

© Relicário Edições, 2020

© 2013, by Arthur Danto

CIP –Brasil Catalogação-na-Fonte | Sindicato Nacional dos Editores de Livro, RJ

Danto, Arthur, 1924-2013

O que é a arte / Arthur Danto; Tradução e apresentação: Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto. -- Belo Horizonte : Relicário Edições, 2020. Coleção Estéticas.

232 p.

ISBN: 978-65-86279-09-2

1. Filosofia. 2. Estética. 3. Arte I. Oliveira, Rachel Cecília.

II. Pazetto, Debora III. Título.

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei n. 9.610, de 12.2.1998. É proibida a reprodução total ou parcial sem a expressa anuência da editora. Este livro foi revisado segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

COORDENAÇÃO EDITORIAL Maíra Nassif Passos

PROJETO GRÁFICO & DIAGRAMAÇÃO Ana C. Bahia

TRADUÇÃO Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto

REVISÃO Lucas Moraes

RELICÁRIO EDIÇÕES

Rua Machado, 155, casa 1, Colégio Batista | Belo Horizonte, MG, 31110-080

contato@relicarioedicoes.com | www.relicarioedicoes.com

📧 @relicarioedicoes 📱 /relicario.edicoes

1.

SONHOS ACORDADOS

No início do século XX, na França, as artes visuais foram revolucionadas. Até esse ponto, elas – as quais, a menos que indicado de outra forma, eu irei simplesmente designar como *arte* – se dedicaram a copiar aparências visuais em vários suportes. No fim das contas, esse projeto teve uma história progressiva, que começou na Itália na época de Giotto e Cimabue e culminou na era vitoriana, quando artistas visuais foram capazes de alcançar um modo ideal de representação, que o artista renascentista Leon Battista Alberti, no seu *Da pintura*, definiu do seguinte modo: não deve haver diferença visual entre olhar para uma pintura e olhar para o que essa pintura mostra, como se fosse através de uma janela. Assim, ver um retrato bem feito deve ser indiscernível de ver o sujeito do retrato nos olhando por meio de uma janela.

Isso não foi possível no começo. As pinturas de Giotto podem ter deslumbrado seus contemporâneos, contudo, para usar um exemplo de *Arte e Ilusão* do historiador da arte Ernst Gombrich, as pinturas de Giotto seriam consideradas grosseiras em comparação à imagem de uma tigela de cereais feita com

spray aerossol por um/a artista comercial de hoje. Entre as duas representações, encontram-se várias descobertas: perspectiva, claro-escuro (o estudo da luz e da sombra) e fisionomia – o estudo de como atingir representações naturalistas de características humanas expressando sentimentos adequados a sua situação. Quando Cindy Sherman visitou uma exposição do trabalho de Nadar, fotógrafo francês do século XIX, mostrando pessoas reais expressando sentimentos diferentes, ela disse: são todas parecidas. O contexto frequentemente nos diz quais são os sentimentos de alguém: o horror em uma cena de batalha poderia expressar hilaridade no *Folies Bergère*.¹

Havia limites para o que a arte – composta de gêneros como retrato, paisagem, natureza morta e pintura histórica (sendo que essa última gozava da mais alta estima nas academias reais) – poderia fazer para mostrar movimento. Podia-se ver *que* alguém se moveu, mas não se podia realmente ver a pessoa se movendo. A fotografia, que foi inventada na década de 1830, foi considerada uma arte por um de seus inventores, o inglês William Henry Fox Talbot, como fica implícito em sua expressão “o Lápis da Natureza”, como se a natureza retratasse a si mesma por meio da luz, interagindo com alguma superfície fotossensível. A luz era uma artista muito melhor do que Fox Talbot, que gostava de levar para casa fotos das coisas que via cotidianamente. Usando várias câmeras conectadas por fios de ativação à distância, Eadweard Muybridge, um inglês que morava na Califórnia, fotografou um cavalo trotando na frente das câmeras, produzindo uma série de fotografias que mostravam etapas de seu movimento e resolvendo a questão de saber se, em

1. NT. Cabaré parisiense muito conhecido no início do século XX.

algum momento, cavalos em movimento tocavam o chão com as quatro patas de uma só vez. Ele publicou um livro chamado *Animal Locomotion*, que incluía fotografias similares de animais em movimento, incluindo humanos. Como a câmera poderia revelar coisas que eram invisíveis a olho nu, ela foi considerada mais fiel à natureza do que nosso sistema visual. Por essa razão, muitas/os artistas consideraram a fotografia capaz de mostrar como as coisas realmente apareceriam se nossos olhos fossem mais acurados do que são. Mas as imagens de Muybridge, como vemos muitas vezes em suas provas de contato [*contact sheets*], são frequentemente irreconhecíveis, pois o referente não teve o tempo necessário para compor suas características em uma expressão familiar. Foi somente com o advento da câmera cinematográfica, na qual tiras de filme se moviam com regularidade mecânica, que algo semelhante ao movimento pôde ser visto quando o filme era projetado. Usando essa invenção, os irmãos Lumière produziram verdadeiros quadros em movimento, que foram exibidos em 1895. A nova tecnologia representava seres humanos e animais se movimentando, vistos mais ou menos como o espectador realmente os via, sem ter de inferir o movimento. Não é necessário dizer que muitos podem ter achado tediosas as cenas que os Lumière fizeram, como a dos trabalhadores saindo de sua própria fábrica, o que pode ter sido o motivo pelo qual um dos Lumière concluiu que as imagens em movimento não tinham futuro. O advento do filme narrativo evidentemente provou o contrário.

Em todo caso, a imagem em movimento foi unida às artes literárias, em última análise, por meio do som. Ao adicionar som ao movimento, as imagens em movimento tinham duas

características que a pintura não podia emular e, assim, o progresso da arte visual como história da pintura e da escultura foi interrompido, deixando sem rumo as/os artistas que esperavam continuar esse progresso. Esse foi o fim da arte tal como era entendida antes de 1895. No entanto, a pintura entrou em uma fase gloriosa quando foi revolucionada, uma década depois do show de imagens em movimento dos Lumière. Para as/os filósofas/os, o critério de Alberti encerrou seu reinado, o que justifica um pouco o tom político de “revolução”.

Vamos passar agora a um paradigma de pintura revolucionária: *Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, que foi executada em 1907, mas permaneceu no estúdio do artista pelos vinte anos seguintes. Hoje, é um trabalho muito familiar, mas, em 1907, foi como se a arte tivesse recomeçado. A obra não pretendia, de maneira nenhuma, dar mais um passo em direção ao cumprimento do critério de Alberti. As pessoas podem muito bem ter dito que não era arte, mas isso geralmente significava que ela não pertencia à história iniciada por Giotto. Essa história, de certa forma, excluiu algumas das grandes práticas artísticas – as pinturas chinesa e japonesa eram exceções, embora não se encaixassem exatamente no progresso histórico. Seu sistema de perspectiva, por exemplo, parecia visualmente errado. Mas a arte polinésia, africana e muitas outras estavam além dos limites da arte, e hoje podem ser vistas nos chamados “museus enciclopédicos”, como o Museu de Arte *Metropolitan* ou a *National Gallery*, em Washington. No período vitoriano, obras dessas várias outras tradições foram designadas como “primitivas”, significando que correspondiam ao nível das primeiras obras de arte europeias, como as obras primitivas de Siena. O pensamento era que tais

obras seriam arte no sentido de copiar a realidade visual com exatidão, contanto que os criadores das obras fossem aptos para fazê-lo. No século XIX, obras de muitas dessas tradições foram exibidas em museus de história natural, como em Nova York, Viena ou Berlim, e estudadas por antropólogos em vez de historiadores da arte.

Ainda assim, eram arte e, como tal, têm importância considerável para este livro, o que significa que analisarei o conceito de arte em um sentido muito mais amplo do que meu uso inicial do termo. As enormes diferenças entre a arte que pertence ao que poderíamos chamar de história albertiana e a maior parte da arte, que não pertence a essa história, significam que a busca da equivalência visual não faz parte da *definição* de arte. A arte pode ser uma das grandes conquistas da civilização *ocidental*, o que significa que essa é a marca definidora da arte que começou na Itália e foi difundida na Alemanha, na França, na Holanda e em outros lugares, inclusive na América.² Mas não é a marca da arte *como tal*. Somente aquilo que pertence a toda arte pertence à arte como Arte. Quando veem trabalhos que as intrigam, as pessoas perguntam: “Mas isto é arte?” Neste ponto, devo dizer que há uma diferença entre *ser* arte e saber se algo é arte. Ontologia é o estudo do que significa ser algo. Mas saber se algo é arte pertence à epistemologia – à teoria do conhecimento – no estudo das artes, quem tem essa habilidade é chamado de *connoisseur*. Este livro destina-se principalmente a contribuir para a ontologia da Arte, usando o termo em maiúsculo para aplicá-lo amplamente – de fato, a tudo que os membros do

2. NT. Danto utiliza América como sinônimo de Estados Unidos da América e americano como sinônimo de estadunidense.

mundo da arte consideram digno de ser mostrado e estudado nos grandes museus enciclopédicos.

A maioria dos que cursaram Introdução à História da Arte terá assimilado a informação de que a *Demoiselles* de Picasso é uma das primeiras obras-primas cubistas, cujo tema são cinco prostitutas de um conhecido bordel de Barcelona nomeado em homenagem à rua *Avignon*, onde ele se situava. Seu tamanho – aproximadamente 2,43 x 2,33 metros – está na escala de uma pintura de batalha, o que implica uma declaração revolucionária ostentada em sua mensagem. Ninguém poderia supor que as mulheres eram realmente como Picasso as pintou. Uma fotografia do quinteto deixaria claro que Picasso não estava interessado em copiar as aparências visuais, no entanto, a imagem tem seus realismos. A cena acontece no salão do bordel, onde duas das mulheres levantam os braços para mostrar seus encantos aos clientes. Há uma tigela de frutas sobre a mesa, mostrando que a cena se situa em ambiente fechado.

A pintura apresenta três tipos de mulheres, mostradas em diferentes estilos. Seria impossível ver através de uma janela o que a pintura mostra. As duas mulheres com os braços levantados foram pintadas em um estilo desenvolvido pelos *Fauves*, os quais descreverei abaixo. Suas características faciais são delineadas em preto e seus olhos são exagerados. À direita dessas mulheres, do ponto de vista do espectador, estão duas outras mulheres, uma cujo rosto é coberto por uma máscara africana e outra com uma cabeça que pertence a efígies de deusas africanas. Uma delas agacha. Do lado esquerdo da tela está uma mulher atraente, prestes a entrar no espaço, caso as duas figuras centrais não conseguissem despertar atração. Lendo da direita

para a esquerda, Picasso pintou uma evolução de mulheres: das selvagens, passando pelo flerte fauvista, até uma mulher atraente no estilo de suas pinturas do período Rosa. As duas mulheres acenando estão banhadas em luz, como se um holofote as iluminasse da cabeça aos pés, e isso divide a cena em três áreas verticais; a da direita é uma espécie de cortina composta de fragmentos cubistas, a da esquerda tem linhas retas para cima e para baixo, como a coxia de um palco, dando ao espaço uma sensação teatral. A sequência dos corpos femininos – e cabeças! – é como um esquema freudiano de id, ego e superego. Se fosse compelido a responder às críticas de que as mulheres não se pareciam com a pintura, Picasso poderia ter dito que não estava interessado na aparência, mas na realidade. A dupla de tipo africano é selvagem, feroz, agressiva. A dupla do meio é composta de prostitutas sedutoras e longilíneas. Entrando no palco pela esquerda, uma garota parisiense com características regulares. Do ponto de vista da pintura tradicional, há uma incoerência estilística. Picasso precisava dessa incoerência entre os três tipos de mulher para representar três estratos psicológicos, ou três estágios na evolução física das mulheres. Tanto a tríade psicológica quanto a evolutiva tem um bordel como cenário. Se alguém perguntar sobre o que é a pintura, a resposta certa provavelmente seria: sobre mulheres, como Picasso acredita que elas realmente são. Elas estão destinadas ao sexo. A arte de Picasso é uma batalha contra as aparências e, portanto, contra a história progressiva da arte. As *Demoiselles* são pintadas de uma nova maneira para revelar a verdade sobre as mulheres, na percepção de Picasso.

Um segundo clima revolucionário pode ser encontrado em 1905, no Salão de Outono, realizado no *Grand Palais* de Paris. Uma das galerias, em particular, despertava uma hostilidade severa o bastante para explicar por que Picasso conservou sua obra-prima longe da exposição pública. Os temas eram parte do mundo comum – veleiros, buquês, paisagens, retratos, piqueniques. Mas estes não foram mostrados *como eles parecem na visão comum*. Um crítico da época descreveu as obras dessa galeria como “um Donatello rodeado de bestas selvagens [*Fauves*]”. O crítico, Louis Vauxcelles, usou o termo ironicamente, como o fez quando descreveu Picasso e Georges Braques como “Cubistas”, termo que não se encontrava no dicionário da época. “Bestas selvagens” é adequado a essas pinturas, se forem comparadas àquelas feitas no final da história progressiva determinada pelo critério de Alberti, e mesmo às que tinham temas aterrorizantes, como a pintura de Paul Delaroche de Lady Jane Grey vendada procurando pelo suporte no qual ela seria decapitada. Eram as/os artistas as bestas selvagens, e não aquilo que pintavam, que, por sinal, era bastante gentil.

Não podemos deixar de elogiar o curador que propôs essa impressionante justaposição. Donatello era um mestre da Renascença, neste caso, cercado pelo trabalho de artistas considerados incapazes de pintar ou esculpir pelo público. Usavam cores vivas, provavelmente espremidas diretamente dos tubos de tinta, cercadas, muitas vezes, por pesadas linhas pretas: as duas *Demoiselles* rosadas de Picasso, delineadas em preto e com os olhos bem abertos das antigas esculturas espanholas, mostram o espírito do Fauvismo. Duas das bestas selvagens eram Henri Matisse e André Derain. Não importa se as/os artistas da época

apreciavam ou não a estratégia de mostrar obras marcadas pelo mesmo estilo extravagante – quanto mais selvagem melhor –, implicava que algo novo estava acontecendo no mundo da arte. Melhor ainda se os visitantes zombassem e rissem, pois isso autenticava a arte como revolucionária. Havia uma tradição para isso. Por causa dos juízes extraordinariamente severos que excluíram muitos trabalhos do Salão de 1863, o imperador Louis-Napoléon propôs um Salão dos excluídos, no qual artistas excluídos do evento principal poderiam exibir seus trabalhos se o quisessem. Os parisienses típicos riram tolamente das pinturas, incluindo a *Olympia* de Manet, que mostrava uma prostituta bem conhecida, Victorine Meurent, nua e bela, com pés sujos e uma fita em volta do pescoço, olhando para os boêmios, por assim dizer, enquanto era atendida por uma servente negra carregando flores, sem dúvida enviadas por um patrono. Mais tarde, Claude Monet organizou um grupo de admiradores que comprou *Olympia*, a qual sobreviveu como um tesouro nacional.

Uma compra importante da exposição de 1905, *Mulher com chapéu*, de Matisse, foi adquirida pelo colecionador estadunidense, Leo Stein – não Gertrude(!) –, que estivera originalmente entre aqueles que achavam que Matisse não sabia pintar. Leo registrou sua primeira impressão de *Mulher com Chapéu*: “Brilhante e poderosa, no entanto, a mais horrível mancha de tinta que eu já vi”. De acordo com John Cauman, foi a primeira compra de um Matisse por um americano. A modelo era a esposa de Matisse, e ele certamente quis tornar visível sua personalidade como uma mulher particularmente forte e independente. Para fornecer uma interpretação do que se passa na pintura, fica claro, novamente, que o artista não a pintou do jeito que ela apareceria

se fosse fotografada, mas sim como ela era. Matisse pintou-a com certos traços de personalidade, em vez de traços visuais. Assim, a pintura tinha de expressar sua admiração, o que deixa a nosso encargo entendermos o que ele quis dizer com aquilo que vemos. Minha sensação é a de que o chapéu extraordinário mostra sua personalidade. Uma mulher que usa um chapéu assim chama a atenção para si mesma, e isso é reforçado pelo jogo de cores em seu vestido, que é radicalmente diferente do vestido preto padrão usado pelas mulheres burguesas. E o fundo da pintura consiste em uma coleção de manchas coloridas que refletem o vestido. Ele não a pinta em um quarto ou em um jardim, mas contra um fundo de controversas manchas de tinta inspiradas em Cézanne. Como fazia em resposta a qualquer arte que se diferenciava dos padrões albertianos, o público francês morria de rir da maneira como Matisse representou sua esposa. Mas ele era humano, no fim das contas, e começou a duvidar de seus dons. A aceitação pelos Stein restaurou sua confiança. Vendas em exposições de arte nunca são meramente uma troca de arte por dinheiro. Especialmente no início do período modernista, o dinheiro simbolizava a vitória da arte sobre o riso que pretendia derrotar a arte comprada.

Eu gostaria de fazer uma pausa aqui para citar um trecho de “O homem do violão azul”, do poeta americano Wallace Stevens, que claramente entendeu as pinturas que estamos analisando.

Disseram: ‘É azul teu violão,

Não tocas as coisas tais como são’.

E o homem disse: ‘As coisas tais como são

Se modificam sobre o violão’.

E eles disseram: ‘Toca uma canção
Que esteja além de nós, mas seja nós,

No violão azul, toca a canção
Das coisas justamente como são.’³

Mas isso, de fato, é o que os primeiros modernistas fizeram.

Em 1910, o americano Arthur Dove começou a fazer pinturas abstratas, junto com o suprematista Malevich, que pintou seu *Quadrado negro* em 1915, no momento em que a abstração atraía pintores vanguardistas do início do modernismo, assim como, mais tarde, atraiu os pintores do alto modernismo da Escola de Nova York – também conhecida como Expressionismo Abstrato – nos anos de 1940 e 1950.

Até o advento da abstração, as pinturas também eram figuras. Durante muito tempo, os dois termos foram intercambiáveis.⁴ O crítico Clement Greenberg, por exemplo, falou das obras expressionistas abstratas como “figuras” [*pictures*], como se uma pintura tivesse de ser uma figura [*picture*], ainda que abstrata, levantando a questão de qual poderia ser seu tema, uma vez que realmente não se parecia com nenhum objeto reconhecível. A manobra comum era dizer que a/o artista pintou seus sentimentos, em vez de algo visível. Em um artigo famoso, o crítico rival de Greenberg, Harold Rosenberg, sustentou que o que os pintores abstratos faziam era executar uma ação em uma tela

3. NT. Poema retirado da página 96, da tradução de Paulo Henriques Britto, do volume “O imperador do sorvete e outros poemas”, publicado pela Companhia das Letras em 2017.

4. NT. Em inglês o termo *Picture*, traduzido aqui como “figura”, é plural e permite essa intercambialidade. Ele pode significar: pintura, imagem, desenho, fotografia, gravura, estampa, esboço, quadro, entre outros, no entanto, ele tem uma relação direta com a figuração da imagem representada.

da mesma forma que um toureiro realiza uma ação na arena. Isso explicava, de certo modo, a excitação da pintura de Jackson Pollock, lançada de um bastão ou pincel, ou as pinceladas pesadas de Willem de Kooning, que, muitas vezes, eram combinadas para formar uma figura, como em suas célebres pinturas da série *Mulher*, de 1953. No entanto, o estado da crítica na época era tal que a teoria de Rosenberg foi derrubada por gracejos como “Quem já pendurou uma ação em uma parede?” As pinceladas dos pintores que Rosenberg tinha em mente representavam traços de ação, assim como uma marca de derrapagem é o traço de uma derrapagem.

Existiam dois conceitos de abstração em Nova York na década de 1940. O sentido europeu de abstração era: a/o artista abstrai da realidade visual para que haja um caminho, por assim dizer, da superfície da pintura para o mundo real, diferente do caminho tradicional, no qual a superfície da pintura “coincidia” com o que se poderia chamar de superfície da realidade. Isso deriva da tradição renascentista discutida anteriormente, na qual olhar para uma pintura era como olhar para o mundo através de uma janela. Era como se a/o artista reproduzisse no painel ou tela a mesma disposição de estímulos visuais que afetaria o olho se alguém estivesse olhando através de uma superfície transparente para o tema da imagem. A abstração quebrou essa conexão. A superfície da pintura lembrava apenas abstratamente o que o tema da pintura mostraria. Ainda assim, havia um caminho do tema para a pintura, o que explica por que todos continuaram a falar de abstrações como “figuras” [*pictures*]. Uma famosa e influente série de pinturas de Theo van Doesburg mostra os estágios pelos quais o cubismo passa da imagem direta

de uma vaca para uma abstração do mesmo tema, que não se parece nem um pouco com uma vaca. Se Pasífae, que desejava o Minotauro e se disfarçou como uma bela vaca, se parecesse com a tela final de van Doesburg, nenhum touro no mundo a teria percebido como uma novilha sexy. Não havia semelhança óbvia entre a vaca e a pintura, assim como não havia nenhuma semelhança entre a primeira e a última pintura da série. Mas a questão de van Doesburg era que a arte abstrata deveria começar com a natureza – com a realidade visual objetiva. Na época, o caminho da abstração era uma ou outra forma de geometrização, o que quase significava “Moderno”. O principal protagonista da abstração natural foi o artista e professor Hans Hofmann, que dirigiu uma escola de sucesso em Greenwich Village e, durante o verão, uma escola em Provincetown, em Cape Cod. Quando Hofmann disse a Jackson Pollock que a abstração vem da natureza, Pollock respondeu: “Eu sou a Natureza”. Mas isso se baseava na teoria do autonomismo usada pelos surrealistas. A mente, mesmo a mente inconsciente, era parte da natureza.

Hofmann era cético em relação ao surrealismo, que insistia no *além-da-realidade* [*sur-reality*]. Além-da-realidade era uma espécie de psicologia da realidade, *oculta* da mente consciente, e foi nessa realidade psicológica que os surrealistas sentiram que a verdadeira arte estava finalmente alicerçada. Ela é fundamentada na natureza, que pode ser penetrada para revelar sua base psíquica. No caso de um indivíduo, sua realidade psíquica está no que os freudianos chamam de “sistema inconsciente”. Um dos principais caminhos para o sistema inconsciente é por meio dos sonhos – a “estrada real para o inconsciente”, de acordo com Freud. Outra via para o inconsciente é por meio da

escrita automática ou do desenho automático – o que Robert Motherwell domesticou sob o nome de “rabiscos” [*doodling*]. Para a abstração americana, contrariamente à abstração europeia, o caminho não era a geometria, mas a espontaneidade, na qual o controle consciente era suspenso. O desenho ou a escrita automática conectava a/o artista com seu eu interior.

Durante a Segunda Guerra Mundial, os surrealistas estavam no exílio em Nova York e tiveram um impacto imenso nas/os artistas nova-iorquinas/os, que ficaram deslumbradas/os com André Breton e puderam conhecer artistas verdadeiramente famosos como Salvador Dalí.

Em seu primeiro *Manifesto Surrealista* de 1924, Breton definiu o Surrealismo metodologicamente. Era “automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral”.⁵ É importante ressaltar que Breton viu o inconsciente a partir de uma perspectiva epistemológica: era como um órgão cognitivo que revelava um mundo com o qual perdemos contato – um mundo maravilhoso que nos aparece em sonhos e ao qual a escrita e o desenho automáticos dão acesso. Ou seja, não é apenas para a mente inconsciente que o automatismo nos leva, mas, por meio dessa mente, para o mundo com o qual ela está em contato, passando do real para o além-do-real [*sur-real*]. Esse mundo, por meio da mediação do inconsciente, fala pelo *medium* da escrita automática. Praticar

5. NT. Trecho retirado da tradução de Alexandre Linares do *Manifesto Surrealista*. Disponível no *The Marxist Internet Archive*.

o automatismo significa libertar-se da razão, do cálculo e, na verdade, de tudo que está nos “centros cerebrais superiores”, para citar uma expressão útil. E como Breton considerava imperativo identificar o automatismo com a arte, a arte que ele favorecia era uma torrente não premeditada e descontrolada de linguagem, sem orientação ou censura – uma espécie de “glossolalia” que era, para o médium espiritualista, a persona do Espírito Santo. Não é de se admirar que os primeiros expressionistas abstratos, profundamente afetados pelo tom do pensamento surrealista, se não também por sua matéria, devem ter visto a si próprios como xamãs por meio dos quais forças objetivas eram derramadas.

O Surrealista mais próximo dos nova-iorquinos era Roberto Matta, arquiteto e artista chileno que mantinha um curso de desenho automático. Entre os que participaram do curso, estavam Robert Motherwell, Arshile Gorky e até Jackson Pollock. Motherwell não admirava Matta como pintor – “Para mim [suas pinturas] eram teatrais e lustrosas, ilusionistas demais para o meu gosto” –, mas gostava muito de seus desenhos feitos com lápis coloridos: “Sua pintura nunca se comparou a seus desenhos”. E o desenho se presta ao “rabisco” [*doodling*] mais prontamente do que a pintura: ou a pintura precisa ser reinventada, por assim dizer, para dar lugar a rabiscos pintados. (Dalí poderia fazer uma pintura esplêndida de um rabisco, mas é difícil imaginá-lo simplesmente rabiscando.) “O princípio fundamental que ele e eu continuamente discutíamos, para sua revolução palaciana e para minha busca por um princípio criativo original,” escreveu Motherwell em uma carta de 1978 para Edward Henning. “O que os surrealistas chamaram de automatismo psíquico, o que

um freudiano chamaria de associação livre, na forma específica do rabiscar”.

O “princípio criativo original”, disse Motherwell mais de uma vez, era “aquilo que falta no modernismo americano”. Era algo que, uma vez descoberto, permitiria às/aos artistas americanas/os produzir obras modernistas originais, em contraste com a prática da época que envolvia a tentativa de ser modernista imitando trabalhos europeus que eram, por definição, modernistas. Foi ao formular isso que o treinamento e a sensibilidade filosófica de Motherwell surgiram. “O problema americano”, enfatizou em sua discussão com Barbaralee Diamonstein, “é encontrar um princípio criativo que não seja um estilo, nem estilístico, nem uma estética imposta”. Ele formulou isso como um problema em pelo menos duas ocasiões, tendo especificamente Gorky em mente. Em sua entrevista com Diamonstein, ele disse: “O incrivelmente talentoso Gorky passou por um período cézannesco e estava, nos anos 1940, em um período Picasso ultrapassado, enquanto talentos europeus bem inferiores estavam mais próximos de sua própria ‘voz’, por assim dizer, porque eles estavam mais próximos das raízes vivas do modernismo internacional (na verdade, foi através dos surrealistas e, acima de tudo, do contato pessoal com Matta que Gorky, pouco tempo depois, decolaria como um foguete)”.

Motherwell disse que Matta “salvou Gorky de copiar os *Cahiers d’art* – uma revista europeia semelhante ao que é a *Artforum* atualmente – levando-o a um desabrochar completo dele mesmo”. Assim, Gorky foi o modelo do que o princípio criativo original poderia fazer. “Com tal princípio criativo, artistas americanos modernistas poderiam deixar de ser maneiristas”,

disse Motherwell a Henning. O princípio transformou Gorky, conscientizando-o de seu dom nato, de um maneirista das linguagens modernistas para o artista original que ele se tornou (em troca, infelizmente, ele perdeu sua esposa para Matta e cometeu suicídio). O automatismo psíquico era um dispositivo quase mágico para permitir que cada pessoa fosse artisticamente autêntica ao seu verdadeiro eu e, ao mesmo tempo, moderna. Motherwell ainda observou que “o que era ‘americano’ cuidaria de si mesmo, como aconteceu logo depois”.

Logo no início de seu casamento com uma garota americana, Agnes Magruder, Gorky foi com ela e os filhos à casa de veraneio dos pais dela, na Virgínia, em 1946. Lá, ele foi tomado pela semelhança entre as flores nos prados ao redor da casa e aquelas que lembrava da sua terra natal na Turquia, da qual ele e sua mãe foram obrigados a fugir por razões religiosas. Como artista, no início ele foi servilmente dedicado à Escola de Paris e, particularmente, a Picasso. “Se Picasso goteja tinta, eu gotejo [*drip*]”. Mas ele desenhou e pintou os campos que tanto o comoveram pela semelhança com os de sua terra natal. Então, de certa forma, seu “princípio criativo original” era turco-americano, exatamente como Motherwell disse. Gorky tornou-se um dos primeiros membros da escola de Nova York.

Em 1912, os irmãos de Marcel Duchamp, membros de um grupo de cubistas que levavam a sério a matemática que o movimento celebrava, pressionaram-no para retirar uma pintura de uma exposição cubista em Paris, alegando que ela não se encaixava. Aquela pintura – *Nu descendo a escada Nº 2* – foi exibida em Nova York no *Armory Show*, em 1913, e o tornou famoso na América. O problema era que Duchamp

usou técnicas cubistas para transmitir o movimento do corpo nu descendo a escada, o que contaminava o cubismo puro. Os planos cubistas sobrepostos introduziram movimento na imagem. Mas o movimento, e especialmente a velocidade, era a marca central do Futurismo, por isso os cubistas doutrinários protegeram zelosamente os limites do movimento. Nos Estados Unidos, os críticos ficaram encantados com os planos sobrepostos, que foram graciosamente descritos como uma “explosão em uma fábrica de telhas”. Juntamente com *Senhorita Pogany*, de Brancusi, as duas obras deram à América seu primeiro vislumbre do modernismo. Ainda que brincalhão, o riso americano foi, no entanto, bem diferente do riso dos franceses, que era sua principal arma contra a inovação artística.

Começando com o cubismo e o fauvismo, surgiram muitos movimentos artísticos ao longo dos anos, cada um com um estilo distintivo, muitas vezes com um manifesto sobre os benefícios sociais e políticos que o movimento endossou. O Futurismo apoiava o fascismo na pintura e na arquitetura, e o Realismo Social, naturalmente, celebrava o trabalho industrial e agrícola, como o martelo e a foice indicavam, embora houvesse vozes na Rússia que apoiavam o Cubo-Futurismo como sendo o futuro da arte. O critério de Alberti deixou de identificar o ser da arte para se tornar um movimento entre outros, agora identificado como Realismo, que ostentava mestres como Edward Hopper, o qual fez uma manifestação no Museu *Whitney* por acreditar que seus curadores favoreciam a abstração. Na década de 1930, Nova York tinha muitas/os artistas comunistas, ou ao menos marxistas, cujo trabalho Gorky estigmatizou como “pintura pobre para pessoas pobres”. Acadêmicos identificaram

mais de quinhentos manifestos, embora nem todo movimento tenha produzido um. Não há, por exemplo, nenhum manifesto *Fauve*. Após o cubismo e o fauvismo, houve surrealismo, dadá, suprematismo, abstração geométrica, expressionismo abstrato, Gutai no Japão, *Color Field* (apoiado por Greenberg), Arte Pop, Minimalismo e Arte Conceitual nos anos de 1960, Irwin na Eslovênia e Apropriação no SoHo, e, depois, as/os jovens artistas britânicas/os na Inglaterra, lideradas/os por Damien Hirst, e muitos, muitos outros.

A maioria desses movimentos abandonou o formato albertiano estrito – das imagens equivalendo à real aparência das coisas do lado de fora da janela – e não estava interessada em avançar nessa progressão, tida como evidente durante o século XIX. Entretanto, houve uma continuidade dos suportes – tinta a óleo, aquarela, acrílica (uma vez que foi inventada), pastel – e depois argila para modelagem, gesso para moldagem, bronze para fundição e madeira para escultura talhada. E, depois, os vários suportes para gravura, envolvendo blocos de madeira, placas de cobre e pedras litográficas.

A única grande mudança que caracterizou os anos setenta e que permaneceu no presente foi que muitas/os artistas se afastaram dos “materiais artísticos” tradicionais e começaram a usar qualquer coisa, mas, especialmente, objetos e substâncias provenientes do que as/os fenomenólogas/os chamaram de *Lebenswelt* – o mundo comum e cotidiano em que vivemos nossas vidas. Isso levanta uma questão central da filosofia da arte contemporânea, a saber, como distinguir entre obras de arte e coisas reais que não são arte, mas que poderiam muito bem ter sido usadas como obras de arte.

Isso me surpreendeu um dia quando concordei em me encontrar com alguns estudantes de arte – ou talvez fossem estudantes de filosofia – para realizar um seminário informal em Berkeley. Quando entrei no prédio, passei por uma grande sala de aula que estava sendo pintada. A sala continha escadas, panos jogados, latas de tinta de parede e terebintina, pincéis e rolos. De repente eu pensei: e se isso for uma instalação chamada *Trabalho de Pintura*? Com efeito, a dupla de artistas suíços Fischli e Weiss fez uma instalação na vitrine de uma loja na rua principal de uma cidade suíça – talvez Zurique – que consistia em escadas, latas de tinta, panos sujos de tinta e assim por diante. As pessoas que sabiam sobre Fischli e Weiss vieram vê-la como um objeto cultural. Mas que interesse teria para os amantes da arte se fosse, em vez de arte, apenas um trabalho de pintura (em minúsculo)?

Nos anos setenta, o guru alemão Joseph Beuys – que lecionava em Düsseldorf – declarou que qualquer coisa poderia ser arte. Seu trabalho sustentava essa afirmação, pois fazia arte a partir de gordura – quando recebeu uma exposição no Museu *Guggenheim*, havia no átrio um pedaço de gordura do tamanho de um pequeno iceberg. Outro material peculiarmente seu eram os cobertores de feltro. A explicação – ou lenda – de o que esses dois materiais significavam para ele correspondia a um acidente de avião que ele sofreu na Crimeia quando era piloto de combate durante a Segunda Guerra Mundial. Ele foi encontrado por um grupo de nativos, que cuidou de sua saúde cobrindo-o com gordura animal e envolvendo-o em cobertores de feltro. Estes, consequentemente, tornaram-se símbolos carre-

gados de significado – muito mais do que a tinta a óleo poderia ter, uma vez que o calor é uma necessidade humana universal.

Robert Rauschenberg escreveu no catálogo da exposição *Sixteen Americans*,⁶ no Museu de Arte Moderna, em 1955, que “um par de meias não é menos adequado para fazer uma pintura do que madeira, pregos, terebintina, óleo e tecido”. Ele usou uma colcha, garrafas de Coca-Cola, pneus de automóvel e animais empalhados em sua arte. Trazer a realidade para dentro da arte, tendo em vista que, antes, a realidade era o que a arte deveria representar, mudou a forma como as pessoas pensavam a arte. Isso nos leva à essência da questão “o que é a arte” hoje. Mas há problemas que preciso abordar antes de poder tratar filosoficamente dessa questão.

O primeiro artista que preciso discutir é o compositor John Cage, que levantou a questão do porquê os sons musicais são limitados às notas e escalas convencionais. O mundo auditivo é cheio de sons que não desempenham nenhum papel na composição musical. Ele levantou essa questão em um trabalho executado pelo pianista David Tudor em 29 de agosto de 1952, em *Woodstock*, Nova York.

A peça chama-se “4'33'”, que é o tempo designado por Cage para a performance, a qual consistia em três movimentos de diferentes durações. Tudor sinalizou o início cobrindo o teclado com a tampa e depois mediu a duração do movimento com um cronômetro. No final do movimento, ele levantou a tampa do teclado. Depois, ele fez a mesma coisa uma segunda vez e uma terceira. Ele não tocou nenhuma nota, mas quando terminou

6. NT. Dezesesseis americanos.

fez uma reverência. Cage usou tantas partituras quanto achou que eram necessárias. Frequentemente, supõe-se que Cage estava ensinando seu público a ouvir o silêncio, mas essa não era sua intenção. Em vez disso, ele queria ensinar o público a ouvir os sons da vida – cães latindo, bebês chorando, raios e trovões, o vento nas árvores, escapamentos de automóveis e ruídos de motor. Por que isso não pode ser música? Woodstock não é Paris, mas o público bem que poderia ser parisiense. Eles abandonaram a apresentação em massa, murmurando o julgamento de que “Cage foi longe demais”.

Cage havia lecionado no *Black Mountain College*, onde conheceu o grande bailarino Merce Cunningham e Rauschenberg. Os três estavam envolvidos em um trabalho inicial de vanguarda, o *Theatre Piece*, e se influenciaram profundamente. Rauschenberg pintou uma tela toda branca, que Cage descreveu como um “campo de pouso” para luzes e sombras ou moscas domésticas. Na verdade, a pintura branca inspirou o conceito de uma peça silenciosa de música, que incorporava, assim, os ruídos vulgares. Os barulhos se tornaram parte da música.

O uso de itens como aqueles que Rauschenberg incorporou em seu trabalho trouxe a realidade para dentro da arte no início dos anos cinquenta. Além disso, é claro, a tinta espalhada, como na *Cama* de Rauschenberg, conectava seu trabalho com o da Escola de Nova York. Na minha opinião, Jasper Johns usou alvos, numerais e bandeiras porque a imagem de uma bandeira é uma bandeira, um numeral é um número e a pintura de um alvo é um alvo, então esses objetos localizam-se ambigualmente entre arte e realidade. E Cy Twombly, pelo menos nos primeiros anos, usou a essência das garatujas [*scribbles*] como seu tema.

Em algum momento nos anos setenta, a configuração social do mundo da arte mudou. Surgiram organizações que buscavam identificar artistas emergentes, as quais recebiam exposições individuais nas principais galerias e cujo trabalho era colecionado como investimento. Na maior parte, os movimentos deixaram de ser a onda do futuro, e a busca por talentos emergentes tomou seu lugar. No final dos anos setenta, quando o artista Robert Rahway Zakanitch, cujo trabalho representava espaços e objetos domésticos, quis iniciar um movimento para se opor à estética minimalista predominante, ele teve de perguntar às pessoas como se começava um movimento. Havia uma quantidade suficiente de artistas simpáticos às suas ideias, de modo que *Pattern and Decoration* – P & D – foi formado, sendo, na minha opinião, praticamente o último movimento significativo, ao menos nos Estados Unidos.

Lembro-me de como os nova-iorquinos esperavam aprender nas Bienais do *Whitney* a direção que a arte estava tomando. Durante anos, Greenberg foi a autoridade nisso. No entanto, em 1984, o reinado de Greenberg estava, em grande parte, terminado. Em vez de movimentos artísticos, movimentos políticos, como o feminismo, começaram a exigir espaço para mostrar seu trabalho. O multiculturalismo era menos um movimento que uma decisão curatorial de apresentar a arte de pessoas negras, asiáticas, indígenas americanos e gays de ambos os sexos. A Bienal de 1983 – um ano antes de eu me tornar um crítico de arte – me fez sentir que o trabalho exposto não era, parafraseando a expressão do mundo da arte, aquilo que deveria acontecer em seguida, o que levantava a questão sobre o que aconteceria então. A “próxima grande novidade” parecia subitamente inesperada, e

o campo da arte consistia em um imenso grupo de indivíduos talentosos, emergentes ou consolidados, supervisionados por curadores cada vez mais poderosos que promoviam seus próprios gostos e comprometimentos.

O problema do que é a arte se tornou uma questão muito diferente do que foi em qualquer momento anterior da história. Isso porque, especialmente no final do século XX, a arte começou a revelar sua verdade interior. É como se a história da arte, depois de séculos de progresso, finalmente começasse a manifestar sua natureza. Na obra-prima de Hegel, *A Fenomenologia do Espírito*, o “Espírito” finalmente encontra, no final de sua busca, o que ele mesmo é. A arte, em sua filosofia, é um componente do Espírito, juntamente com a filosofia e a religião. De certo modo, minha análise até aqui contém algo da *Phänomenologie des Geistes*, para usar o título alemão do livro. Eu tentei traçar a história da arte moderna com passos gigantes até o ponto em que eu posso finalmente abordar a questão em si mesma. Havia algo na maneira como a arte era pensada que respondia à questão de o que ela mesma é.

Eu quero analisar em algum grau os dois principais artistas que, na minha opinião, deram a maior contribuição para a questão – Marcel Duchamp, em 1915, e Andy Warhol em 1964. Ambos estavam ligados a movimentos: Dada no caso de Duchamp e Arte Pop em relação a Warhol. Cada movimento era filosófico até certo ponto, removendo do conceito de arte condições que se pensava serem parte inseparável do que a arte era. Duchamp, enquanto dadaísta, tentou deixar de produzir arte bela como uma questão de princípio Dada. Ele o fez por motivos políticos. Foi um ataque à burguesia, que o Dada responsabilizava

pela Grande Guerra, da qual muitos membros do movimento se esquivaram em Zurique ou, no caso de Duchamp, em Nova York, de 1915 a 1917, quando os Estados Unidos entraram na guerra. Desenhar um bigode em um cartão postal da Mona Lisa “enfeiou” o famoso retrato de uma bela mulher. Em 1912 – ano em que foi pressionado a retirar *Nu descendo a escada*, nº 2 de uma exposição cubista –, Duchamp assistiu a um espetáculo aeronáutico nos arredores de Paris, com o pintor Fernand Léger e o escultor Constantin Brancusi. De acordo com *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, entre muitas outras fontes, os artistas viram-se na presença de uma grande hélice de avião feita de madeira. Duchamp disse: “A pintura está acabada” e acrescentou, apontando para a hélice: “Quem fará algo melhor que essa hélice? Diga-me, você consegue fazer isso?” Talvez a hélice representasse velocidade, o que os pintores futuristas – e o próprio Duchamp – consideravam uma marca da modernidade. Ou talvez expressasse o ato de voar, que era bastante novo. Ou, talvez, poder. O episódio não foi mais comentado. Foi uma das primeiras declarações em que uma peça de maquinaria foi comparada ou contrastada com obras de arte.

Em todo caso, a hélice não era, nem poderia ser, um exemplo do que Duchamp chamou de “*ready-mades*” – uma expressão que ele viu na vitrine de uma loja de roupas, onde ela contrastava com a expressão “feito sob encomenda” (“made to order”). Isso aconteceu em 1915, quando ele partiu para o porto de Nova York como um homem famoso, graças a *Nu descendo a escada*, nº 2. Em entrevistas dadas à imprensa, ele parecia dizer que a pintura era uma coisa europeia e que a arte europeia como um todo estava “acabada”. Ele disse aos repórteres: “Se os Estados Unidos

ao menos percebessem que a arte da Europa está finalizada – morta – e que os Estados Unidos é o país da arte do futuro, ao invés de tentar basear tudo o que faz na tradição europeia.... Olhe para os arranha-céus!” Mais tarde ele acrescentou as pontes e, notoriamente, o encanamento americano.

Ainda em 1915, Duchamp comprou uma pá de neve em uma loja de ferragens na Avenida *Columbus* e carregou-a no ombro até o apartamento de seu patrono, Walter Arensberg. Ele deu a ela o título “Em antecipação ao braço quebrado”, gravando-o cuidadosamente na alça da pá. Muitos anos depois, em “*Apropos of ‘Readymades’*” – uma palestra ministrada no Museu de Arte Moderna de Nova York –, ele afirmou: “um ponto que realmente quero estabelecer é que a escolha desses ‘*ready-mades*’ não foi pautada no deleite estético. A escolha foi baseada em uma reação de indiferença visual e, ao mesmo tempo, na total ausência de bom ou mau gosto... na verdade, uma anestesia completa”. Duchamp tinha uma profunda aversão pelo que chamou de “arte retiniana” – arte que agradava aos olhos. Ele achava que a maior parte da arte, desde Courbet, era retiniana. Havia, no entanto, outros tipos de arte – arte religiosa, arte filosófica – que estavam bem menos preocupadas em agradar os olhos do que em aprofundar a maneira como pensamos.

A data é digna de nota: 1915. O segundo ano da Primeira Guerra Mundial – “a guerra para acabar com as guerras” – e Duchamp fazia sua contribuição dadaísta abusando da beleza. Contudo, ao atacar o “gosto”, ele estava questionando o conceito central da teoria estética em escritores de filosofia como Immanuel Kant, David Hume e o artista William Hogarth. Além disso, os vinte *ready-mades* que Duchamp criou retiraram

objetos do *Lebenswelt* e os elevaram a obras de arte, subtraindo do conceito de arte tudo que estava relacionado à habilidade, ao toque e, acima de tudo, aos olhos da/o artista. Enfim, no abuso da beleza havia algo além da determinação dadaísta de punir a burguesia por sua decisão de ir à guerra, condenando à morte milhões de jovens nos campos de batalha da Europa. Portanto, o *ready-made* foi bem mais que uma piada. Não é surpreendente que Duchamp tenha dito: “Acredito que o conceito de *ready-made* pode ser a ideia mais importante que apareceu no meu trabalho”. Certamente, isso gerou problemas para filósofos/as que, como eu, estavam preocupados/as com a definição de arte. Onde estão os limites da arte? Se qualquer coisa pode ser arte, o que distingue a arte de qualquer outra coisa? Ficamos com a ideia pouco consoladora de que, do fato de que qualquer coisa *pode ser* arte, não se segue que tudo é arte. Duchamp conseguiu condenar praticamente toda a história da estética, desde Platão até o presente.

O *ready-made* mais famoso é um mictório de cabeça para baixo, grosseiramente assinado com a falsa assinatura “R. Mutt 1917” em sua borda. Esse foi o ano em que os Estados Unidos entraram na guerra e a galeria 291, de Alfred Stieglitz (que tinha esse nome porque ficava no número 291 da 5ª Avenida em Nova York), encerrou suas atividades. Duchamp enviou a obra à exposição patrocinada pela Sociedade dos Artistas Independentes, principalmente, para pressionar a organização, cuja política assegurava que não haveria prêmios e que qualquer coisa seria exibida, desde que a/o artista pagasse a taxa de admissão. De fato, essa era a política da Sociedade Francesa de Artistas Independentes, cujos membros não precisavam ser

membros da Academia de Belas Artes. Como é amplamente conhecido, a Sociedade arranhou uma maneira de rejeitar a *Fonte*, como Duchamp ironicamente a denominou. O presidente do comitê justificou a ação dizendo que qualquer obra de arte seria aceita – mas um mictório é uma peça de encanamento, não uma obra de arte.

A galeria 291 foi a principal instituição dedicada à arte moderna, exibindo o trabalho de artistas como John Marin, Marsden Hartley, Charles Demuth e a esposa de Stieglitz, Georgia O'Keeffe. O próprio Stieglitz era artista, pois, caso fotografias fossem consideradas obras de arte, as suas certamente o seriam. Todavia, naqueles anos, a fotografia era muito contestada como forma de arte, talvez por essa razão os patrocinadores de Duchamp levaram o *ready-made* para ser fotografado por Stieglitz na 291, e ele o fez num suntuoso sépia, tratando a obra como arte, posicionando-a como uma escultura embaixo de uma pintura de Marsden Hartley. O *ready-made* pode ser reconhecido como um mictório de Bedfordshire de cabeça para baixo, o qual Duchamp teria visto na vitrine de uma loja de materiais de encanamento. O mistério é que esse modelo, supostamente fabricado pela *Mott Iron Works* (cf. *Mutt Iron Works*), parece ter desaparecido da face da Terra. Nem mesmo o Museu de Arte Moderna conseguiu encontrar um deles para colocar em uma grande exposição do trabalho de Duchamp. Mas, ao menos, sabemos como ele se parecia. Posicionado de cabeça para baixo, com os orifícios de drenagem na base, é muito parecido com uma mulher assumindo a parte de baixo na posição “papai e mamãe”, ainda que o mictório seja projetado para o conforto do macho. Duchamp nunca evitou uma conotação sexual, quando conseguia encon-

trá-la. Sua obra é filosoficamente rica, particularmente em sua atitude em relação à beleza, que durante séculos foi considerada inerente ao conceito de arte. Afinal, a maioria das instituições que formaram artistas desde o século XVII tinha a palavra “bela” em seu título: *beaux arts*, *bellas artes* e afins. Que algo possa ser arte sem ser belo é uma das grandes contribuições filosóficas do século XX. Arensberg tentou defender Duchamp na reunião em que foi decidido não aceitar o mictório do “sr. Mutt”: “Uma forma adorável foi revelada, liberta de seu propósito funcional, portanto, um homem claramente fez uma contribuição estética”. Na verdade, a contribuição de Duchamp foi ter feito uma obra de arte sem a estética. Ele contribuiu com um artigo, “*The Richard Mutt Case*”, no *The Blind Man*, uma publicação efêmera editada em conjunto com “*The Blind Man's Ball*”: não importa se o Sr. Mutt fez a fonte com suas próprias mãos ou não. Ele a ESCOLHEU. Ele pegou um item ordinário da vida, colocou-o de modo que seu significado utilitário desapareceu sob o novo título e o novo ponto de vista – criou um novo pensamento para esse objeto. Ele concluiu seu texto dizendo: “Quanto ao encanamento... as únicas obras de arte que a América ofereceu são seu encanamento e suas pontes”. Assim como os arranha-céus, essas são coisas práticas e boas. Não se trata, ao contrário do que Arensberg disse, de uma contribuição estética. Virá-lo de cabeça para baixo assegurou que “seu significado utilitário desapareceu”.

A contribuição de Andy Warhol para a definição da arte não foi feita por meio de um texto, mas de um notável conjunto de esculturas, que constituiu seu primeiro projeto após abrir

a *Silver Factory*⁷ em 1963, exposto na primavera seguinte na *Stable Gallery*, que é hoje a entrada de negócios para o Museu de Arte *Whitney* na rua 74th.⁸ A *Brillo Box* tornou-se uma espécie de Pedra de Rosetta filosófica, uma vez que nos permitia lidar com duas línguas – a língua da arte e a língua da realidade. A definição parcial de arte que desenvolvi em *A transfiguração do lugar-comum* foi o resultado de reflexões sobre as questões levantadas por esse objeto notável.

Os principais estetas dos Estados Unidos, antes do que podemos chamar de Período Warhol, foram muito influenciados por uma famosa análise de Ludwig Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas*. O filósofo elaborou o que parecia ser um poderoso ataque contra a busca por definições filosóficas, as quais, de certa forma, foram a contribuição de Sócrates para a filosofia, ao menos tal como ele é retratado nos diálogos de Platão. Os diálogos geralmente mostram Sócrates discutindo em um círculo composto por vários atenienses. Eles abordam conceitos como justiça, conhecimento, coragem, entre outros, incluindo a arte – embora os gregos não tivessem uma palavra para arte –, conceitos que todos os pertencentes àquela cultura sabiam mais ou menos como usar. Poderia haver definições no dicionário, se a Grécia antiga tivesse dicionários, mas ninguém as procuraria, dado que os termos em que Sócrates estava interessado eram usados por todos em conversas cotidianas. Assim,

7. NT. Fábrica prateada é o nome do atelier de Andy Warhol durante os anos em que Billy Linich, uma espécie de supervisor do local, decorou as paredes e os tetos com papel alumínio. O nome *Factory* foi utilizado pois adotavam meios de produção que borravam o conceito de autoria artística.

8. NT. Desde 2014, o museu mudou de endereço e funciona no número 99 da rua Gansevoort, no Meatpack District.

no diálogo *A República*, que aborda um tipo de sociedade ideal, o tema é justiça. Sócrates pergunta a Céfalo, um homem de negócios idoso, o que ele considera ser a justiça. Céfalo responde que é pagar as dívidas e manter as promessas – certamente o código de conduta de um negociante honesto. Sócrates então oferece um contraexemplo. Seria justo devolver uma arma a um homem que enlouqueceu? É verdade que pertencia a ele e ele tem o direito de tê-la. No entanto, armas são perigosas e não se poderia ter certeza de que seu dono saberia quando usá-la. A forma do diálogo consiste em uma tese, uma antítese e uma revisão da tese à luz da antítese, até os participantes não poderem ir adiante. No *Teeteto*, Sócrates e um matemático jovem e talentoso definem o conhecimento como crença verdadeira, embora percebam que o conhecimento é mais do que isso. Em tempos mais recentes, os epistemólogos acrescentaram outras condições, mas ninguém pensa que a tarefa está finalizada. No décimo livro de *A República*, Sócrates define a arte como imitação, o que certamente abrange a escultura grega. Naturalmente, Sócrates procura um contraexemplo e rapidamente o encontra – a saber, um espelho, que nos dá, sem esforço, reflexos melhores do que qualquer pessoa poderia desenhar.

Geralmente, todos sabem o que é a justiça ou o conhecimento. A definição de conhecimento no *Teeteto* consiste em duas condições, mas a busca por outras condições é uma parte vital da epistemologia. A definição de arte oferecida por Sócrates é refutada quando a abstração e os *ready-mades* aparecem no século XX. Sem dúvida, a maioria das obras de arte no Ocidente foi mimética, para usar o termo derivado do grego, e as/os artistas ocidentais tornaram-se cada vez mais adeptas dela. Quando a

câmera foi inventada, demorou algumas décadas até que o rosto humano ficasse realista, ainda assim, a câmera não invalidou o caráter artístico dos primeiros esforços imitativos, como os de Giotto ou Cimabue. Porém, a imitação não pode mais fazer parte da definição de arte, uma vez que a arte moderna e a arte contemporânea estão repletas de contraexemplos. Não se pode, contudo, esperar que alguém saiba como será a arte daqui a dois milênios! Isso seria possível apenas se a arte tivesse chegado ao fim. Sócrates, apesar de toda a sua perspicácia, tem pouco a dizer sobre o futuro da arte. Ele parece imaginar que, no que diz respeito à arte, as coisas fundamentalmente continuarão como estão. A abstração e os *ready-mades* tornaram cada vez mais difícil encontrar uma definição de arte. Por esse motivo, a pergunta “O que é a arte?” foi levantada com mais frequência e, muitas vezes, de modo mais caloroso. O aspecto interessante da imitação é que ela permite às pessoas em geral identificar a arte em outras culturas, como aquela em que Sócrates ofereceu sua definição de arte. Mas quão úteis são as definições? Wittgenstein oferece um exemplo em que as definições parecem inúteis, uma vez que prescindimos delas: o conceito de *jogos*.

Geralmente, podemos identificar quais atividades são jogos. Mas, quando consideramos a variedade de jogos – amarelinha, pôquer, dança das cadeiras, pega varetas, jogo da garrafa, esconde-esconde, o mestre mandou e inúmeros outros –, é difícil apontar o que eles têm em comum. Por conseguinte, é difícil ver como poderíamos formar uma definição, embora as crianças raramente tenham dificuldades para aprender e jogar jogos diferentes. Pode-se dizer que jogos são brincadeiras e não são sérios. Mas isso não pode fazer parte da definição, pois as pessoas

revoltam-se quando seus times perdem, e não adianta tentar impedi-las dizendo que “é apenas um jogo”. Portanto, não temos uma definição e, segundo Wittgenstein, ter uma definição não nos tornaria mais sábios. O melhor que podemos fazer é encontrar uma *semelhança de família*. Assim como uma criança pode ter o nariz do pai e os olhos da mãe. Ou podemos imaginar um conjunto de coisas: *a, b, c, d*, em que *a* se parece com *b*, *b* se parece com *c*, e *c* se parece com *d*, entretanto, *a* não se parece com *d*. Portanto, não há uma propriedade abrangente na qual se possa basear uma definição. Que interessante, pensaram os seguidores de Wittgenstein, que os jogos não compartilhem uma propriedade comum! E até mesmo as/os filósofas/os desistiram de procurá-la.

Em 1956, foi feito um esforço para substituir o paradigma dos jogos pelo paradigma das obras de arte. Um artigo importante, “O Papel da Teoria na Estética”, foi publicado por Morris Weitz, argumentando que “arte” é um *conceito aberto*, o que parece intuitivamente verdadeiro se considerarmos a imensa variedade de objetos em um museu enciclopédico. O próprio Weitz usou o exemplo dos romances, que é muito menos persuasivo, pois, embora existam grandes diferenças entre os romances de Jane Austen e os de James Joyce, a história das artes visuais parece muito mais aberta se acompanharmos as mudanças que ocorreram entre Manet e *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso. Com as artes visuais, além disso, mais e mais tradições artísticas de diferentes culturas foram credenciadas no que chamei de Mundo da Arte, o qual consiste em todas as obras de arte do mundo. O que é preciso para um objeto ser uma obra de arte à luz das mudanças nas políticas de aquisição dos museus? Como algo é credenciado

como parte do Mundo da Arte? Nos Estados Unidos, negros e mulheres foram proibidos de votar durante muito tempo, sendo assim descredenciados. Inquestionavelmente, isso foi fundamentado em uma ampla crença na sua inferioridade, mas, na verdade, repousava sobre o racismo e o sexismo. Finalmente, negros, auxiliados por brancos, foram capazes de ajudar outros negros a reivindicar seus direitos civis. A brutalidade que foi televisionada em todo o mundo levou ao fim da resistência sulista. Em 2008, a disputa pela nomeação de um candidato à presidência pelo partido dos Democratas foi entre um homem negro e uma mulher. Raça e sexo haviam se tornado irrelevantes do ponto de vista legal.

Nos anos de 1960, o filósofo George Dickie desenvolveu uma teoria conhecida como Teoria Institucional da Arte, a qual, de certa forma, derrotou a teoria de Weitz sobre a arte. Em resposta às críticas, Dickie desenvolveu várias versões do institucionalismo, mas, *grosso modo*, ele afirma que determinar o que é arte é uma questão a ser decidida inteiramente por aquilo que ele chama de Mundo da Arte, o qual ele define diferentemente de mim. Para Dickie, o Mundo da Arte é uma espécie de rede social, composta de curadoras/es, de colecionadoras/es, de críticas/os de arte, de artistas (é claro) e de outras pessoas cujas vidas estão, de alguma forma, ligadas à arte. Assim, algo é uma obra de arte se o Mundo da Arte decreta que é. Foi a ideia de Duchamp de que o Sr. Mutt escolhera virar um mictório de cabeça para baixo que transformou uma peça de encanamento em uma obra de arte. No entanto, deve haver alguma razão para os membros do Mundo da Arte julgarem que algo é arte. Arensberg achava que Duchamp queria ressaltar a beleza do

mictório. Seria possível dizer que ele queria chamar a atenção para o erotismo ao colocá-lo virado, com os orifícios de drenagem parecendo o canal urinário feminino. A ideia de Dickie acaba funcionando como a ordenação de um Cavaleiro [*knighthood*]; nem todos podem fazê-lo, apenas reis ou rainhas. O indivíduo eleito ajoelha-se e, em seguida, levanta-se após ter sido ordenado como Cavaleiro. Todavia, mesmo nesse caso, alguns motivos da cavalaria podem ser declarados: dragões foram mortos, donzelas foram resgatadas e coisas desse tipo. Algum rei louco pode conferir o grau de Cavaleiro a seu cavalo. Ele teria esse poder, e, ainda assim, poderia justificar a ordenação por ter o cavalo retirado seu mestre do perigo. No diálogo *Eutífron*, de Platão, Sócrates levanta um forte argumento contra sacerdotes que afirmam saber quais são as coisas justas recorrendo ao conhecimento de que os deuses amam as pessoas. Sócrates responde perguntando se os deuses os amam porque são justos ou eles são justos porque os deuses os amam. Se é porque as pessoas são justas, então podemos conhecer tão bem quanto os deuses o que é justo. Mas se as pessoas são justas porque os deuses as amam, por que devemos aceitar que as pessoas são de fato justas? Os funcionários da alfândega consultaram o chefe do Sistema Nacional de Museus do Canadá para saber se os *ready-mades* eram esculturas, pois ele era considerado um especialista. Ele disse categoricamente que não eram. Apenas ser um membro do Mundo da Arte não garante a validade do seu julgamento. Então há, no mínimo, dificuldades que precisam ser resolvidas para aceitar a Teoria Institucional da Arte.

Voltando à teoria de Weitz, 1956 não foi um bom ano para teorizar sobre arte. Foi o ponto mais alto do Expressionismo

Abstrato. Entretanto, tudo mudou na década seguinte, com a Arte Pop, o Minimalismo e a Arte Conceitual, nos quais surgiram obras de arte diferentes de tudo o que se viu antes. O pintor Barnett Newman definiu escultura como algo em que você esbarra quando recua para ver melhor uma pintura. Contudo, no início dos anos setenta, a escultura passou por um avanço súbito, começando com Eva Hesse. Depois, com Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Richard Serra, Sol Lewitt e Charles Simonds. Matta-Clark partia casas, Smithson fez o *Espiral Jetty*, Serra usou a parede e o piso do galpão de Leo Castelli como molde para fundir lingotes, Lewitt usou blocos de concreto para fazer monumentos e Simonds fez pequenas moradias de argila nas rachaduras dos prédios do que viria a ser o SoHo – as quais ele insistiu que eram ocupadas por “Pessoas Pequenas”.

Weitz e seus defensores poderiam dizer que os anos sessenta e setenta validavam ainda mais sua ideia – às vezes chamada de “antiessencialismo” – de que a arte é um conceito aberto. Eu, por outro lado, sou essencialista. Penso que a lógica da história da arte, de fato, faz parecer que a arte é um conceito aberto: mesmo que a arte grega fosse mimética, a arte românica dificilmente poderia sê-lo. A abstração prova que a imitação não pertence à essência da arte, como tampouco pertence a própria abstração. Não sabemos, realmente, o que pertence e o que não pertence. Na minha opinião, porém, Warhol nos ajuda a ver o que pode pertencer à essência da arte enquanto ela existir. O problema é que especialmente as/os filósofas/os concluem que a arte é um conceito aberto porque não conseguem encontrar um conjunto de propriedades visuais em comum. Eu acho

que eles pararam de procurar muito cedo, pois eu conheço ao menos duas propriedades inerentes às obras de arte, portanto, que pertencem à definição de arte. O que precisamos fazer é procurar um pouco e encontrar uma propriedade que as obras de arte tenham em comum. Na época de Wittgenstein, as/os filósofas/os confiavam plenamente em sua capacidade de identificar quais criações eram as obras de arte. Identificá-las não é, com efeito, saber muito sobre elas. É preciso abordá-las como obras de arte. É preciso tratá-las do mesmo modo como *críticas/os de arte* as tratariam. É preferível ter uma mente aberta ao invés de um conceito aberto.

A *Stable Gallery* era localizada no térreo de uma elegante casa de pedras brancas, com ladrilho de mármore preto e branco na entrada e uma escadaria curvada com uma balaustrada de metal polido. A galeria em si ficava à esquerda, atrás de uma majestosa porta de mogno envernizado. Estava muito longe da estrebaria na qual a galeria era localizada anteriormente e que lhe conferiu o nome. Era realmente uma das belas galerias de Nova York. Ao entrar nela, sentia-se que se cometera um erro.⁹ Parecia um depósito de supermercado. Todos os móveis haviam sido removidos e havia apenas fileiras de caixas, cuidadosamente empilhadas – Brillo, Kellogg’s, Del Monte, Heinz, etc. Maravilhados, os visitantes que tinham comprado essas caixas na galeria atraíam a atenção do lado de fora, na rua, enquanto caminhavam carregando as obras embrulhadas em plástico.

9. NT. O autor refere-se a uma ocasião específica, a exposição de Andy Warhol, em 1964.

Andy e seus ajudantes fizeram o máximo para que as caixas individuais parecessem com os recipientes comerciais reais. Elas foram fabricadas em uma loja de carpintaria de acordo com as especificações de Andy. Caixas de papelão reais foram fotografadas e, em seguida, os rótulos foram estampados nas caixas fabricadas, tornando-as fotografias tridimensionais, como disse o assistente de Warhol, Gerard Malanga. Exceto pelos ocasionais respingos, suas caixas parecem idênticas às caixas reais. No caso da *Brillo*, idênticas às caixas projetadas por James Harvey, que era, na verdade, um expressionista abstrato da segunda geração. O objetivo do trabalho era subtrair as diferenças perceptivas entre arte e realidade. Uma fotografia maravilhosa de Fred McDarragh mostra Andy parado entre suas caixas, como um estoquista no depósito, com seu rosto pálido olhando para nós. Ninguém prestaria atenção nos respingos se eles pudessem ser vistos.

Assim, a questão era: de que maneira as caixas feitas pela *Factory* de Andy diferem das caixas feitas pelas outras fábricas? Isto é, quais propriedades visíveis diferenciadoras as separavam? As caixas feitas pela *Factory* eram de madeira, enquanto as caixas feitas pelas fábricas eram de papelão ondulado. Mas a diferença entre elas poderia ter sido inversa. As caixas feitas na *Factory* eram pintadas de branco, com o design estampado nos quatro lados e no topo, assim como muitas das caixas feitas pelas fábricas. Outras caixas feitas pela *Factory* não eram pintadas, exceto pelo logotipo – elas eram marrons como o papelão sem pintura. As caixas comerciais continham esponjas de palha de aço, enquanto as caixas de Andy não tinham tal conteúdo, contudo, ele poderia ter enchido suas caixas com as esponjas e elas ainda seriam arte. Os membros do Mundo da Arte seriam

capazes de diferenciá-las como arte? Talvez – mas seria apenas uma suposição. Externamente, os dois conjuntos eram iguais.

Acredito que, se não havia nenhuma diferença visível, teria de haver diferenças *invisíveis* – não invisíveis como as esponjas Brillo dentro das caixas de Brillo, mas propriedades que eram *sempre* invisíveis. Eu propus duas propriedades que são por natureza invisíveis. Em meu primeiro livro sobre filosofia da arte, desenvolvi o pensamento de que obras de arte eram *sobre* alguma coisa e decidi que, consequentemente, obras de arte tinham significado. Inferimos ou apreendemos significados, mas os significados não são, de modo algum, materiais. Portanto, pensei que, ao contrário de frases com sujeitos e predicados, os significados estavam *incorporados* no objeto que os possuía. Declarei, então, que as obras de arte são *significados incorporados*. A maioria das/os filósofas/os da linguagem tem fixação na semântica, analisando as sentenças de tal maneira que o sujeito esteja no escopo do predicado. Exceto por Wittgenstein, que, em seu grande trabalho inicial, o *Tractatus Logico-Philosophicus*, ofereceu a tese de que sentenças são imagens e o próprio mundo é composto de fatos aos quais as sentenças pictóricas correspondem, deixando aberta a questão de o que acontece quando elas não correspondem. A sentença de abertura do *Tractatus* é: “O mundo é a totalidade dos fatos, não das coisas”.¹⁰ A semântica usa relações externas como “denotação” ou “extensão”. Porém, o tipo de relacionamento do qual a arte depende é interno. O objeto de arte *incorpora* o significado ou o incorpora parcialmente.

10. NT. Danto refere-se ao aforismo 1.1 do *Tractatus*, não ao 1. O aforismo foi retirado da página 135 da tradução de Luís Henrique Lopes dos Santos publicada pela Edusp em 2008.

Suponhamos que um artista comece a pintar alguns murais que celebram importantes leis da ciência. Ele pinta uma única e firme linha horizontal em uma parede e, na parede oposta, pinta um ponto. As duas paredes, juntas, retratam a primeira lei do movimento de Newton: “Todo objeto em repouso permanece em repouso, e todo objeto em movimento permanece em movimento, a menos que seja submetido a uma ação”.

Devo admitir que analisei relativamente pouco a incorporação, mas minha intuição foi a seguinte: a obra de arte é um objeto material, algumas de suas propriedades pertencem ao significado e outras não. O que o espectador deve fazer é interpretar as propriedades portadoras de significado de modo a captar o significado intencionado que elas incorporam. Um exemplo que costumo usar é o *Marat Assassiné* de Jacques-Louis David, de 1793 – Marat Assassinado –, que representa uma cena da Revolução Francesa em curso na época. Marat era um blogueiro incendiário, para usar o termo atual, que escrevia para a publicação *O Amigo do Povo*. Ele foi esfaqueado até a morte por uma aristocrata, Charlotte Corday, que viera apelar a essa figura poderosa em nome de seu irmão. Dizem que Marat começara a escrever uma permissão para o irmão de Corday quando ela o esfaqueou até a morte. Como Marat representava os revolucionários, havia uma percepção geral de que o evento deveria ser pintado por David, que também estava do lado revolucionário, de modo que ele teve pouca escolha quando o povo gritou: “David, pegue o seu pincel”. No entanto, ele não pintou uma cena de crime, mas uma cena metafórica do significado da obra.

Aqui está uma interpretação de sua pintura. David retrata Marat na banheira, onde ele passou um tempo considerável,

porque a água do banho ajudava a aliviar a dor que ele sofria devido a uma nociva doença de pele. Na frente dele está a adaga de Corday e um pouco de sangue derramado. Marat está deitado, morto, com o instrumento da sua morte em frente. Eu interpreto Marat em sua banheira como comparável a Jesus em seu sepulcro. A pintura sugere que ele se reerguerá como fez Jesus, mas, de qualquer modo, há também o pensamento de que ele morreu para os espectadores assim como Jesus morreu para os cristãos. Portanto, Marat é um mártir correspondente a Jesus para os *sans-culottes*, como eram chamados os revolucionários comuns. No entanto, assim como Jesus esperava algo dos presentes, a saber, que eles deveriam seguir seus passos, há uma injunção de que, uma vez que Marat morreu violentamente pela Revolução, você, o espectador, deve seguir os passos de Marat. Os espectadores fazem parte da imagem, mesmo que não sejam vistos. David estava dirigindo-se a eles, que estavam diante de uma representação muito persuasiva de um momento crucial. A cena atrai o público revolucionário. Pode-se dizer que o fato de ser pintada sobre tela não faz parte do seu significado. É apenas o suporte da pintura. Não faz parte do significado, mesmo que seja parte do objeto que incorpora o significado. A explicação de que um significado incorporado é o que faz de um objeto uma obra de arte aplica-se tanto ao trabalho de David quanto ao de Warhol. Na verdade, aplica-se a tudo o que é arte. Quando as/os filósofas/os supunham que não havia uma propriedade compartilhada por todas as obras de arte, estavam observando apenas as propriedades visíveis. Mas são as propriedades invisíveis que fazem algo ser arte.

Uma propriedade, é claro, poderia fazer parte tanto do objeto quanto do significado. Uma escultura de Donald Judd

pode ser um exemplo conveniente, pois, normalmente, consiste em uma fileira de compartimentos uniformes, muitas vezes de frente para o observador, feita de chapa de metal e revestida em esmalte. Suponho que suas esculturas eram tipicamente intituladas “Sem Título”, principalmente, para inibir o espectador de dar a elas um significado específico, como “mesa de trabalho”, por exemplo. Judd queria que elas fossem vistas como “objetos específicos”, e não como imitações de objetos específicos. Isto é, ele queria que elas enriquecessem o inventário do mundo. Judd enviou suas peças para serem fabricadas em uma serralheria, posto que estava além de seus poderes fazer quinas suficientemente precisas. As quinas eram, naturalmente, propriedades do objeto, mas elas faziam parte do significado do trabalho, contribuindo para sua especificidade.

Eu imagino que pode haver mais condições para uma definição de arte. Demorou milênios para adicionar condições na definição de conhecimento, para além das duas que Sócrates e Teeteto descobriram. Porém, posso imaginar os estetas de várias culturas dizendo que minha definição não explica por que as pessoas se emocionam ou ficam revoltadas com esse ou aquele trabalho. É claro que os estetas não explicam essas coisas. Eles ajudam a identificar as obras de arte de uma determinada cultura, mas essas coisas que variam de cultura para cultura não pertencem à definição de arte. A definição tem de capturar a “artisticidade” universal das obras de arte, independentemente de quando elas foram ou serão feitas. Temos de aprender, em cada cultura, como interpretá-las e encaixá-las na vida dessa cultura, por exemplo, como ícones ou fetiches. E, claramente, elas têm o estilo apropriado à

cultura em questão. Elas precisam ter o *estilo* que pertence a essa cultura.

Nessa perspectiva, vale a pena considerar o estilo da caixa Brillo, desenhada por James Harvey, cujo trabalho ordinário era de designer comercial.

Para começar, sua caixa Brillo não é simplesmente um recipiente para as esponjas Brillo; é uma celebração visual da Brillo. Pode-se verificar isso observando a maneira como a Brillo é empacotada hoje, em uma embalagem marrom, simples como literatura pornográfica. A diferença entre o recipiente de 1964 e o recipiente de hoje expressa, de maneira eloquente, a diferença entre aquela época e a atualidade. A caixa de 1964 é decorada com duas zonas vermelhas em forma de onda, separadas por uma zona branca que flui entre elas e ao redor da caixa como um rio. A palavra “Brillo” é impressa em letras chamativas nesse rio de branco: as consoantes em azul, as vogais – *i* e *o* – em vermelho. Vermelho, branco e azul são as cores do patriotismo, e a onda é uma propriedade da água e das bandeiras. Isso conecta limpeza e dever, e transforma as laterais da caixa em uma bandeira de saneamento patriótico. O rio branco implica metaforicamente a gordura sendo limpa, deixando apenas a pureza em seu rastro. A palavra “Brillo” transmite uma excitação que é levada adiante com várias outras palavras – os idiomas da propaganda – distribuídas na superfície da caixa, assim como os idiomas da revolução ou do protesto são escritos ousadamente em faixas e cartazes carregados por manifestantes. As esponjas são GIGANTES. O produto é NOVO. Ele LUSTRA O ALUMÍNIO RÁPIDO. A caixa transmite o êxtase e é, à sua maneira, uma obra-prima da retórica visual, destinada a dire-

cionar as mentes para o ato de compra e utilização do produto. E esse maravilhoso rio de pureza tem origem na história da arte: na abstração *hard-edge* de Ellsworth Kelly e Leon Polk Smith. Como sugeri acima, o design exalta sua própria contemporaneidade e a de seus usuários, que pertencem ao presente, assim como os membros da chamada “geração Pepsi” foram parabenizados por sua atualidade.

No entanto, esses fatores que constituem a excelência das caixas de Brillo não contribuem em nada para tornar a *Brillo Box* de Warhol uma obra de arte boa ou mesmo ótima. Todas as caixas de supermercado têm as mesmas propriedades filosóficas. É importante lembrar que todos os pontos filosóficos levantados pela *Brillo Box* poderiam ter sido levantados por qualquer uma das caixas mais monótonas que foram também fabricadas para a exposição da *Stable Gallery*. Não podemos permitir que aquilo que faz a caixa de Harvey ser tão bem-sucedida penetre na crítica de arte da caixa de Warhol! Com efeito, a crítica de arte da *Brillo Box* não pode diferir significativamente da crítica de arte de qualquer uma das caixas que Warhol fez ou poderia ter feito em vez dela. Filosoficamente, as diferenças de *design* entre os diferentes conjuntos de caixas são irrelevantes. Warhol não foi influenciado pela abstração *hard-edge*: ele reproduziu as formas criadas por um artista existente (Harvey) apenas porque as formas já estavam lá, assim como o logotipo da União de Rabinos Ortodoxos estava lá, certificando que Brillo era kosher (como era em 1964). Era essencial que Warhol reproduzisse, na sua *Brillo Box* de 1964, os mesmos efeitos do design feito por Harvey. No entanto, sem que eles fossem explicados pelos mesmos motivos que Harvey teve para fazê-lo.

Desse modo, onde entra a crítica de arte? Ela entra porque a arte comercial era, de algum modo, em sua trivialidade, o tema da arte de Warhol. Ele via o mundo cotidiano como esteticamente belo e admirava muito as coisas que Harvey e seus heróis do expressionismo abstrato teriam ignorado ou condenado. Andy adorava as superfícies da vida cotidiana, a nutrição e a previsibilidade das conservas em lata, a poética do lugar-comum. Uma vez, Roy Lichtenstein disse em minha presença: “Este não é um mundo maravilhoso?”, acrescentando que isso era algo que Andy dizia o tempo todo. Mas, em termos de trivialidade, não há como escolher entre as várias caixas que ele fabricou para sua exposição. Essa abordagem mostra uma transição filosófica da rejeição à sociedade industrial – que teria sido a atitude de William Morris e dos pré-rafaelitas – para o endosso, como se esperaria de alguém nascido na pobreza e que, por conseguinte, poderia estar apaixonado pelo calor de uma cozinha em que todos os novos produtos eram utilizados. Assim, as caixas são tão filosóficas quanto o papel de parede de William Morris, feito, é claro, não para celebrar a vida cotidiana, mas para transformá-la, redimindo sua fealdade em uma espécie de beleza medievalizada. As caixas de Warhol eram uma reação ao expressionismo abstrato, mas com o objetivo principal de honrar o que o expressionismo abstrato desprezava. Isso faz parte da crítica de arte da *Brillo Box*, e há muito mais. No entanto, os dois tipos de crítica de arte são separados: não há sobreposição entre a explicação de Harvey e a explicação de Warhol. A retórica de Warhol não tem nenhuma relação imediata com a retórica das próprias caixas de Brillo.

Há um problema em concluir que a caixa comercial de Brillo é o tema da *Brillo Box* de Warhol. Embora eu preferisse

que o contraste em questão fosse entre arte e realidade, é difícil negar que a caixa Brillo de Harvey é arte. É arte, mas é arte comercial. Uma vez que o design é definido, as caixas são fabricadas aos milhares. Elas são feitas de papelão ondulado para proteger o conteúdo e ainda serem leves o suficiente para que possam ser levantadas, movidas e abertas facilmente. Nada disso é verdade para as caixas de Andy; apenas algumas foram feitas, e seu propósito era puramente que fossem vistas e entendidas como arte. É puro esnobismo negar que a arte comercial seja arte apenas porque é utilitária. Além disso, as caixas de papelão fazem parte do *Lebenswelt*. As caixas de Andy não, elas fazem parte do Mundo da Arte. As caixas de Harvey pertencem ao que é entendido como cultura visual, mas as caixas de Andy pertencem à alta cultura.

Lichtenstein, que tinha uma agenda revolucionária, queria levar a arte popular¹¹ para as galerias de arte, até então abertas apenas à arte erudita. Assim, ele pintou painéis de histórias em quadrinhos, como em sua maravilhosa pintura *O Beijo*, que mostra um piloto e uma garota se beijando. O piloto está de uniforme, a garota está usando vestido e batom vermelhos. Mas ela não é popular, como uma página de uma história em quadrinhos seria – por exemplo, *Terry e os Piratas*, que seria publicada aos milhares. A pintura de Roy é única. Podemos exibir páginas de histórias em quadrinhos em galerias abertas à arte popular, porém, desde os anos sessenta, as galerias foram abertas para *pinturas* sobre a arte popular, especialmente ao exibir Arte Pop.

11. NT. A expressão usada por Danto é “vernacular art”, cujo sentido pode transitar entre o que entendemos por arte popular, arte comercial ou cultura visual. Optamos por traduzir como “arte popular” devido ao contexto do argumento de Danto, que a opõe à arte erudita, em diálogo com a Arte Pop.

Nós embrulhamos alimentos ou colocamos grãos de café em jornais com histórias em quadrinhos – mas seria barbárie fazer essas coisas com *O Beijo* de Roy Lichtenstein.

Eu não sou exatamente um historiador da arte, portanto, eu não tinha interesse nas influências de Warhol quando ele teve a ideia de fazer essas caixas – se, de fato, ele teve alguma influência. Estou razoavelmente convencido de que Warhol não leu muita filosofia. Mas eu percebi certas estruturas filosóficas na comparação entre uma obra de arte e o objeto com o qual ela se parecia, mesmo que o objeto e a obra de arte fossem perceptivelmente indiscerníveis. Na verdade, a filosofia está repleta de exemplos assim, como a comparação entre um sonho e uma percepção com o mesmo conteúdo – por exemplo, nas *Meditações* de René Descartes, um livro que procurava descobrir, na medida do possível, o que seu autor conhecia de modo inquestionável. A *mise-en-scène* fornecida por seu *Discurso do método* mostrava Descartes na ocasião em que ficou bloqueado pela neve ao retornar das guerras na Alemanha. Como não tinha nada mais urgente para fazer, dedicou-se “(...) por fim a derrubar séria livre e genericamente todas minhas antigas opiniões”.¹²

Ele retira as camadas da crença como se fosse uma cebola. “Com efeito, tudo o que admiti até agora como o que há de mais verdadeiro, eu o recebi dos sentidos ou pelos sentidos. Ora, notei que os sentidos às vezes enganam e é prudente nunca confiar completamente nos que, seja uma vez, nos enganaram”.¹³ Essa pode ser uma medida muito rígida. Pode haver casos, em

12. NT. Trecho retirado da página 23 da tradução de Fausto Castilho do livro *Meditações* publicado pela Editora da Unicamp em 2004.

13. Ibidem.

circunstâncias não ideais, nos quais qualquer um pode cometer um erro. Ainda assim, há coisas de que não posso honestamente duvidar: “Em verdade, qual a razão para que possa negar essas próprias mãos e todo esse meu corpo? A não ser, talvez, que me compare a não sei quais insanos, cujo cérebro foi a tal ponto afetado pelo negro vapor da bilis que constantemente asseveram ou que são reis, sendo paupérrimos, ou que se vestem de púrpura, estando nus, ou que têm a cabeça feita de barro, ou que são inteiramente cabaças ou confeccionados em vidro”.¹⁴ Mas então ocorre a Descartes que, embora sinta a certeza de estar segurando e olhando para um pedaço de papel, “Em verdade, com que frequência o sono noturno não me persuadiu dessas coisas usuais, isto é, que estava aqui, vestindo esta roupa, sentado junto ao fogo, quando estava, porém, nu, deitado entre as cobertas! (...) E, quando penso mais atentamente, vejo do modo mais manifesto que a vigília nunca pode ser distinguida do sono por indícios certos, fico estupefato e esse mesmo estupor quase me confirma na opinião de que estou dormindo”.¹⁵

Nem sempre há uma maneira interna de se distinguir entre sonhar e perceber, mas às vezes existe. Às vezes, sonho que estou escrevendo um livro em um computador quando, na verdade, estou na cama dormindo. Há casos em que as experiências do sonho e da vigília são indiscerníveis, como são indiscerníveis a *Brillo Box* e as caixas de Brillo. Elas são, para todos os propósitos práticos – e filosóficos! –, inteiramente semelhantes. E isso faz a primeira parte da primeira “Meditação” ser muito parecida com o caso da obra de arte *Brillo Box* e a caixa comercial comum de

Brillo. Não podemos, por meio da visão, distinguir a obra de arte da caixa comum de Brillo.

Considere os desenhos maravilhosos de Saul Steinberg, em que uma caixa comum sonha com seu retrato perfeito, no qual todas as beiradas e cantos são perfeitos. Inicialmente, Warhol achou que pouparia dinheiro e mão-de-obra usando caixas de papelão comuns compradas no atacado. Mas as bordas e cantos eram muito macios e arredondados. Eram inconsistentes com sua imaginação. Por isso, ele teve de seguir o caminho da fabricação e da serigrafia. O estêncil proporcionava uma semelhança perfeita, mas não era possível usá-lo para reproduzir as propriedades físicas da caixa. O papelão é perfeito para o transporte, mas não para as propriedades geométricas que Warhol queria em suas caixas. Beiradas e cantos agudos, como Judd bem o sabia, pertencem a um sonho de exatidão.

Como relembramos, no primeiro esforço conhecido para definir a arte, Sócrates explicou-a como mimese. No entanto, embora fosse escultor – quando tinha um emprego –, ele projetou uma República ideal que não via necessidade de artistas, os quais poderiam muito bem ser exilados. Há uma passagem em que Sócrates esboça as várias divisões do universo: um nível superior e um inferior, sendo o primeiro invisível e o segundo visível. Na parte superior da visibilidade estão as coisas que os carpinteiros fazem – mesas e cadeiras, que estão em conformidade com os conceitos, os quais são invisíveis, mas acessíveis ao intelecto. Na parte mais baixa do mundo visível estão sombras e reflexos, como as imagens espelhadas. Não existiam fotografias no tempo de Platão, mas elas podem ser classificadas como reflexos das coisas, assim como as pinturas ou a arte em geral. Em algumas

14. Ibidem, p. 23-25.

15. Ibidem, p. 25.

versões, os sonhos pertencem a esse nível mais baixo, pois eles representam as coisas. São feitos de qualidades visíveis, mas podem não ser reais. Em outras palavras, eu poderia sonhar com minha esposa morta, e isso a representaria do mesmo modo que uma pintura a óleo faria.

Eu gosto da maneira que, em duas grandes perspectivas filosóficas, a arte é como um sonho. Poderíamos acrescentar “onírico” [*dreamlike*] ao significado e à incorporação. Romances e peças de teatro são como sonhos. Não é necessário que sejam verdadeiros, mas é possível. Há algo muito convincente na relação entre arte e sonho. Diferentemente de carpinteiros e artesãos, pintores precisam apenas conhecer a aparência das coisas. Eles não precisam ser capazes de fazer um baú, mas podem pintar a imagem de um baú sem esse conhecimento. Sócrates tinha uma inclinação pelos artesãos. No Livro Dez de *A República*, que começa com a derrubada da arte mimética, Sócrates conta uma história que finaliza o grande diálogo. Trata-se da história de Er, um soldado heroico que parece ter sido morto em ação, mas cujo corpo não apodreceu – não havia mau cheiro –, por conseguinte, ele não foi cremado em uma pira funerária. Em vez disso, Er foi para o subterrâneo, unindo-se aos espíritos dos mortos, onde eles são instruídos sobre como escolher sua próxima vida. Na “formatura”, eles são levados para uma clareira onde podem escolher dentre as vidas disponíveis, como se fossem roupas. De certa forma, cada um escolhe uma vida que parece mais desejável do que a vida anterior. Não posso tratar de todos eles, mas um homem, Epeus – um artista, na verdade –, o qual projetou o cavalo de Tróia, que ajudou os gregos a invadir a cidade escondendo-se em seu interior, escolheu a alma de uma

mulher “habilitada em todas as artes” –, uma artesã. Em outro diálogo, *O Político*, Sócrates decide que o governante deve ser um tecelão, uma vez que a arte do estadista é tecer em conjunto as diferentes vertentes que compõem o Estado. Os artesanatos são melhores porque são mais úteis do que as artes, que lidam apenas com aparências.

Decidi ampliar minha definição anterior de arte – significados incorporados – com outra condição que capta a habilidade da/o artista. Graças a Descartes e Platão, definirei a arte como “sonhos acordados”. A meta é explicar a universalidade da arte. Acredito que, em todos os lugares, todas as pessoas sonham. Normalmente, isso exige que estejamos dormindo. Mas os sonhos acordados exigem que estejamos acordados. Sonhos são feitos de aparências, mas as aparências devem ser de coisas em seus próprios mundos. Com efeito, as diferentes artes, nos museus enciclopédicos, são feitas por diferentes culturas.

Comecei a pensar recentemente sobre os sonhos acordados, os quais, em relação aos sonhos que temos durante o sono, têm a vantagem de poderem ser compartilhados. Por conseguinte, eles não são privados, o que ajuda a explicar por que todos na plateia riem ao mesmo tempo, ou gritam no mesmo momento.

Eles têm outra vantagem, na medida em que levantam questões importantes para o Fim da Arte, que concebi em 1984. Um dos argumentos para o Fim da Arte baseia-se no fato de que arte e realidade são, em certos casos, indiscerníveis. Eu pensava que, se arte e realidade eram indiscerníveis, de certa forma havíamos chegado ao fim. Arte e realidade poderiam, em princípio, ser visivelmente iguais. Mas, na época, eu não havia percebido que as diferenças são invisíveis, como percebemos

ao distinguir os diferentes significados e as diferentes formas de incorporação entre a caixa de Brillo e a *Brillo Box*. A caixa de Brillo do supermercado glorifica o produto Brillo com todos os *slogans* da caixa, como vimos ao analisar as caixas dos supermercados. A *caixa* de Warhol denota as caixas de Brillo. Ela as incorpora, de modo que as duas parecem iguais. A arte sempre preserva uma distância da realidade. Assim, duas caixas de Brillo comuns não denotam uma à outra.

Há um trabalho, de 2005, do Apropriadionista Mike Bidlo, que se parece tanto com a *caixa* de Warhol quanto esta se parece com caixas Brillo do supermercado. Bidlo denota todas as *Brillo Boxes* de 1964, e isso é digno de nota. Ele fez isso porque queria entender como era sua produção, do mesmo modo que replicou alguns Jackson Pollocks para aprender o que estava envolvido na produção de um Jackson Pollock de verdade. De certa forma, a *caixa* de Warhol foi a obra que definiu os anos sessenta, ao passo que a caixa de Bidlo foi a obra que definiu os anos oitenta.

Em 1990, o celebrado curador Pontus Hultén – que organizou uma exposição de Andy em 1968, no *Moderna Museet*, em Estocolmo – fez com que carpinteiros de Lund fabricassem cerca de cem caixas de Brillo após a morte de Andy, e ele mesmo as autenticou. Suas caixas eram falsas, assim como os certificados. Naquela época, as *Brillo Boxes* de 1964 raramente eram postas em leilão, mas quando eram, o lance inicial era de 2 milhões de dólares. Hultén morreu antes que essa situação fosse exposta publicamente. As caixas autenticadas não eram autênticas. Eram falsificações. Que eu saiba, elas não valiam nada. Ainda assim, elas podem ser desejadas por pessoas que querem toda a diversão de possuir um Andy, e também toda a diversão de chamá-las

de falsificações que não podem ser diferenciadas facilmente da coisa real. Agora temos quatro caixas distintas. Certamente haverá mais, todas significando algo diferente. Isso parece o Fim da Arte!

Se minha tese é verdadeira, toda obra de arte incorpora significados. Mas isso não significa que elas devem se parecer umas com as outras! Durante uma palestra que ministrei na Sorbonne, convidei os membros da plateia para a exposição da minha esposa, Barbara Westman, cujos desenhos estavam expostos na *Galerie Mantoux-Gignac*, na rue des Archives, em Paris. Um deles me escreveu um recado dizendo que estava feliz porque as obras não consistiam em *Brillo Boxes*! Na verdade, a imensa variação na aparência das obras de arte é, provavelmente, o que fez as/os filósofas/os considerarem a arte um conceito aberto. Uma das contribuições de Cage foi a descoberta de que qualquer ruído pode ser um ruído musical se acontecer quando “4'33'” for tocado. No *Judson Dance Theatre*, era possível realizar movimentos de dança indiscerníveis de ações cotidianas, como comer um sanduíche ou passar uma saia. O que acontece nesses casos é que passar uma saia é o significado dos movimentos da bailarina, portanto, “passar uma saia” está incorporado em seu corpo. Isso não acontece quando alguém simplesmente passa uma saia – a ação de passar uma saia é realizada porque a passadeira deseja que ela não esteja amassada. Não foi isso que a bailarina do Judson fez. Ela executou um passo de dança que se parece exatamente com uma tarefa prática. É um caso claro de arte imitativa! Mas o ato com o qual se assemelha não é imitativo, embora possa haver alguma imitação envolvida quando se aprende a passar roupas a ferro. Lembro-me de ver

Baryshnikov imitar um jogador de futebol americano, levantando o braço para afastar os possíveis atacantes. Eu nunca tinha visto algo assim. Ele realmente imitava um jogador de futebol americano, embora o jogador imitado estivesse simplesmente mantendo os outros à distância.

O que faz a imitação moderna ser onírica [*dreamlike*] é que ela não é, por exemplo, um movimento de verdade em um jogo de futebol americano, mesmo que um jogador faça os mesmos movimentos. É um sonho acordado no qual o bailarino pretende que a plateia veja o que está sendo imitado, e que grande parte do público leia esse movimento como um movimento de futebol americano, mesmo que esteja faltando a bola. A percepção é compartilhada de uma forma que os sonhos nunca são compartilhados, mesmo que um sonhador sonhe que está correndo com uma bola de futebol.

Qualquer movimento pode ser um movimento de dança, portanto, pode alcançar o onírico. O mesmo pode acontecer com a atuação, por exemplo, quando uma atriz serve coquetéis que são, na verdade, copos cheios de água. Sentir gosto no que não tem gosto é uma espécie de sonho ruim. Não é possível catalogar todas as maneiras diferentes que as/os artistas encontraram para “onirizar” [*dream-ify*]. Darei um salto para a obra-prima de Michelangelo, a grande decoração do teto da Capela Sistina com as cenas de uma narrativa em que, quando a vi pela primeira vez, as figuras entravam e saíam de uma escuridão envolvente.