p. 94.

6. Ibidem, p. 94.

ajustado. Assim, Patricia Falguières lembra como a arte moderna fez da afirmação de princípios de estruturação elementar da visualidade uma de suas condições de “operatividade”, tratando-se da “condição plana, à maneira do De Stijl, da modulação pelas dimensões do chassi, da grade modernista”⁷ etc. Sim. Kandinsky e Klee, por exemplo, criaram gramáticas da criação.

7. FALGUIÈRES, Patricia. Le théâtre des opérations. Notes sur l'index, la méthode et la procédure. In: ALBERA, François; FALGUIÈRES, Patricia; FOSTER, Hal; GERMER, Stefan; QUÉLOZ, Catherine; RECHT, Roland. *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*: 48. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994. p. 71.

8. KANT, Emmanuel, 1787 *apud* NANCY, Jean-Luc. Op. cit., p. 42.

No caso que nos interessa, os anos 1960, é evidente que o impacto artístico, cultural, social e político de muitos trabalhos de artistas dessa época repousa sobre a construção e a constituição de uma gramática sistêmica, cujo estatuto – ao não remeter apenas a questões intra-artísticas, mas também a um certo tipo de ambição meta-crítica – visa a formatá-la a partir de modelos epistemológicos importados das ciências, humanas ou exatas: antropologia, linguística, semiologia, física, matemática, filosofia (notadamente analítica), positivismo lógico, fenomenologia etc. Isso representa um espaço de problematização cuja configuração empírico-transcendental (palavra de Foucault) lembra a diferença estabelecida por Kant, por exemplo, entre conhecimento matemático e conhecimento filosófico. Quando Kant fala da diferença entre a filosofia como “exposição” e a matemática como “definição”, afirmando que o conhecimento matemático é um “conhecimento racional por construção de conceitos” e que “construir um conceito, é apresentar *a priori* a intuição que lhe corresponde”⁸, não resistimos em pensar que a ambição de certos artistas, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970, era transformar a arte em uma espécie peculiar de *mathesis universalis* bem similar.

Um certo devir filosófico da arte teve a ver com sua ambição de se valer da dupla polaridade intuição/discurso, definição/exposição, *mathesis*/filosofia (polaridades que fazem de todo dispositivo artístico o misto dessas categorias, explorando e exprimindo o *site* analógico de sua tensão), como também de se transformar naquilo que eu designo de instalação de *parâmetros hiperepistemológicos*, exatamente como quando se fala de “hipertexto”. A arte tende a se transformar em instância produtora dessa *mimesis* singular. O fato de os artistas terem se revelado intensamente preocupados com a organização rigorosa de suas proposições precisa ser entendido à luz da predominância de uma inquietação acerca das modalidades de sistematização, de seriação, em uma palavra, uma *arquitetônica da visibilidade e da inteligibilidade das obras*, dos dispositivos ou das proposições.

A partir do momento em que os artistas mostraram-se empenhados na construção de uma legibilidade condicionada pela oferta (no dispositivo) dos modos de acesso a seu núcleo semântico, crítico e

simbólico, eles passaram a envolver outros espaços do conhecimento (a linguística, a semiótica, as ciências) na busca por uma possível estruturação e efetivação dos enunciados. Inclinar-se a uma sistematização que chamaremos de *processologia*, isto é, o conhecimento dos processos aplicáveis a uma arte ou a uma ciência.

Retomando as análises de Nancy, poderíamos dizer que o horizonte da eficácia artística – todavia inatingível, porque a arte não pode ser matemática – consistiu na ideia de produzir uma *mimesis* análoga à construção de um conceito, apresentando *a priori* a intuição que lhe corresponde(ria). Em outras palavras, a obra de arte opera como um conceito em trabalho, em construção. Ela encontra na categoria da *mathesis universalis* seu substrato profundo, sua ambição maior. Essa *mathesis* vale aqui como ideia de um conceito que seria capaz de se apresentar, de imediato, como símbolo que “cristaliza” – conceito que se torna manifesto, epifânico, capaz de apresentar (*darstellen*) *a priori* a intuição que lhe corresponde. Trata-se do conceito como sua própria apresentação original.

Construção. Se as operações artísticas ambicionam transformar-se em *mimesis* do conceito, elas recorrem às aparências, dado irredutível da visualidade. Voltemo-nos, portanto, à empiricidade artística para melhor articulá-la com as questões filosóficas. Uma das categorias centrais da arte na década de 1970 é a *série* como princípio estruturante de certas organizações lógicas ou das obras abertas. Atravessa a filosofia, a semiologia, a linguística, notadamente na(s) figura(s) do (pós)estruturalismo. Assim, em 1973, o crítico Robert Pincus-Witten olhava para os dispositivos de Sol LeWitt como exemplos de organização serial. Escrevia:

a importância visual da serialidade na obra de LeWitt implicava sobretudo que (...) esses conjuntos conceituais fossem propostos ao espírito para sua própria satisfação, assim como, no passado, as relações de forma e de cor eram propostas ao olho para [propiciar] um prazer visual. O trabalho de LeWitt juntava esses dois modos de apreensão e ordenamento. Tinha por duplo efeito validar uma experimentação mais sistemática de uma arte baseada em conjuntos conceituais (que os Conceitualistas epistemológicos começavam eles mesmos a explorar).⁹

As décadas de 1960-70 caracterizam-se pela existência de muitos trabalhos que privilegiaram a série por múltiplas razões, nos quais o diálogo com as ciências e a epistemologia desempenhava um papel importante. Como lembrava Mel Bochner, “utilizaram uma metodologia serial

9. PINCUS-WITTEN, Robert. Sol LeWitt: word ↔ object. In: GINTZ, Claude. Op. cit., p. 97.

artistas tão diversos como Edward Muybridge, Jasper Johns, Larry Poons, Sol LeWitt, Don Judd, Jo Baer, Robert Smithson, Hanne Darboven, Dorothea Rockburne, Ed Ruscha, Eva Hesse, Paul Morgensen, Dan Graham, Alfred Jensen, William Kolakoski e eu mesmo”¹⁰. A lista é longa, portanto.

10. BOCHNER, Mel. Op. cit., p. 95.

Mas é possível remontar a mais longe no tempo para encontrar a questão da série em um contexto filosófico outro, porém importante para constituirmos uma base de trabalho e estendermos a dinâmica serial além de seu aspecto puramente repetitivo. A leitura das páginas que Kant consagra, na *Crítica da razão pura*, ao “sistema das ideias cosmológicas” é bem estimulante.

11. KANT, Emmanuel. **Crítique de la raison pure**. Paris: Garnier Flammarion, 1987. p. 363.

Essas páginas apresentam categorias que se revelam importantes na arte dos anos 1960-70: a série, notadamente. Em uma série, escreve Kant, “se o condicionado é dado, a soma inteira das condições também o é, e por consequência, o incondicionado absoluto, o único que tornava possível o condicionado”¹¹. Essa “exigência da razão” pode ser lida como lema de uma arte contemporânea. Para serem entendidas e sintetizadas, as proposições artísticas precisam propiciar, em um modo intuitivo, os meios, permitindo remontar do condicionado – o que aparece e que chega primeiro ao olhar ou aos sentidos – as condições da proposição. Na arte contemporânea, a maioria das obras e dos dispositivos que as compõem nos leva sempre em direção a um horizonte amplo e complexo, de múltiplos condicionantes e condições, remetendo a aspectos intra-artísticos, meta-artísticos, institucionais, culturais, sociais, políticos etc. Aspectos plurais que aparecem como determinantes na “série ascendente”, que permite ir do condicionado ao condicionante.

Essa série ascendente cruza e encontra as séries de paradigmas e referenciais extra-artísticos que estruturam também a consistência da proposição como seu estofo hipercrítico, seu leque *hiperepistemológico*. Toda a crítica de arte realiza assim uma regressão desse tipo. Toda história da arte também. E mais: a especificidade proposicional dos dispositivos artísticos veicula e põe em movimento séries simbólicas que desenharam sua complexidade. Hoje, nada pode ser entendido da arte se não tivermos um domínio mínimo da “série ascendente”, que faz remontar do condicionado da proposição a seus condicionantes. É bem claro que, frente a uma instalação qualquer – portanto um dispositivo espacial –, trata-se de encontrar como se situar quando a questão é interpretar. Toda interpretação leva o deciframento a seguir Kant, que dizia que:

Para um condicionado dado, [a razão] exige uma totalidade absoluta do lado das condições (às quais o entendimento submete todos os fenômenos da uni-

dade sintética) (...) a fim de propiciar uma perfeição absoluta à síntese empírica, perseguindo-a até o incondicionado.¹²

Agora, essa síntese regressiva, que Kant qualifica de *in antecedentia*, só interessa porque ela “parte da condição mais vizinha do fenômeno dado para regredir até as condições mais remotas”¹³. Esses dispositivos são tantas séries cuja síntese obriga, assim, o público receptor a proceder às operações que Kant chama, portanto, na terminologia escolástica, de *regressio in antecedentia* e *progressio in consequentia*. A síntese *progressiva in consequentia* vai de condicionante a condicionado numa “série descendente”, dessa vez. Vai de consequência mais próxima à consequência mais remota. Tal *progressio in consequentia* nos interessa aqui porque, na arte, ao contrário, não é apenas pela série ascendente que podemos nos apropriar de um dispositivo.

Já que, fenomenologicamente, a relação com a arte consiste em um jogo incerto – no qual a chave de acesso reside na invenção, por cada um de nós, de uma modalidade singular de se apropriar daquilo que resiste, mais ou menos, no processo de recepção –, é preciso reelaborar uma frase de Kant que diz: “para entendermos perfeitamente o que nos é dado no fenômeno, precisamos dos princípios, mas *não* das consequências”¹⁴, e dizer: “para entendermos perfeitamente o que nos é dado no fenômeno, precisamos dos princípios, mas [também] das consequências”. Muitas vezes, a inteligência de uma série de condições torna necessário fazer da descida *in consequentia*, ou progressão de condicionante a condicionado, uma fase preparatória à inteligência do processo de produção, o abarcamento das implicações, mesmo que incerto, permitindo um espelhamento retroativo e retropectivo na série, ascendente, que leva do condicionado ao condicionante.

Isso quer dizer que aquilo que é recebido, aquilo que a intencionalidade própria de um dispositivo artístico já antecipa, pré-dispõe e pré-orienta o cerne e a reconfiguração *in antecedentia* das condições. A arte contemporânea – solidamente empenhada há décadas na invenção de um rigor de apresentação e de exposição de suas proposições, o que lhe dá esse *facies* de carácter “científico” – substitui, à segurança dos princípios, sua probabilidade por meio da projeção retropectiva das consequências nas condições, o que virtualiza estas últimas. Reencontramos aqui o misto de empiricidade e de natureza transcendental que caracteriza toda proposição artística. Ela demanda a *regressio* e a *progressio*, o percurso descendente e o percurso ascendente na série de mediações e degraus que exploram o espaço, o espaçamento entre condicionado e condicionante. A crítica de arte também.

12. Ibidem, p. 365.

13. Ibidem, p. 364.

14. Ibidem, p. 364.

Assim, Mel Bochner ressitua muito bem o que pode aproximar a arte dos artistas que ele citou anteriormente dos mecanismos seriais analisados por Kant: “a *serialidade* põe como princípio que a sucessão dos termos (as divisões) no interior de uma obra é fundada numa derivação pré-determinada, numérica ou outra (progressão, permutação, rotação, inversão)”¹⁵. Notemos aqui como os mecanismos lineares de Kant (regressão ou progressão) são complementados, nas operações artísticas, por processos mais ricos e complexos como a rotação ou a inversão, de carácter mais imediatamente “estruturalista”, conforme a dinâmica da permutação e deslocamento na rede tabular que acontece no modelo estruturalista do jogo de xadrez. Na sexta série da *Lógica do sentido*, intitulada “Sur la mise en série” [“sobre a serialização”], Gilles Deleuze confirma que “a regressão tem necessariamente uma forma serial”¹⁶.

Todavia, afirma o autor, quando, em uma série que realiza “uma síntese do homogêneo”, olhamos aquilo que nela “alterna”, e não só aquilo que se sucede, vemos que cada um de seus componentes – ao ser “preso na designação que opera e no sentido que exprime” –, faz com que

*a forma serial se realiza necessariamente na simultaneidade de pelo menos duas séries. Toda série única, cujos termos homogêneos se distinguem somente pelo tipo ou pelo grau, subsume necessariamente duas séries heterogêneas (...) A forma serial é, portanto, essencialmente multisserial.*¹⁷

Aqui, o modelo estrutural do xadrez entra em linha de conta. Voltaremos a ele depois, não sem precisar, já que a questão serial deveria ser ampliada na da estrutura, mais espacializante e espacializada. Assim, na oitava série da *Lógica do sentido*, intitulada “Da estrutura”, Gilles Deleuze conclui que “não existe estrutura sem séries, sem relação entre termos de cada série, sem pontos singulares correspondendo a essas relações; sobretudo nenhuma estrutura sem casa vazia, que tudo faz funcionar”¹⁸.

Já entramos aqui na categoria do espaço. Nessa categoria mais imediatamente solicitada pelos dispositivos artísticos contemporâneos, a regressão e a progressão equivalem-se, ao mesmo tempo que a síntese do espaço acontece no elemento do tempo. Kant escreve:

quanto ao espaço (...) ele constitui um agregado (...) No entanto, a síntese das diversas partes do espaço, essa síntese pelo meio da qual o apreendemos, é sucessiva e, por consequência, acontece, [também, acréscimo nosso], no

15. BOCHNER, Mel. Op. cit., p. 95, grifo do original.

16. DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969. p. 52.

17. Ibidem, p. 52, grifo do original.

18. Ibidem, p. 71.

tempo e constitui uma série. (...) já que uma parte do espaço não é dada, mas somente limitada pelas outras, é como tal que devemos considerar cada espaço limitado como condicionado, isto é, enquanto supõe um outro espaço que serve a limitá-lo ele mesmo e assim por diante. Do ponto de vista da limitação, a progressão no espaço também é, portanto, uma regressão.¹⁹

Isso leva Kant a falar, a seguir, da matéria, da causalidade e da contingência como três categorias que completam a primeira, a das *quanta* (tempo e espaço), a fim de poder estabelecer o quadro das ideias cosmológicas a partir do e em correspondência com o título dessas quatro categorias. Apresenta-o assim:

“1º A integridade absoluta da assemblagem
do todo dado de todos os fenômenos.

2º A integridade absoluta da divisão 3º A integridade absoluta da origem
de um todo dado no fenômeno. de um fenômeno em geral.

4º A integridade absoluta da dependência da existência
daquilo que há de cambiante no fenômeno”²⁰.

Não podemos discutir de maneira extensa a grande pertinência desses quatro enunciados para a arte dos anos 1960-70, conforme as características que ressaltamos anteriormente; porém, fica patente que muitos artistas dessa época poderiam ter aderido à lógica de Kant – lógica cosmológica, a de um cosmos estruturado. Isso é reforçado quando lemos a frase fundamental na qual o filósofo, depois de lembrar como “é propriamente o incondicionado que a razão procura na síntese da série regressiva das condições”²¹, acrescenta o que constitui a nosso ver uma definição do símbolo, sua total inerência: “esse *incondicionado* está sempre preso na *totalidade absoluta da série*”²². Que o incondicionado, rumo ao qual a série regressiva das condições tende, seja sempre compreendido na totalidade da série, eis uma formulação decisiva. Ele vai ao encontro da maneira que Mel Bochner tem de enxergar os dispositivos seriais como lugar de desempenho de uma ideia “levada até sua conclusão lógica, a qual, sem ajustes fundados sobre o gosto ou o acaso, é a obra”²³.

Vemos os desafios que a *mimesis* epistemológica empreendida pela arte contemporânea dos anos 1960-70 encontra. Trata-se, assim, de enunciados e exposições rigorosos, da concepção de verdadeiras arquitetônicas, na terminologia kantiana. Quando lemos as páginas

19. KANT, Immanuel. Op. cit., p. 365.

20. Ibidem, p. 367, grifo do original.

21. Ibidem, p. 367.

22. Ibidem, p. 367, grifo do original.

23. BOCHNER, Mel. Op. cit., p. 97.

sobre a “arquitetônica da razão pura”, surpreende-nos a proximidade dos atributos dessa arquitetônica com os dos dispositivos artísticos contemporâneos, sobretudo os chamados *environments*, ambientes ou instalações. Desse “todo”, “sistema articulado (*articulatio*)”, Kant precisa que “ele não é um amontoamento (*coacervatio*). Ele pode bem crescer de dentro (*per intussusceptionem*), mas não de fora (*per appositionem*)”²⁴. Não há nada, depois, na definição do esquema e do monograma, que fuja da pertinência para a arte que nos interessa aqui. Se no sistema cognitivo e/ou filosófico existem recifes a serem evitados, são os mesmos para os artistas:

para ser realizada, a idéia precisa de um *schema*. (...) O esquema não formado a partir de uma ideia, isto é, a partir de uma finalidade capital da razão, mas empiricamente, segundo visões acidentais, (...) não dá nada, senão uma unidade técnica; mas aquele que resulta de uma ideia (na qual a razão propicia os fins *a priori* sem aguardá-los empiricamente), este fund(ament) a uma unidade *arquitetônica*.²⁵

24. KANT, Immanuel. Op. cit.,
Ibidem, p. 621.

25. Ibidem, p. 622, grifo do original.

A simples unidade técnica é o risco de um sistema que não supera o estágio de agregado; risco que caracteriza, a meu ver, um número de dispositivos artísticos que não alcançam o que gosto de chamar de uma clara “simbolicidade”, manifesta na apropriação que o público pode ter deles. É nesse contexto que Kant nos oferece uma frase impressionante, em que compara os sistemas ainda não arquitetados a minhocas rastejantes: “os sistemas parecem ser formados, como vermes, por uma *geração equívoca*”²⁶. Palavra forte, que remete, em Kant, à fase de construção do sistema. Ela se aplica perfeitamente também aos dispositivos artísticos que não conseguem superar seu estágio de formação. Ela lembra que a construção do conceito na arte, construção rente aos elementos articulados no dispositivo, pode ficar presa no equívoco, não acertada, e encolher. Agora, para Kant, a fase de verme é provisória, passageira e necessária no processo que, em dado momento, faz com que, ao se arquitetar, o conceito se antecipe, enuncie-se, desenvolva-se, (des)cubra-se e conquiste-se, à medida que ergue seus traços, seus elementos e formantes. O conceito cria progressivamente sua visibilidade, vê seu estofado adquirir consistência, estruturar-se.

Kant precisa que “só com o tempo uma simples assemblagem de conceitos (...) antes, troncados, vão se completando”; porque “como um germen primitivo, todos já tinham seu esquema na razão que se desenvolve”²⁷. Assinalemos que essas afirmações de Kant sobre a prevalência estruturante da ideia lembra o papel atribuído, na teoria da arte

26. Ibidem, p. 623, grifo do original.

27. Ibidem, p. 623.

clássica, de Vasari a Bellori, por exemplo, à função cognitiva e construtiva da *idea*. Panofsky escreveu páginas decisivas sobre o assunto no seu livro epônimo de 1924. Podemos, portanto, afirmar que toda instalação contém seu *esquema transcendental*, como um entendimento inerente ao dispositivo. É *um monograma*, diz Kant, o conceito que se esboça e se antecipa; antecipa sua manifestação. Assim, quando, na seguinte frase, Kant diz “em nós”, deveríamos ler: “*na arte ou no estofo do dispositivo*”. O processo é lento. Assim,

só depois de ter passado muito tempo à procura de uma ideia profundamente escondida em nós, só depois de ter ajuntado de maneira rapsódica, como tantos materiais, muitos conhecimentos relativos a essa ideia, só depois, inclusive, de tê-los dispostos tecnicamente, seja finalmente possível vermos a ideia numa luz mais clara e esboçarmos arquitetonicamente um conjunto.²⁸

28. Ibidem, p. 622-623

No entanto, pensa Kant, nas páginas sobre o “sistema das ideias cosmológicas”, essa *inerência simbólica da série*, esse recobrimento pleno e total das condições e do incondicionado é uma ideia da razão: “se nos representarmos as coisas pelo meio dos únicos conceitos puros do entendimento (...) essa síntese absolutamente completa não é a sua vez nada, senão uma ideia”²⁹. Com efeito, na ordem dos fenômenos, a síntese é mais frágil e incerta:

29. Ibidem, p. 367.

nos fenômenos, encontra-se uma restrição particular concernente à maneira pelas quais as condições são dadas (...) Saber se essa integridade é possível do ponto de vista sensível ainda é um problema; mas a ideia dessa integridade não deixa de residir na razão independentemente da possibilidade ou da impossibilidade de lhe fornecer conceitos empíricos adequados.³⁰

30. Ibidem, p. 367.

A frase de Kant aplica-se perfeitamente à situação da arte contemporânea e ao exercício crítico, que sempre oscila, em uma dupla série ascendente e descendente, entre empiricidade e ideia. Artista e crítico não deixam de situar sua intuição empírica sob a vigência de uma ideia dinâmica e determinante que postula a existência, em toda obra de arte, de uma possível síntese total. Mas a relação de superposição do fenômeno sensível e da ideia de totalidade simbólica é movediça. Essa deficiência congênita é a melhor garantia da arte. Sua consistência e a continuação de seus processos devem tudo ao caráter inalcançável da “integridade” de que fala Kant. Os sistemas seriais dos artistas, por volta de 1970, jogavam bem a partir dessa latitude entre ideia de síntese total e síntese incompleta. Nesse sentido, eles constituíram

uma singular *mimesis* visual e semiológica da tensão entre completude e incompletude. É sem dúvida em relação a isso que Henri Meschonnic pôde escrever, a respeito de certas motivações estruturalistas e dos processos de montagem na arte e na literatura, que se tratava de uma provável “crítica da razão do signo, para e rumo a uma razão do ritmo”³¹. Razão do ritmo, excelente palavra para comentar tantos dispositivos seriais como, por exemplo, os de Sol LeWitt naquela época.

A posição do crítico e do historiador é interessante. Ele repara mecanismos, analogias. Entretanto, sabemos que muitos artistas daquela época ressaltaram o quanto eles não pretendiam realizar um projeto racional. A tensão entre regressão kantiana às condições e as declarações de intenção dos próprios artistas redobram, portanto, a labilidade entre “ideia” e “sensível” apontada por Kant. Assim, já em 1967, Robert Smithson pensava um paradoxo: o “alto grau de organização estrutural” dos dispositivos de Sol LeWitt, escrevia ele numa nota sobre o artista, significa que “a ordem extrema leva à desordem extrema”³². Para Smithson, nos dispositivos seriais de Sol LeWitt: “cada passo em volta do trabalho cria intersecções inesperadas de infinito”³³. Essa afirmação consoa com a lógica deleuziana do sentido.

Vimos como toda série envolve uma multisserialidade interna. Toda serialização vê as séries deslizarem entre elas, pelo excesso da série significante e falta na série significada, e vice-versa; cada série

constituindo-se nesse desdobramento e se relacionando com a outra somente através dessa variação (...), instância duplface (...) espelho, (...) ao mesmo tempo palavra e coisa, nome e objeto, sentido e designado, expressão e designação etc. Assegura, portanto, a convergência das duas séries que percorre, conquanto as faça precisamente divergir sem cessar.³⁴

Essas séries, acrescenta Deleuze,

são estritamente simultâneas com relação à instância onde comunicam. São simultâneas sem jamais ser iguais, pois a instância tem duas faces, das quais uma sempre faz falta à outra. Cabe-lhe, portanto, estar em excesso dentro de uma série que ela constitui como significante, como também em falta na outra que constitui como significado: desaparelhada por natureza ou com relação a si mesmo. Seu excesso remete sempre a seu defeito próprio, e vice-versa.³⁵

Deleuze conclui essa sexta série da *Lógica* indagando: “aquilo que está em excesso de um lado, o que é, senão um *lugar vazio* extremamente móvel? E aquilo que está em falta do outro lado, não será um

31. MESCHONNIC, Henri. *Modernité*. Paris: Éditions Gallimard, 1988. p. 102.

32. SMITHSON, Robert. *The collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996. p. 335.

33. *Ibidem*, p. 335.

34. DELEUZE, Gilles. *Op. cit.*, p. 57.

35. *Ibidem*, p. 57.

objeto muito movediço, *ocupante sem lugar*, sempre sobrenumerário e sempre deslocado?”³⁶.

As convergências/divergências, as conjunções/disjunções seriais, configurando a dinâmica da estrutura, condizem perfeitamente com os estados de coisas concebidos e apresentados pela arte serial e, como diz Patricia Falguières, *procédurale*, dos anos 1970. Ela restitui assim a febre sistemática e *processológica* da arte dessa época: “todas as vanguardas à procura de uma processologia tiveram que desdobrar *sem questão* os elementos primários de sua operatividade”³⁷. O processológico “exige a lista, a enumeração (a)sintática dos primeiros termos (...) com a resistência (*endurance*) da exaustividade. Assim a lista (...) se torna ao mesmo tempo o gesto supremo do conhecimento e o princípio de uma operatividade passiva”³⁸. Patricia Falguières acrescenta:

“é quase desnecessário lembrar com que acuidade e constância tantos artistas produziram e encenaram essa ‘verdade’ do processológico: a axiomaticidade de suas determinações primeiras, o carácter necessariamente enumerativo de sua apresentação”³⁹.

Trata-se, notadamente, dos recursos da arte conceitual, dos “dispositivos gráficos (ou mobiliários) d[um]a operatividade passiva (avalanche de listas (...), de pastas, de fichários, de agendas, de anuários, de repertórios, de lembretes, de almanaques)”⁴⁰. Patricia Falguières conclui: “conquanto o processológico dispare, ‘ritmos espaço-temporais’, diagramas carrollianos (...) *anything goes*”⁴¹. Enfim, a caosmose deleuziana e a desordem smithsoniana aparecem rente às motivações sistemáticas: “o aleatório como palavra final da operatividade sem sujeito: o posto exibido enquanto tal”⁴².

Entretanto, Patricia Falguières precisa que os artistas jamais deixaram de ocupar o espaço processológico em questão para produzir-lhe “a mais rigorosa crítica”. A respeito dos trabalhos desses artistas, cujos nomes Patricia Falguières não apresenta, diz ela que:

eles exploram o amplo repertório de todas as solicitações parasitas que ameaçam a cada instante emperrar a efetuação, todas as quase-operações que mimetizam o processo, as posturas impraticáveis, as aporias e os dilemas, as injunções paradoxais, todas as manobras do ilimitado e do indeterminado – do *apeiron* grego – contra o qual o processológico é suscetível de (se) pre-munir. Pensar a operatividade – extenuá-la – terá constituído uma questão maior da arte dos anos setenta.⁴³

36. Ibidem, p. 57, grifo do original.

37. FALGUIÈRES, Patricia. Op. cit., p. 72, grifo do original.

38. Ibidem, p. 72.

39. Ibidem, p. 72.

40. Ibidem, p. 72.

41. Ibidem, p. 72, grifo do original.

42. Ibidem, p. 72.

43. Ibidem., p. 74.

Trata-se, nessa crítica radical da processologia artística, de algo que precisa desmontar de dentro os mecanismos e processos criticados para melhor afirmar paradoxos. O veredito de Smithson sobre as séries modulares de Sol LeWitt – a máxima ordem gera uma desordem – lembra a afirmação de Deleuze, que vê, no monumento literário de James Joyce, *Finnegan's wake*, o jogo emblemático de “uma letra que faz comunicar todas as séries do mundo em um caos-cosmos”⁴⁴.

44. DELEUZE, Gilles. Op. cit., p. 56.

Em *Lógica do sentido*, obra publicada em 1969, o fim da série consagrada à estrutura leva Deleuze a estabelecer uma correspondência subterrânea com as intenções dos artistas evocados recentemente por Patricia Falguières. Está em jogo uma teoria da série que faz convergir a arte e a filosofia em espaços afins. Os artistas realmente entenderam a série conforme os traços que Deleuze lhe dava no mesmo momento. Se a arte dessa época tomou como objeto de investigação os paradoxos que a sistematização de séries visuais não podia reprimir ou silenciar, ela se tornava fascinante porque pôde, ao mesmo tempo, *instalar* uma analogia hiperepistemológica e abri-la simultaneamente para fora. Assim, nas palavras de Deleuze,

duas séries heterogêneas convergem na direção de um elemento que é-lhe o “diferenciador”. É ele o princípio de emissão das singularidades. Este elemento(...) não cessa de circular através delas. Por essa razão tem por propriedade sempre estar deslocado com relação a si mesmo, “faltar a seu próprio lugar”, à sua própria identidade, à sua própria semelhança, a seu próprio equilíbrio. (...) Tem por função (...) reunir singularidades correspondendo às duas séries em uma “história embaralhada”.⁴⁵

45. Ibidem, p. 71.

O que Patricia Falguières chama, na arte dos anos 1970, de *double-bind* performático, capaz de “fazer/não fazer, postar/não postar” e assim “esgotar o processo(lógico) na *performance*”, consoa com o princípio estrutural de ramificação entre séries. O emissor das singularidades

aparece numa série como excesso, conquanto apareça ao mesmo tempo na outra como uma falta. (...) Tem por função determinar como significante a série na qual aparece como em excesso, e como significada aquela na qual aparece simultaneamente como falta, mas sobretudo assegurar a doação de *sentido* nas duas séries, significante e significada.⁴⁶

46. Ibidem, p. 71.

Poderíamos dizer que essa análise, sob os auspícios processológicos da série, condensa todo o jogo complexo do sentido na arte contemporânea.

Precisamente, voltemos a Kant. Quando este escreve sobre o “sistema das ideias cosmológicas” que, independentemente do fato de “saber se e como a totalidade [de uma série] pode se realizar”, manifestar-se, ser evidenciada, conquistada – a razão tomando contudo “o partido de partir da ideia da totalidade” para se aproximar do encontro e do abarcamento final do incondicionado ao qual a série pode fazer remontar⁴⁷ –, ele enuncia coisas que são centrais para a arte contemporânea. Quando falávamos anteriormente da existência, na arte dos anos 1970, de uma latitude entre ideia de síntese total e síntese incompleta, reservamos para agora a enunciação do juízo que nos leva a dizer que, historicamente, os artistas dessa época teriam instituído, testado e experimentado, em uma lógica laboratorial rigorosa, as condições de recepção e apropriação da arte contemporânea em geral. Esta última obriga a proceder a uma extensão e ampliação da categoria de série, notadamente por meio dos termos deleuzianos antes apresentados.

Já sugerimos que o modelo da série não pode ser reduzido às meras manifestações dêiticas da época conceitual, mas que, conforme a “lógica do sentido” promovida por Gilles Deleuze e os termos do jogo multisserial ressaltados nas sextas e oitavas “séries” de seu livro de 1969 – as séries fazendo articular mutuamente excesso significativo e falta significada –, a série também deve ser entendida como exemplificada nas *séries simbólicas* que a arte contemporânea cria e produz a todo momento. Se a totalidade serial, em Kant, esbarra na inabarcabilidade do incondicionado na série dos fenômenos, o reenvio ao qual essa inabarcabilidade obriga nos põe justamente em contato com uma noção que é tanto causal quanto final na arte contemporânea; noção da qual ela parte e à qual seus dispositivos remetem, como seu estofa *simbólico por excelência*: nas palavras de Kant: o mundo.

Quando lemos a frase de Kant a seguir, devemos entender debaixo da palavra “série” a “multisserialidade” que dinamiza o jogo do sentido em Deleuze, sentido finalmente insituável, imponderável. É o que os artistas entende(ra)m: as operações processológicas mostraram-se férteis para serem desmontadas e paradoxalizadas. Kant escreve:

podemos conceber este incondicionado de duas maneiras; ou ele reside simplesmente na série total (...) e, portanto, a regressão é dita infinita; ou o incondicionado absoluto é apenas uma parte da série (...) No primeiro caso a série é (...) infinita, porém inteiramente dada, mas a regressão nunca acaba e só virtualmente pode ser chamada de infinita. No segundo caso, a série tem um primeiro termo, e este primeiro termo chama-se, em

47. KANT, Immanuel. Op. cit., p. 368.

relação ao tempo que passou, o começo do mundo; em relação ao espaço, os *limites do mundo* (...)⁴⁸

É tal regressão infinita que a arte contemporânea nos obriga a fazer, movediça que é sobre seus condicionantes.

48. Ibidem, p. 368.

Bibliografia

BOCHNER, Mel. Serial art, systems, solipsism. Arts Magazine, summer 1967. In: GINTZ, Claude. **Regards sur l'art américain des années soixante**. Paris: Éditions Territoires, 1979. p. 92-102.

DELEUZE, Gilles. **Logique du sens**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

FALGUIÈRES, Patricia. Le théâtre des opérations. Notes sur l'index, la méthode et la procédure. In: ALBERA, François; FALGUIÈRES, Patricia; FOSTER, Hal; GERMER, Stefan; QUÉLOZ, Catherine; RECHT, Roland. *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*: 48. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994.

HEIDEGGER, Martin. L'origine de l'oeuvre d'art (1936). In: HEIDEGGER, Martin. **Chemins qui ne mènent nulle part**. Paris: Gallimard, 1962.

HUCHET, Stéphane. A instalação em situação. In: NAZÁRIO, Luiz; FRANCA, Patricia (org.). **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 17-45.

KANT, Immanuel. **Critique de la raison pure**. Paris: Garnier Flammarion, 1987.

LACQUE-LABARTHE, Philippe. Tipografia. In: FIGUEIREDO, Virginia de Araújo; PENNA, João Camillo (org.). **A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MESCHONNIC, Henri. **Modernité**. Paris: Éditions Gallimard, 1988.

NANCY, Jean-Luc. **Le discours de la syncope: logodaedalus**. Paris: Flammarion, 1976.

PINCUS-WITTEN, Robert. Sol LeWitt: word □ object. *In*: GINTZ, Claude. **Regards sur l'art américain des années soixante**. Paris: Éditions Territoires, 1979.

SMITHSON, Robert. **The collected writings**. Berkeley: University of California Press, 1996.

Stéphane Huchet é professor titular da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisador PQ do CNPq. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Doutor pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. Organizou a coletânea *Fragmentos de uma teoria de Arte* (Edusp, 2012). Publicou *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte (1900-2000)* (C/Arte, 2012), *Le tableau du monde: une théorie de l'art des années 1920*. Paris: l'Harmattan, 1999.

Artigo recebido em 26 de
fevereiro de 2019 e aceito em
24 de julho de 2019.