



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Marcelo Rocha Souza

**A filosofia da arte de Arthur Danto:
um estudo a partir de Deleuze e Guattari**

Rio de Janeiro

2011

Marcelo Rocha Souza

**A filosofia da arte de Arthur Danto:
um estudo a partir de Deleuze e Guattari**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Orientador: Prof^ª. Dra. Vera Portocarrero

Co-orientador: Prof^ª. Dra. Noéli Ramme

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CCS/A

D194 Souza, Marcelo Rocha
A filosofia da arte de Arthur Danto: um estudo a partir de
Deleuze e Guattari / Marcelo Rocha Souza. – 2012.
90 f.

Orientadora: Vera Maria Portocarrero
Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

1. Danto, Arthur, C., 1924. 2. Filosofia americana - Teses. I.
Portocarrero, Vera Maria. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 1(73)

Autorizo apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Marcelo Rocha Souza

**A filosofia da arte de Arthur Danto:
um estudo a partir de Deleuze e Guattari**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Aprovada em: 15 de fevereiro de 2011.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dra. Vera Maria Portocarrero (Orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof^ª. Dra. Noeli Ramme (co-orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof. Dr. Ovidio de Abreu Filho..
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia - UFF

Rio de Janeiro

2012

RESUMO

SOUZA, Marcelo Rocha. **A filosofia da arte de Arthur Danto**: um estudo a partir de Deleuze e Guattari. 2011. 90 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

O objetivo principal deste trabalho será investigar algumas das teses de Arthur Danto, que reconhece nas práticas artísticas contemporâneas um ponto de inflexão a partir do qual um novo paradigma artístico, ainda hoje em plena vigência, teria se imposto. Abordaremos a obra de Danto a partir do ponto de vista de Gilles Deleuze e Felix Guattari, que em *O que é a Filosofia?* afirmam ser a filosofia uma criação que consistiria de três elementos fundamentais, quais sejam: o plano de imanência, os conceitos e os personagens conceituais. Assim, utilizaremos esta perspectiva para definir o plano de imanência de Danto, bem como seus conceitos e personagens, aproveitando para refletir sobre a relevância e validade filosófica de associar escolas filosóficas antagônicas, tais como a filosofia americana e a filosofia francesa.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Indiscernibilidade. Plano de imanência. Conceito. Personagem conceitual.

ABSTRACT

The main objective of this work is to investigate some of the thesis of Arthur Danto, who recognizes in the contemporary artistic practices an inflection that establishes a new artistic paradigm, which validity persists until today. Our intention is to approach Danto's oeuvre through Gilles Deleuze and Felix Guattari's philosophy, which says, in 'What philosophy is?', that philosophy is a creation consisting of three fundamental elements, namely: the immanency plan, the concepts, and the conceptual characters. Thus, we will be using this theoretical perspective to define Danto's immanency plan, as well as his concepts and characters, using the opportunity to consider the philosophical relevance of associating antagonical philosophical schools, such as American and French philosophy.

Keywords: Contemporary art. Indiscernibility. Immanency plan. Concept. Conceptual character.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 O PLANO DE IMANÊNCIA: A RELAÇÃO ENTRE ARTE E REALIDADE	26
1.1 Danto e a <i>Brillo Box</i>	29
2 OS CONCEITOS	39
2.1 O conceito de indiscernibilidade	42
2.2 O conceito de mundo da arte	48
2.3 O conceito de declaração Artística	59
3 OS PERSONAGENS CONCEITUAIS	66
4 CONCLUSÃO	81
REFERÊNCIAS	85

INTRODUÇÃO

A filosofia da arte tem, nos últimos cinquenta anos, se visto diante de novos e inesperados desafios proporcionados pelas profundas modificações das práticas artísticas contemporâneas, as quais remontam à criação do *readymade*. Mais célebre invenção artística de Marcel Duchamp, este *readymade* é, ainda hoje, percebido como uma estratégia artística paradigmática, sendo reconhecido como uma referência fundamental nas distinções que se procuram atualmente traçar entre a arte moderna e a arte contemporânea. Tal modalidade inteiramente nova de obra de arte – apresentada pela primeira vez em 1912, mas cujas implicações somente alcançam toda a sua repercussão a partir dos anos sessenta – teria aberto o precedente para uma série de manifestações artísticas marcadas por uma declarada oposição à chamada arte moderna, identificada à época com um desgastado modelo formalista que se desejava então ultrapassar. Assim, da década de sessenta em diante, esta arte moderna se verá substituída pelas primeiras tendências artísticas contemporâneas, com suas novas práticas marcadas pela rejeição daqueles pressupostos formalistas vigentes, em nome de uma desejada “imersão” das obras de arte no mundo e na vida: quadros e esculturas passam a ser categorias do passado, e o público passa a se ver confrontado com garrafas de coca-cola dispostas pela galeria, ou com linhas ou círculos de pedra fotografados em paisagens remotas, ou ainda com a *Brillo Box*, indistinguível das caixas Brillo comuns.

Nosso objetivo principal nesta dissertação de mestrado será investigar algumas das teses de um importante pensador da atualidade, o filósofo da arte Arthur Danto, que reconhece em tais práticas o ponto de inflexão a partir do qual um novo paradigma artístico, ainda hoje em plena vigência, teria se imposto. O pensamento de Danto, embora marcado desde o início de sua carreira pela abordagem de uma vasta gama de temas tão variados como a história (*Analytical philosophy of history*, de 1965), o conhecimento (*Analytical philosophy of knowledge*, de 1968) e a ética (*Analytical philosophy of action*, de 1973), acaba por ser dominado, com o passar do tempo, pelo tema da arte. A partir do lançamento de *A transfiguração do lugar-comum*, em 1981 (para muitos, a obra prima de sua filosofia da arte), contamos nada menos que dez obras dedicadas a este tema, particularmente a arte contemporânea – cuja periodização e estatuto ontológico, inclusive, ajudam a estabelecer.

Envolta em polêmicas e incompreensões, tais práticas artísticas contemporâneas desafiam não apenas o público leigo, mas também o público especializado. Mesmo os profissionais da arte (artistas, críticos, curadores, teóricos e filósofos da arte em geral) encontram muitas vezes dificuldades para lidar com, ou para definir, o que seria esta chamada

“arte contemporânea”. A perplexidade que todos experimentamos diante das obras de arte apresentadas pelos artistas nos últimos cinquenta anos, e que provoca reações tão díspares como a admiração e o descrédito, encontrará na filosofia de Danto uma estrutura conceitual inconfundível, e bastante esclarecedora; sua erudição revela não apenas a habilidade de articular uma grande massa de conhecimentos filosóficos e artísticos, mas principalmente a capacidade de inserir estas obras no contexto da filosofia da arte, e de confrontá-las com questões clássicas do pensamento ocidental, tais como aquelas levantadas por autores como Platão ou Hegel.

Poderíamos mesmo listar uma série de acontecimentos artísticos relativos a este período de maneira a ilustrar as novas propriedades desta obra de arte dita contemporânea, como os vários movimentos que compõem a cena americana de vanguarda, e que representam a grande parte dos exemplos de Danto: as obras de arte pop e minimalistas; a chamada *land art*; a *conceptual art*; as *performances*, os *happenings* e o grupo *fluxus*; a música experimental de John Cage. Mas também poderiam constar desta lista movimentos produzidos alhures, e nunca comentados por Danto, como por exemplo a produção dos artistas europeus Yves Klein e Joseph Beuys, assim como o neo-concretismo brasileiro, e seus desdobramentos na obra de Hélio Oiticica e Lygia Clark. O fato é que todos estes movimentos artísticos possuem em comum o desafio dos limites conhecidos pela arte moderna, pela via de uma almejada mistura, ou inserção, na vida real, deixando para trás práticas, técnicas e objetos convencionalmente associados à arte – como a pintura, com suas telas, tintas e pincéis; ou a escultura, com seus mármores, formões e cinzéis.

Cabe ressaltar aqui a precisão com que Danto diagnostica estas modificações nas relações entre as obras de arte contemporâneas e a realidade, e a instantaneidade com que o faz – pois segundo ele próprio, é em 1964, e diante de uma desconcertante obra de Andy Warhol que via pela primeira vez – a intrigante Brillo Box –, que lhe ocorre o campo de problematizações que explorará ainda por muitas décadas.

A nossa hipótese é que Danto, observador privilegiado das transformações radicais da arte de seu tempo (teria chegado mesmo a desenvolver uma carreira semi-profissional como artista, na juventude), se mostrará um filósofo à altura, capaz de perceber a extensão do novo campo de problematizações filosóficas aberto a partir de tais transformações, e capaz também de suprir este campo com um sistema conceitual próprio.

Assim, por um lado, procuraremos abordar algumas das desconcertantes questões levantadas por Danto, tais quais: como é possível que uma obra de arte autêntica seja indistinguível de outra coisa, que é por sua vez considerada como um mero objeto comum,

uma coisa não-artística qualquer? Como é possível que objetos comuns se transformem em obras de arte? Como reconhecer tais obras, distinguindo-as das coisas meramente comuns? Como definir esta nova condição?

Por outro lado, buscaremos analisar alguns de seus conceitos, tais como o conceito de Indiscernibilidade, entendido como a característica distintiva da obra de arte contemporânea relativamente às obras de arte de outros períodos históricos; o conceito de Mundo da Arte, entendido como uma atmosfera de conhecimentos teóricos e históricos, necessários não apenas para que as obras de arte sejam compreendidas como tal, mas para que a própria experiência da arte seja possível; e o conceito de Declaração Artística, entendido como o ato pelo qual um participante aceita e reconhecido pela comunidade artística designa algo como sendo arte, possibilitando a inserção deste algo na comunidade das obras de arte.

Pressentindo as dificuldades desta jornada, concebemos a possibilidade de recorrer a um guia, ou melhor, a uma dupla de guias: Gilles Deleuze e Felix Guattari, que em *O que é a Filosofia?*¹ afirmam que a filosofia seria uma *criação*, no nível das idéias; uma *ideação criativa*; ou seja, uma *forma de pensamento* que, assim como a arte e a ciência, configuraria uma maneira de lutar contra as forças da destruição e do esquecimento; contra as forças da dissolução inexorável de tudo que entra no devir, seja matéria ou conteúdo mental; contra as forças do caos, enfim.

Lançado em 1991, *O que é a filosofia?* é um livro de maturidade (de velhice, dirão os autores), e a se considerar a divisão do obra de Deleuze proposta por Roberto Machado – segundo a qual seria possível identificar três eixos temáticos distintos: as monografias sobre filósofos (Espinosa, Hume, Kant, Nietzsche, etc.); os estudos sobre pensamentos não filosóficos (Proust, Sacher-Masoch, o cinema); e os estudos de temas variados de reflexão filosófica (a diferença, o sentido, o desejo) –, ele pertenceria ao domínio da reflexão por temas. Seu tema específico diz respeito aos *diferentes modos de exercício do pensamento* – que seriam, no caso, a filosofia, a ciência e a arte –, e de suas atividades específicas; para este projeto, uma vez que visamos a abordagem de uma filosofia (a filosofia da arte de Danto), iremos nos restringir basicamente às idéias de Deleuze e Guattari quanto ao modo *filosófico* de exercício do pensamento, não recorrendo às suas idéias quanto aos modos de pensar artísticos ou científicos. Isto posto, podemos então dizer que esta forma específica de pensamento, a filosofia, seria constituída por três atividades: a atividade de traçar *planos de*

¹ DELEUZE, Gilles; e GUATTARI, Felix. *O Que é a Filosofia?*, ps. 15-16. Trad. Bento Prado Junior e Alberto Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1997. p.15-16.

imanência; a atividade de criar *conceitos*; e a atividade de inventar *personagens conceituais*. Objeto de nosso interesse desde 2007, quando realizamos os primeiros estudos mais detalhados, a perspectiva de *O que é a filosofia?* nos impressionou vivamente por identificar dentre os elementos fundamentais do fazer filosófico não apenas uma noção muito particular de *conceito*, mas as noções originais e surpreendentes de *plano de imanência e personagem conceitual*.

Conceitos, em que pese a variedade de concepções em que aparecem, são elementos recorrentes, e frequentemente tomados como tema de reflexão por parte de inúmeros filósofos em todos os tempos; mas o plano de imanência, assim como o personagem conceitual, pareciam propor algo novo para a reflexão filosófica. Não foi entretanto o aspecto de novidade que realmente nos atraiu para estas duas noções, mas sim uma nova dimensão interpretativa que pareciam oferecer ao estudo da filosofia: para compreender a estrutura de um dado pensamento, deveríamos buscar conhecer não apenas seus conceitos, mas também o plano de imanência, entendido neste trabalho como o horizonte de questionamento do qual os conceitos derivam; e os personagens conceituais, as figuras filosóficas que fazem aparecer. Envolvidos, nos últimos anos, no esforço cotidiano do pesquisador em filosofia por compreender este ou aquele pensamento; este ou aquele grupo de conceitos, vimo-nos em várias oportunidades em busca do foco adequado; do ponto de vista de onde as perguntas colocadas fazem sentido, e adquirem todo seu peso e relevância. Uma vez conquistado este foco, os diferentes elementos de uma dada filosofia tendiam a se encaixar naturalmente, até podermos apreciá-la tanto em sua dinâmica interna (como *máquina abstrata*, dirão Deleuze e Guattari) como em sua relação com outros pensamentos. Segundo nosso ponto de vista, o conceito de *plano de imanência* dá nome precisamente a este contexto, a esta perspectiva fundamental da qual deriva todo pensamento filosófico, e que reconstitui a paisagem necessária, a cena, à qual os conceitos respondem.

Cabe notar aqui que, se em *Diferença e Repetição*², de 1968, podemos reconhecer uma concepção de plano de imanência em que este se encontra ligado ao conjunto das filosofias da representação, ou da identidade – filosofias ditas então *ortodoxas*, e contra as quais o pensamento de Deleuze, concebido como uma filosofia da diferença, pretende então se colocar –, em *O que é a filosofia?*, de 1991, o plano de imanência é apresentado de maneira um pouco modificada: o plano não se confunde, neste caso, com um direcionamento filosófico que instaura necessariamente uma imagem indesejável e pernicioso do pensamento

² DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 2ª edição, 2006.

(e do qual uma filosofia da diferença, um pensamento “sem imagem”, deve se distinguir fundamentalmente), mas de um elemento próprio de todo fazer filosófico. Assim, diz-se em *Diferença e Repetição* que “...não falamos desta ou daquela imagem do pensamento, variável segundo as filosofias, mas de uma só Imagem em geral, que constitui o pressuposto subjetivo da Filosofia em seu conjunto...”³. Deleuze procura, neste momento, definir as condições de uma “...filosofia isenta de pressupostos de qualquer espécie...”, como se o pensamento só pudesse efetivamente começar a pensar ao se libertar da Imagem e dos seus pressupostos: o seu começo, o seu ponto de partida, seria justamente a crítica radical de toda Imagem e dos postulados que ela implica. Já em *O que é a filosofia?*, o plano de imanência é apresentado como elemento constitutivo da filosofia, ou seja, de qualquer filosofia, e não apenas das filosofias da representação: mesmo Nietzsche, tomado por Deleuze como modelo de subversão da filosofia da representação⁴, possuiria sua própria imagem do pensamento (em um exemplo citado, ‘a vontade de potência apreendida sob o traço negativo do niilismo’, que produziria o conceito de ‘má consciência’, trazendo consigo o ‘Sacerdote’ como personagem conceitual⁵). Spinoza é também lembrado como o autor do ‘melhor’ plano de imanência, ou como aquele que erigiu *O plano de imanência*: o plano que seria imanente a cada plano pensável, e que teria pensado, ao menos uma vez na história da filosofia, o que *deve*, mas não *pode* ser pensado – o mais íntimo no pensamento, e todavia o fora absoluto.

O que não pode ser pensado, e todavia deve ser pensado, isto foi pensado uma vez, como o Cristo encarnou-se uma vez, para mostrar desta vez a possibilidade do impossível. Assim, Espinosa é o Cristo dos filósofos, e os maiores filósofos não são mais do que apóstolos, que se afastam ou se aproximam deste mistério. Espinosa, o tornar-se-filósofo infinito. Ele mostrou, erigiu, pensou o “melhor” plano de imanência, isto é, o mais puro, aquele que não se dá ao transcendente, aquele que inspira menos ilusões, maus sentimentos e percepções errôneas...⁶

Desta forma, Deleuze e Guattari afirmam em *O que é a filosofia?* que “...há planos de imanência variados, distintos, que se sucedem ou rivalizam na história, precisamente segundo os movimentos infinitos retidos, selecionados.” Segundo eles, o plano não é o mesmo na Grécia, na Europa do século XVII, ou nos dias de hoje; o plano seria então o objeto de uma especificação infinita, que faria com que ele não pareça ser o ‘Uno-Todo’ senão em cada caso especificado pela seleção do movimento. Portanto, entre a concepção de *Diferença e Repetição*, em que a imagem do pensamento é percebida de maneira negativa, estando

³ Deleuze, op. cit., ps. 192-193.

⁴ MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*, p.34. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

⁵ Deleuze e Guattari, *O que é a filosofia?*, p. 108.

⁶ Deleuze e Guattari, *O que é a filosofia?*, p. 78-79.

associada unicamente ao pensamento dito dogmático ou ortodoxo, comprometido com a representação e a identidade; e a concepção de *O que é a filosofia?*, em que o plano de imanência é percebido como parte intrínseca, constitutiva, de todo fazer filosófico, estaremos neste trabalho lançando mão da segunda alternativa. Longe de pretender esgotar estas questões, suficientemente complexas e interessantes para justificarem por si mesmas um trabalho específico, buscaremos nos aproximar das concepções mais tardias de Deleuze e Guattari sobre este tema, tendo em vista a força orientadora que oferecem na compreensão de pensamentos os mais diversos. De onde parte este ou aquele pensamento? Qual é o campo de questões em que se inserem esta ou aquela estrutura conceitual; qual o ponto de vista de onde seus problemas ganham nitidez e contorno? De onde uma filosofia tira sua relevância e urgência? Tal é, em última instância, o poder interpretativo que entrevemos neste conceito, e que nos cativou para esta noção de plano de imanência.

Por sua vez, o conceito de *personagem conceitual* conduz nossa atenção a um elemento pouco ressaltado, mas sempre presente no texto filosófico: falamos aqui das figuras filosóficas que aparecem na cena e interagem com os conceitos, contribuindo com seus movimentos para a definição da atividade filosófica em curso. Assim, Sócrates é um personagem de Platão, o Idiota é um personagem de Descartes, e Dioniso de Nietzsche, como exemplificam os autores; mas também poderíamos lembrar de outros exemplos não citados, como o Senhor e o Escravo de Hegel, o Proletário de Marx, ou o Gênio de Schopenhauer. Todos eles possuem características que, destacadas do restante do pensamento, e observadas de maneira discriminada, introduzem ângulos inusitados, interessantes e esclarecedores sobre os pensamentos que habitam, tornando a atividade filosófica mais rica, dinâmica e saborosa.

Assim, munidos do instrumental que esta perspectiva proporciona, resolvemos dirigi-la a Danto, em busca de distinguir em seu pensamento precisamente seu “plano de imanência”, seus “conceitos” e seus “personagens conceituais”. Sem dúvida, os riscos da empreitada não passaram despercebidos: seria mesmo viável apelar a uma associação de perspectivas filosóficas tão distintas? Poderiam coexistir colaborativamente, lado a lado, formas de pensar oriundas de tradições tidas como tão antagônicas, como as filosofias americana e européia? Não estaria implícita em tal estratégia uma contradição indesejável?

Em *A filosofia americana: conversações*⁷, a italiana Giovanna Borradori nos apresenta um interessante panorama a respeito desta questão, ou seja, a relação entre a filosofia analítica e a filosofia continental. Nesta obra, ela analisa o distanciamento entre as duas vertentes de

⁷ BORRADORI, Giovanna. *A filosofia americana. Conversações*. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Unesp, 2003.

pensamento a partir do contraste que a primeira pretende estabelecer em relação à segunda, mas enfatizando também as transformações desta oposição na geração subsequente de filósofos analíticos. Sua análise se inicia pelo exame da vasta influência do positivismo lógico no ambiente filosófico americano a partir dos anos 30, o qual viria a produzir ali uma verdadeira *fratura epistemológica*: afinal, sob a influência de Willard van Orman Quine e do círculo de Viena, a filosofia analítica estaria destinada a ultrapassar, nos Estados Unidos, as raízes pragmatistas do pensamento de Peirce, James e Dewey, operando um “...corte nítido que dividiu em dois o destino de sua história, anterior e posterior.”⁸ Entretanto, este corte não se restringiria ao mapa filosófico americano:

Conotado por precisos problemas formais, hostil a qualquer forma de erudição histórico-literária, (o movimento analítico) colocou-se como oposição aberta àquele pensamento europeu, doravante chamado continental, que, se desenvolvendo depois da virada idealista de Hegel, produziu a fenomenologia e o existencialismo, e promoveu a criação de disciplinas de alto conteúdo filosófico, como a psicanálise.⁹

Assim, a definição de analiticismo teria sempre se apresentado, nos Estados Unidos, em aberta contraposição ao pensamento europeu, estabelecendo uma diferenciação entre *filosofia analítica* e *filosofia continental*: a postura anti-metafísica da primeira, por exemplo, teria levado seus integrantes a definirem-se mais como *cientistas* do que como “humanistas”, rechaçando o pensamento europeu como um todo, sobretudo as “...muitas correntes de derivação existencialista e hermenêutica, ainda hoje marcadas de obscurantismo e niilismo...”¹⁰. Carnap, por exemplo, se refere à análise lógica como tendo a função de analisar “...todo conhecimento, todas as afirmações da ciência e da vida cotidiana, de modo a deixar claro o sentido de cada uma das asserções, assim como a conexão entre elas.”¹¹ Assim, em busca de evitar as ambigüidades da linguagem comum, que identificavam como a base sobre a qual estaria apoiada a metafísica moderna desde Hegel, os filósofos analíticos buscaram construir uma linguagem ideal e logicamente perfeita, capaz de produzir um idioma adequado para a ciência, ao mesmo tempo que esvaziar aqueles que consideravam como falsos problemas filosóficos – meras “...confusões fundamentais, de que toda a filosofia está

⁸ Borradori, Giovanna, op. cit., p. 17.

⁹ Borradori, Giovanna, op. cit., p. 15.

¹⁰ Borradori, Giovanna, op. cit., p. 19.

¹¹ CARNAP, Rudolf. *Philosophy and logical syntax*. London: Kegan Paul, 1934.

repleta.”¹² Esta seria a origem do isolamento não apenas geográfico, mas também disciplinar, do movimento analítico na América: estava formado o chamado “muro do atlântico”.

Mas o pensamento analítico não penetrará nos Estados Unidos sem provocar reações; e caberá à Quine – colaborador direto de Carnap, e grande responsável pela introdução das idéias do Círculo de Viena nas universidades americanas – desferir o primeiro grande ataque ao positivismo lógico: o famoso ensaio de 1951 “*Os dois dogmas do empirismo*” abre, com uma refutação daquele que seria um dos argumentos mais cruciais do discurso vienense (a distinção entre juízo analítico e juízo sintético¹³), uma nova etapa da filosofia americana – a filosofia pós-analítica. Em resumo, nas primeiras formulações do positivismo lógico, os enunciados analíticos (“se está chovendo, então está chovendo”), privados de conteúdo empírico, constituem os enunciados realmente necessários e fundamentadores de conhecimento objetivo. Já os enunciados sintéticos (“está chovendo em tal lugar e a tal hora”) são asserções cuja verdade depende não apenas de fatores lingüísticos, mas da realidade externa a que se referem. Desta forma, a verdade analítica, nada dizendo sobre a realidade, baseia-se em uma série de propriedades sintático-semânticas da linguagem. A crítica de Quine consiste em demonstrar a impossibilidade de uma nítida distinção entre estas duas ordens lógicas: apesar de considerar admissível a organização de juízos de tipo analíticos em sistemas lógicos coerentes, como a lógica e a matemática, Quine não reconhece que pertençam a uma forma lógica pura. Assim, uma afirmação analítica como “todo solteiro é um homem não casado” não corresponderia, segundo ele, a um enunciado lógico cristalino (como “todo x é um x”): enquanto a verdade deste último está ligada ao fato de que x não denota nada, a verdade da primeira enunciação depende em grande parte de seus termos constitutivos. Assim, a noção de analiticidade se traduziria na sinonímia, sobre a qual não é possível erigir as mesmas pretensões de absoluta objetividade.

Segundo Borradori, o universo pós-analítico evolui a partir desta questão crucial, formando uma tendência em que iremos encontrar, entre outros, nomes como Donald Davidson, Hilary Putnam, Nelson Goodman, Thomas Kuhn, Alaisdair MacIntyre, e o próprio Danto, abordando desde problemas da filosofia política até a filosofia da linguagem, a filosofia da ciência e a estética. John Rajchman, organizador da antologia-manifesto *Post-Analytic Philosophy*¹⁴, de 1985 – quando a nomenclatura *filosofia pós-analítica* foi

¹² WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Edusp, 2001.

¹³ Borradori, Giovanna, op. cit., pp. 28-29.

¹⁴ RAJCHMAN, John; e WEST, Cornell. *Post Analytic Philosophy*. New York: Columbia University Press, 1985.

primeiramente aventada –, aponta em sua introdução algumas características distintivas desta nova comunidade intelectual, que teria tomado a iniciativa de reelaborar e redirecionar a “imponente herança” da filosofia analítica; eis algumas destas características:

...a emergência de um novo empenho ‘público’ na filosofia; uma tendência geral à ‘desdisciplinarização’, entendida não tanto como ‘colaboração entre campos especialistas, quanto como a tentativa de criar campos novos’; um renovado interesse pela perspectiva histórica, completamente afastada pela impostação científica própria da orientação analítica.¹⁵

No caso de Danto esta reelaboração traduz-se em uma “estetização” deste impulso formalista. Para Borradori, em Danto o horizonte conceitual analítico permanece perceptível, embora enfraquecido, na fascinação que ele demonstra pelo “...elemento arquitetônico do pensamento e pelos valores de harmonia e beleza que ele implica...”: trataria-se de um acento “neoclássico”, que visaria redimir o universo da análise lógica “...por intermédio das categorias de beleza, medida e harmonia...”¹⁶. Para Danto, os instrumentos da análise seriam os elementos adequados para emprestar equilíbrio a toda estrutura conceitual coerente:

Um equilíbrio cujo mistério se concentra na capacidade de conectar as idéias segundo a perfeição fisiológica de um organismo. Na recondução dos objetos, mentais e materiais, às suas partes constitutivas reside o objetivo anatômico da análise lógica, além do seu valor transcendental e fundador...¹⁷

Borradori afirma que Danto, em pleno acordo com o movimento pós-analítico, critica a canonização americana do discurso analítico como sendo uma degenerescência, mas não se trata de uma oposição sistemática: afinal, para ele a análise seria “...o estilo de pensamento mais puro, cristalino e “conforme a natureza” para uma filosofia cujo objetivo é, analogamente à arte, reconstruir a “materialização sensível” das idéias...”¹⁸. Assim, o pensamento de Danto tiraria seu impulso de uma “estetização” da noção de estrutura conceitual, orientada para uma perspectiva *neofundacionalista* – entendendo como *fundacionalismo* a perspectiva, própria ao movimento analítico, de atribuir à filosofia o papel de reduzir o ente às suas partes constitutivas, à maneira da perfeição fisiológica de um organismo. Os instrumentos da análise lógica seriam os únicos capazes de desvendar a beleza que caracteriza toda estrutura teórica coerente, o seu elemento arquitetônico, resultante de uma “necessidade fundamental de harmonia”.

¹⁵ Rajchman, op. cit., p. 14.

¹⁶ Borradori, op. cit., ps. 34-35.

¹⁷ Borradori, op. cit., p. 35.

¹⁸ Borradori, op. cit., p. 35.

Quanto ao pensamento dito continental, Borradori aponta as suas raízes na fenomenologia, no existencialismo, na hermenêutica e no estruturalismo. Referindo-se ao que chama de pós-estruturalismo francês – termo que, mesmo estando ainda sob debate crítico, é usado pela autora para se referir a autores como Foucault, Deleuze e Derrida –, aponta a superação do estruturalismo pela retomada do problema heideggeriano da diferença ontológica: falamos aqui da inconciliabilidade entre ser e ente, que trará para o primeiro plano, na França, a questão da *diferença*. Apesar deste enunciado excessivamente geral de Borradori, Roberto Machado¹⁹ nos mostra que, de fato, a obra de Deleuze seria atravessada pela questão da diferença – embora as suas referências não remontem explicitamente a Heidegger, mas sim a Duns Escoto, Spinoza e Bergson, e principalmente a Nietzsche e Platão. Assim, talvez pudéssemos então compreender o problema da diferença em Deleuze não a partir da inconciliabilidade entre ser e ente (como colocado, segundo Borradori, por Heidegger), mas a partir do antagonismo que Nietzsche estabelece em relação a Platão, pelo qual chega mesmo a definir a sua própria filosofia como um “platonismo invertido”²⁰. Tal antagonismo permitirá a Deleuze estabelecer “...uma dicotomia entre duas orientações básicas do pensamento...”²¹: as *filosofias da representação*, por um lado, e as *filosofias da diferença*, por outro lado. Assim, toda a história da filosofia ocidental desde Platão será interpretada por Deleuze em termos da maior afinidade com uma ou outra vertente, sendo que aquelas que se aproximam do platonismo serão consideradas como metafísicas, no sentido de buscarem princípios transcendentais como a Verdade, ou o Bem (as filosofias da representação); enquanto que aquelas que se afastam do dito platonismo, afastamento cujo ponto extremo seria a filosofia de Nietzsche, serão tidas como hostis à metafísica, no sentido de buscarem princípios imanentes, exteriores a qualquer fundamento último ou universal (as filosofias da diferença).

Segundo Machado, a partir desta premissa nietzschiana Deleuze identificará no pensamento de Platão não apenas a oposição, bastante conhecida, entre essência e aparência (pela qual diferenciamos o inteligível e o sensível; o original e a cópia; a idéia e a imagem), mas uma outra oposição ainda mais fundamental, e que, embora não claramente manifesta,

¹⁹ Machado, op. cit., p. 233.

²⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos Póstumos*, 156. In: *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe* (KSA), org. por Colli e Montinari.

²¹ Machado, op. cit., p. 33.

estaria ali presente em estado latente: a oposição entre a *boa cópia* e a *má cópia*²². Citemos Deleuze:

É exato definir a metafísica pelo platonismo, mas insuficiente definir o platonismo pela distinção da essência e da aparência. A primeira distinção rigorosa estabelecida por Platão é a do modelo e da cópia; ora, a cópia não é de modo algum uma simples aparência, pois ela mantém, com a Idéia considerada como modelo, uma relação interior espiritual, noológica e ontológica. A segunda distinção, ainda mais profunda, é entre a própria cópia e o fantasma. É claro que Platão só distingue e até mesmo opõe o modelo e a cópia para obter um *critério seletivo entre as cópias e os simulacros, umas sendo fundadas por suas relações com o modelo, os outros, desqualificados porque não suportam nem a prova da cópia, nem a exigência do modelo* (grifo nosso). Se, portanto, existe aparência, trata-se de distinguir as esplêndidas aparências apolíneas bem fundadas de outras aparências, malignas e maléficas, insinuantes, que não respeitam nem o fundamento, nem o fundado. É essa vontade platônica de exorcizar o simulacro que acarreta a submissão da diferença.²³

Teríamos então a *boa cópia* – a cópia bem fundada, o ícone, que é uma imagem dotada de semelhança –, e a *má-cópia* – a cópia que implica uma perversão, um simulacro, que é uma imagem sem semelhança. Para Platão, é necessário produzir um critério de seleção entre as cópias e os simulacros, entre o que recebe a ação da idéia, e o que não a recebe. As boas cópias possuem similitude com as idéias, configurando uma *representação* adequada das essências, pois possuem identidade com elas; estas cópias são o fundamento das filosofias da representação, ou da identidade, como as chamará Deleuze. Destas cópias boas se distinguem as *más cópias*, as quais, contrariamente, não representam bem as essências, ou sequer as representam: o relativismo dos sofistas, ou a mera opinião comum, por exemplo, que não constituem nada além de miragens do pensamento – simulacros vazios, meros fantasmas mentais desprovidos de uma similitude significativa com o fundamento.

Se assim pensamos, é porque acreditamos ser possível distinguir uma cópia como sendo mais legítima do que outras, devido à relação ontológica que mantém com a idéia. Assim, mesmo que esta cópia não seja a própria idéia, é entretanto por ela alcançada, sofrendo seus efeitos em maior grau do que outras cópias, que não possuem uma relação ontológica com a idéia, ou a possuem em grau inferior, sendo portanto cópias menos qualificadas.

Mas, se consideramos que não há o “modelo”, que não existem formas essenciais nas quais buscar referências estáveis, teríamos como consequência a impossibilidade de que alguma cópia venha a exibir a legitimidade interior, espiritual (usando as palavras do próprio Deleuze) que se exige de uma boa cópia: restariam-nos apenas as más cópias, os simulacros – radicalmente singulares, não referidos a nada, e portanto idênticos a nada, a não ser a si

²² Machado, op. cit., ps. 41 a 49.

²³ Deleuze, *Diferença e repetição*, pg. 340.

mesmo. Não seria mais possível selecionar, entre as cópias, aquela que constitui a melhor, pois não seria mais possível a nenhuma delas aspirar a uma posição de maior proximidade com a essência; ou seja: não seria mais possível fazer a triagem entre as aparências apolíneas e brilhantes, e as falsas aparências. Portanto, reverter o platonismo não implicaria, para Deleuze, apenas restituir o valor da aparência, mas implicaria sobretudo destruir as categorias de original e de cópia, afirmando a imagem sem semelhança do simulacro, a *diferença*, como uma potência positiva. Fazer filosofia, aqui, não é mais buscar identidades puras, mas mergulhar na diferença caótica para de lá extrair novas criações do pensamento: eis como se expressa no pensamento de Deleuze o problema da *diferença ontológica*, da inconciliabilidade entre ser e ente, a que Borradori se refere ao caracterizar os autores pós-estruturalistas franceses.

Assim, como assimilar esta filosofia da diferença, pela qual pensar não é mais então selecionar o conceito mais puro, mas criar conceitos singulares, a uma outra filosofia, cujo objetivo é analisar o próprio conhecimento, as afirmações da ciência e da vida cotidiana, buscando evidenciar o sentido de cada uma de suas asserções, assim como a relação entre elas e os fatos da nossa experiência? Uma filosofia cuja função é avaliar a conexão da linguagem com o mundo; dos signos com a realidade, não é também, não diríamos platônica, mas uma filosofia da identidade? E, por outra, a filosofia da diferença não estaria carregada precisamente daquilo que as correntes analíticas considerarão como falsos problemas filosóficos?

Ora, a partir da publicação de *Consequences of Pragmatism*, de Richard Rorty, em 1980 (que teria agido como uma espécie de detonador), a discussão sobre o muro que separa a filosofia dos dois lados do Atlântico passa a constituir um tema central do debate teórico de nossos dias. A partir do testemunho de Borradori, percebemos que a reflexão sobre a relação entre estas duas tradições filosóficas tem sido tema de um amplo debate que ainda está em aberto, e por isto nos pareceu possível concluir que, mais do que dificuldades insolúveis, poderíamos vir a encontrar, neste nosso projeto de análise da filosofia da arte de Danto pela perspectiva metodológica de Deleuze e Guattari, desafios bastante oportunos e atuais – eis o que Borradori nos traz. Faz também parte de nossos objetivos, nesta dissertação, repensar de alguma forma esta relação, pois entendemos que uma das promessas fundamentais de *O que é a filosofia?* – a compreensão dos elementos estruturais (plano de imanência, conceitos e personagens conceituais) de uma dada filosofia – deveria ser passível de aplicação até mesmo

a filosofias muito distintas, ou mesmo tidas como rivais²⁴. Por que não? Pois se Deleuze e Guattari se propõem a sua questão mais geral (o que é a filosofia?) a partir de alguns exemplos muito significativos, mas relativamente circunscritos a um reduzido grupo de filósofos formado principalmente por Platão, Descartes, Spinoza, Kant e Nietzsche, parece-nos então uma consequência natural que o método proposto seja direcionado a qualquer outro filósofo, inclusive a um filósofo da arte, ainda que faça parte de uma escola antagônica. Por isto, a pergunta *o que é (não a filosofia de uma maneira geral, nem a de Platão ou Descartes em particular, mas) a filosofia da arte de Danto?* nos soa como um movimento adequado, um passo esperado, talvez mesmo previsível, para um pensamento em busca de investigar filosoficamente o fenômeno da arte em nossos tempos. Nossa hipótese aqui, portanto, é a de que o direcionamento do método de Deleuze e Guattari ao pensamento de Danto é viável e frutífero, e constitui um *modus operandi* cuja vitalidade residiria não em concordâncias e similaridades entre as filosofias em jogo, mas sim na dissonância de pensamentos contrastantes e tensionados, e que por isto mesmo trazem à tona diferentes qualidades. Assim, se por um lado as nossas indagações se inclinam, no primeiro plano, para as questões da arte contemporânea – e para tais questões escolhemos trabalhar com a filosofia de Danto –, por outro lado nos vemos diante de questões metodológicas no plano de fundo, para as quais pensamos que a filosofia de Deleuze e Guattari pode constituir uma opção legítima e pertinente. Desta maneira, longe de buscar um confronto, procuramos antes somar as forças, perfilá-las; ao invés de pretender uma acareação definitiva entre as duas tradições, pretendemos antes investigar a possibilidade de estabelecer uma coexistência colaborativa entre as duas escolas: haverá filosofia neste encontro? Como vemos, a filosofia se dobra sobre a filosofia; a filosofia se torce sobre si própria, mesmo quando visa algo que lhe é exterior – neste caso, a arte. É com acurada precisão que Danto, ele mesmo autor de uma obra intitulada *What philosophy is*, afirma que fazer filosofia necessariamente implica perguntar por ela mesma; implica indagar por sua própria natureza, pois, em suas palavras – e talvez até, neste

²⁴ “Mais recentemente, a filosofia cruzou com muitos novos rivais. Eram a princípio as ciências do homem, e notadamente a sociologia, que desejavam substituí-la. (...) Tratava-se de renunciar a toda criação do conceito em proveito de uma ciência estrita do homem, ou, ao contrário, de transformar a natureza dos conceitos, transformando-os ora em representações coletivas, ora em concepções do mundo criadas pelos povos, suas forças vitais, históricas e espirituais? Depois foi a voga da epistemologia, da lingüística ou mesmo da psicanálise – e da *análise lógica* (grifo nosso). De provação em provação, a filosofia enfrentaria seus rivais cada vez mais insolentes, cada vez mais calamitosos, que Platão não teria imaginado em seus momentos mais cômicos”. Deleuze e Guattari, *O que é a filosofia?*, p. 18-19. Vemos claramente assinalada nesta passagem a oposição destes autores à filosofia dita analítica. Por outro lado, não devemos ignorar que o próprio Danto, não obstante sua formação indiscutivelmente vinculada à tradição analítica, se posiciona como um crítico da referida tradição, situando-se juntamente com outros autores na já mencionada corrente filosófica denominada como *pós-analítica*.

caso específico, em alinhamento com Deleuze e Guattari –, “...a única resposta satisfatória à questão filosófica “o que é a filosofia?”, é uma resposta filosófica.”²⁵

Por outro lado, à parte estes problemas de ordem mais geral entre as duas tradições, imaginamos desde muito cedo que em muito poderíamos nos beneficiar com tal abordagem, pois o arsenal teórico de *O que é a filosofia?* parecia, de maneira muito razoável, claramente aplicável a Danto; afinal, desde as nossas primeiras leituras, a sua filosofia havia se mostrado pródiga em criar conceitos, além de possuir numerosos e interessantes personagens conceituais. Houve, entretanto, um certo aspecto particular do pensamento de Danto que, uma vez percebido por nós, deixou-nos ainda mais convencidos quanto à estratégia adotada: a sua relação com a obra *Brillo Box*, de Andy Warhol. Mencionada em seus textos inúmeras vezes ao longo dos anos, algo nesta obra parecia regular, como que de um ponto cego, todo o conjunto das questões colocadas. Acreditávamos haver algo ali, algum elemento fundamental, o qual, mesmo não tendo propriamente a claridade de um conceito bem definido, nem a evidência de um personagem conceitual, parecia entretanto atuar silenciosamente, como um pano de fundo ao mesmo tempo discreto e dominador; invisível, mas determinante; anônimo e não nomeado, mas onipresente. Ou seja, a dinâmica da filosofia de Danto parecia derivar primeiramente de algum elemento ali presente, pois a partir dele emanava como que um *campo de indagações*, o qual, impregnando com suas tensões o pensamento como um todo, nos soou particularmente afim ao que Deleuze e Guattari definem como um *plano de imanência*. Acreditamos que este elemento que Danto intui quando vê a Brillo Box – e que, segundo nossa hipótese, constitui seu plano de imanência – é a *renovada relação entre a arte e a realidade, em nossa atualidade*, que se vê profundamente problematizada a partir de obras de arte que possuem como característica marcante serem indistinguíveis de objetos reais, não-artísticos. Não se trata aqui, entretanto, de um plano de imanência inteiramente novo: muito pelo contrário, a definição de um estatuto para a arte a partir da relação que esta mantém com a realidade é, na verdade, um plano de imanência estabelecido primeiramente, há já muito tempo, por Platão. Este, ao criticar a arte de seu tempo, com seu caráter mimético, por ser uma mera imitação da realidade – realidade esta que, por sua vez, não passaria de uma cópia imperfeita de essências ideais –, estabelece, segundo o nosso ponto de vista, o campo de reflexão em que irá se assentar o pensamento de Danto, que por sua vez se perguntará sobre como é possível que uma obra de arte (o urinol, por exemplo), em nossos dias, seja indiscernível de um objeto real. Afinal, ainda que de maneira muito distinta, são estas relações

²⁵ DANTO, Arthur. *Lo que és la filosofía?*, p. 18. Madrid: Alianza Editorial, 1976.

entre arte e realidade que estão em jogo tanto em um caso como em outro: se, para Platão, a relação entre a arte e a realidade é o princípio de uma reflexão que levará a uma desqualificação ontológica da arte de seu tempo, para Danto estas relações, profundamente modificadas em nossa contemporaneidade, motivarão a criação de todo um universo conceitual profundamente enriquecedor para a compreensão

Ao considerarmos a hipótese de definir o plano de imanência de Danto como sendo constituído pela natureza das relações entre arte e realidade, em nossa atualidade, percebemos que (esta hipótese) coincidia com a estrutura do modelo de periodização da história da arte que Danto utiliza, e que define as três grandes eras artísticas em função da natureza de sua relação com a realidade: a era da mimese (a arte imita a realidade), a era modernista (a arte faz uma não-imitação da realidade), e a nossa própria era (a arte é indistinta da realidade). Este é o ponto de ligação, em seu pensamento, entre a ontologia da arte e a filosofia da história da arte; pudemos mesmo reconhecer aí o ponto de partida de toda a sua perspectiva filosófica, fundada na indagação das relações entre a linguagem e o mundo; diante destas considerações, nos convencemos de vez, e decidimos assumir o modo de relação entre arte e realidade, em nossos dias, como o plano de imanência desta filosofia da arte.

Em outras palavras, o fato da obra de Danto ser tão plena de conceitos e personagens marcantes, e de possuir um campo de questionamentos (um plano de imanência) muito próprio, e perfeitamente válido em nossa atualidade, parecia inclusive atuar no sentido de consolidar a hipótese metodológica de Deleuze e Guattari: ali estava como que um estudo de caso exemplar, capaz de funcionar como um indício positivo quanto à eficiência da referida metodologia. O fato de Danto ser um filósofo de estirpe tão distinta daquela de Deleuze e Guattari apenas demonstraria, a nosso ver, a ampla aplicabilidade de tal método, ressaltando a sua relevância para a comunidade filosófica como um todo. Mas afinal, em que consiste tal método? Quais são suas premissas; e o que são, afinal, seus elementos – o plano de imanência, o conceito, os personagens conceituais? Conforme apresentada em *O que é a Filosofia?*, tal metodologia implica um certo enfoque da filosofia, que é percebida a partir da pressuposição de uma relação básica, primitiva, com que todo tipo de pensamento deve se confrontar: a relação com o “caos”.

De acordo com *O Que é a Filosofia?*, define-se o caos menos por sua desordem, que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça²⁶. O caos é um vazio, mas um vazio que não é um nada, mas uma virtualidade que possui o caráter de conter

²⁶ Deleuze e Guattari, op. cit., p. 153.

todas as partículas²⁷ possíveis, e de suscitar todas as formas possíveis, que surgiriam para desaparecer logo em seguida, “...sem consistência nem referência, sem consequência...”²⁸. Em outras palavras, o caos seria a velocidade infinita de nascimento e evanescimento; força caotizadora, que desfaz no infinito a consistência de qualquer coisa engendrada – seja matéria, seja pensamento. Como vemos, o movimento infinito é duplo, e é “...neste sentido que se diz que pensar e ser são uma só e mesma coisa. Ou antes, o movimento não é imagem do pensamento sem ser também matéria do ser...”²⁹. Assim, o caos é este aspecto específico do devir, em que se ressaltam suas dimensões abissais, e que nos afeta duplamente (como matéria e como pensamento), e que estabelece todo o panorama da questão: pois se por um lado a nossos corpos, engendrados a partir do fluxo abissal do caos, não é dado protegerem-se da destruição veloz e inevitável neste devir titânico – espécie de devir-Saturno, devorando eternamente seus filhos –, o mesmo não acontece com o pensamento, o qual, nas formas da filosofia, da ciência e da arte, teria inventado defesas para si. Talvez toscas jangadas no meio do caos oceânico, talvez não mais que tênues películas a nos separar de um caos abissal, mas ainda assim as criações humanas com as quais mergulhamos neste caos, para de lá trazeremos algo do infinito, algum espanto, com o qual possamos também renovar as nossas desgastadas opiniões comuns.

Se por um lado, para Deleuze e Guattari, a atividade filosófica se estabelece a partir desta relação do pensamento com o caos, por outro lado seus elementos constitutivos são o plano de imanência, os conceitos, e os personagens conceituais. Analisemos caso a caso, começando pelo plano de imanência.

A filosofia se definiria, segundo eles, como criação de conceitos: o filósofo é bom em conceitos, é o amigo dos conceitos; sabe diferenciar entre conceitos arbitrários, inconsistentes,

²⁷ Nesta passagem, mas também em muitas outras ao longo de todo o texto, identificamos referências a uma filosofia da natureza de caráter “materialista”. Em um texto mais antigo sobre Lucrecio (“Lucrecio e o simulacro”. In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998), Deleuze apresenta a sua crítica das filosofias da natureza anteriores a Epicuro, que defenderiam as noções de Uno, Todo e Ser, e consequentemente do princípio de reunião dos elementos da natureza em uma unidade ou totalidade. Segundo ele, Lucrecio refuta a possibilidade de abranger a totalidade dos elementos da Natureza ao mesmo tempo, em um mundo único, ou universo total, pois a *Physis* não seria determinada por um princípio de “unidade”, mas de “diversidade”, de “pluralidade”. A tese materialista é a de que a Natureza transcorre na forma de cheios e vazios, de seres e não-ser, de matéria e espaço, enfim; infinitas unidades materiais, indivisíveis e indestrutíveis, aglutinando-se pela força da atração, e desaglutinando-se pela força contrária de distração, criando e destruindo compostos finitos de matéria. De duração infinita, estas unidades materiais indivisíveis não são afetadas pelo devir da maneira radical como são os compostos finitos, cuja precariedade e efemeridade carregam como premissa. Podemos perceber aqui, então, os contornos do conceito de “caos” que Deleuze e Guattari imprimem neste texto: a infinita velocidade de dissolução de tudo que entra no devir, a velocidade de composição e decomposição de todo composto finito; ou, mais precisamente: a “instabilidade estrutural” própria a toda a natureza composta.

²⁸ Deleuze e Guattari, op. cit., p. 153.

²⁹ Deleuze e Guattari, op. cit., p. 54.

e conceitos bem feitos, bem criados; criar conceitos sempre novos é o objeto da filosofia. Assim, a filosofia é o conhecimento por puros conceitos; mas:

(...) segundo o veredicto nietzscheano, ninguém conhece nada por conceitos se você não os tiver de início criado, isto é, construído numa intuição que lhes é própria: um campo, um plano, um solo, que não se confunde com eles, mas que abriga seus germes e os personagens que os cultivam. O construtivismo exige que toda criação seja uma construção sobre um plano que lhe dá uma existência autônoma.³⁰

Este plano é o plano de imanência.

Dito de outra forma: se os conceitos são acontecimentos, o plano é o horizonte dos acontecimentos; o plano é como que um reservatório, uma reserva, dos acontecimentos puramente conceituais. O plano é aquilo que dá suporte aos conceitos: uma mesa, um platô, uma taça. É um voltar-se para; voltar-se na direção de, mas também aquilo em cuja direção o pensamento se volta.

Se a filosofia começa com a criação de conceitos, o plano de imanência deve ser considerado pré-filosófico. Ele está pressuposto, não da maneira pela qual um conceito pode remeter a outros, mas pela qual os conceitos remetem eles mesmos a uma compreensão não conceitual. Esta compreensão intuitiva varia ainda segundo a maneira pela qual o plano está traçado.³¹

Assim, a filosofia, enquanto criação de conceitos, implicaria uma pressuposição que dela se distingue, mas que é dela inseparável: a filosofia seria ao mesmo tempo a criação dos conceitos e a instauração do plano. O começo da filosofia é o conceito, mas o plano é a sua instauração – o solo da filosofia, sua Terra, sua fundação; aquilo sobre o quê os conceitos são criados. O plano de imanência, portanto, é uma condição prévia, necessária, e que antecede o aparecimento dos conceitos, determinando-os segundo uma certa direção que imprime neles – pois estes (os conceitos) são criados para responder às questões colocadas pelo plano. O plano é então o horizonte onde se formam as indagações filosóficas; é o campo em que se tecem os problemas de uma filosofia, em função dos quais os conceitos se fazem necessários.

Em suma, sendo pré-filosófico e não-conceitual, o plano de imanência é então uma compreensão intuitiva pela qual se colocam as problematizações características de uma filosofia, problematizações às quais os conceitos devem responder; e este plano se instaura em um momento de espanto, ou seja, no momento em que em que o filósofo percebe a sua perplexidade relativa a um novo e desconhecido conjunto de questões, cuja urgência se lhe

³⁰ Deleuze e Guattari, op. cit., ps. 15-16.

³¹ Deleuze e Guattari, op. cit., p.57.

impõe de maneira inapelável: e é exatamente isto que tem nos parecido muito, muito similar às renovadas relações entre a arte e a realidade que Danto intui ao contemplar a Brillo Box.

Por outro lado, e para além do plano de imanência, podemos dizer que um conceito seria, para Deleuze e Guattari, a forma de ideação própria da filosofia, e que possuiria várias características: um conceito nunca é simples, por exemplo; não há conceito de só um componente. Todo conceito possui antes vários *componentes*, heterogêneos entre si, mas com a qualidade comum de estarem reunidos em torno do mesmo conceito. Além disto, todo conceito tem um contorno irregular, definido pela cifra de seus componentes – e é por isto que, desde Platão, o conceito é questão de articulação, corte e superposição.

Uma outra característica dos conceitos é a de sempre remeterem a um *problema*, ou problemas, sem os quais não teria sentido; e tais problemas só poderão ser efetivamente isolados ou compreendidos na medida em que obtiverem, por parte dos conceitos, respostas e soluções para si.

Além disto, poderíamos também dizer que todo conceito (que é formado por vários componentes, e que diz respeito a certos problemas) possui ainda uma *história*, mesmo que em ziguezague, cruzando outros problemas e planos, mas também que possui um *dever*, formado pelas relações que possui com outros conceitos.

Para Deleuze e Guattari, enfim, o conceito é a criação filosófica por excelência; o filósofo é um criador de conceitos, seu trabalho é fabricá-los, construí-los: a filosofia é, portanto, uma construção. Como diz Nietzsche, conhecimentos não são descobertos, mas inventados; não se chega ao conhecimento como quem avista algo pré-existente, embora desconhecido, mas como quem fabrica este algo. Isto, este algo que o filósofo produz, são conceitos novos e bem feitos: artefatos necessários e consistentes, que utilizamos para nos relacionar com o fluxo caótico da realidade à nossa volta; criar tais artefatos é o privilégio, a força do filósofo. Com os conceitos, o filósofo funda um espaço ideal que não remete propriamente a uma história, mas a uma geografia; que não se constitui em uma trajetória linear e progressiva, mas em um espaço virtual, anistórico, de caráter estratigráfico, em que os conceitos convivem atemporalmente e lado a lado, ou melhor: em camadas.

Finalmente, devemos dizer que uma filosofia não é feita apenas de seu plano de imanência, ou de seus conceitos; haveria antes uma outra coisa, um outro elemento, que surge em certos momentos, parecendo ter uma “...existência fluida, intermediária, entre o plano e o conceito...”, e que vai de um a outro: este elemento seria o personagem conceitual. Tais personagens operam movimentos que descrevem o plano de imanência do autor, e intervêm na própria criação de seus conceitos.

Assim, mesmo quando são antipáticos, pertencem plenamente ao plano que o filósofo considerado traça e aos conceitos que cria, demarcando então os perigos próprios ao plano, as más percepções, os maus sentimentos, ou mesmo os movimentos negativos.³²

Mais ainda: segundo Deleuze e Guattari, os personagens conceituais seriam os *heterônimos* do filósofo; e o nome do filósofo, não mais que o simples pseudônimo de seus personagens: “Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares.”³³

Em Danto encontraremos vários deles: *J*, o artista polêmico; *Testadura*, o espectador ingênuo; e também *Testamorbida*, o artista contemporâneo de talento duvidoso. Também muito interessantes são os personagens da *criança*, do *falsificador*, e evidentemente *Picasso*, o *artista autêntico*. De toda forma, a análise filosófica deve passar pelo exame destes personagens, deve considerar as suas modificações de acordo com o plano que habitam, e segundo os conceitos com que se relacionam – pois a filosofia não cessa de fazê-los viver. O personagem conceitual é como que o sujeito de uma filosofia, a ponto de não mais conseguirmos diferenciá-lo com precisão do filósofo que o enuncia, pois (os personagens) são os *agentes de enunciação* do filósofo. Ou, dito de outra forma, à pergunta *quem é Eu?* o filósofo responderá sempre na terceira pessoa: *Eu é meu personagem*.

Eis então, portanto, a nossa orientação metodológica: procuraremos evidenciar aqui o plano de imanência da filosofia da arte de Danto, seus conceitos, e seus personagens conceituais. Ou seja, pretendemos tornar evidentes aquelas que, segundo Deleuze e Guattari, seriam as estruturas próprias de sua filosofia da arte, produzindo-lhe uma espécie de *retrato* – algo como um *retrato mental*, ou um *retrato noético*. Sim, pois para *O Que é a Filosofia?*, analisar a obra de um filósofo é como realizar um retrato maquínico; ou seja, é compreender o plano de imanência como máquina abstrata, e os conceitos e personagens como peças da máquina: é o que pretendemos realizar relativamente a Danto, nos capítulos seguintes.

³² DELEUZE e GUATTARI, obra citada, pg. 85-86.

³³ DELEUZE e GUATTARI, obra citada, pg. 86.

1 O PLANO DE IMANÊNCIA

Neste trabalho, entenderemos “plano de imanência” como o campo de questionamentos que surge pela intuição de um novo problema filosófico, e que deriva sua força da relevância das novas indagações que levanta, e da perplexidade que suscita. Depararmos com um campo de questionamentos significa estar diante de um elemento filosófico não exatamente conceitual, mas pré-conceitual, anterior à criação dos conceitos, e implica a compreensão súbita de que novas e desconcertantes perguntas estão colocadas, sem que possuamos ainda conceitos adequados para respondê-las: eis aqui o solo fértil que deve preceder e possibilitar o trabalho do filósofo. Assim, plano de imanência é o horizonte de problematizações que um filósofo adentra, e passa a habitar; uma “paisagem espiritual”, ou terreno mental, em que jogará seu jogo filosófico – tal qual uma criança heraclitiana lançando seus dados no devir.

Se o plano de imanência é muitas vezes definido, portanto, como sendo um tipo de solo, campo ou chão; como um panorama ideal ou mental, enfim, devemos lembrar que a metáfora da terra ocupa em *O que é a filosofia?* um lugar importante: a filosofia, ali, não é tanto uma questão de “sujeito e objeto”, mas de “terra e território”. Cito:

O sujeito e o objeto oferecem uma má aproximação do pensamento. Pensar não é nem um fio estendido entre um sujeito e um objeto, nem uma revolução de um em torno do outro. Pensar se faz antes na relação entre o território e a terra. Kant é menos prisioneiro que se acredita das categorias de sujeito e objeto, já que sua idéia de revolução copernicana põe diretamente o pensamento em relação com a terra; Husserl exige um solo para o pensamento, que seria como a terra, na medida em que não se move nem está em repouso, como intuição originária. Vimos, todavia, que a terra não cessa de operar um movimento de desterritorialização *in loco*, pelo qual ultrapassa todo território: ela é desterritorializante e desterritorializada.³⁴

Assim, fazer filosofia exige primeiramente circunscrever um determinado campo espiritual, assinalando referências e marcos que o definam; exige arrancar um território (elemento que exprime a ordem daquilo que é limitado, relativo, contingente) à Terra (elemento que exprime a ordem daquilo que é ilimitado e absoluto), reterritorializando-o sobre um plano propriamente filosófico – afinal, “...o plano de imanência é como um corte do caos e age como um crivo...”³⁵. Assim, um pensamento que escolhe caracterizar a filosofia como sendo um espaço geográfico, mais do que uma sucessão histórica, não poderia mesmo prescindir de um “lugar”; este lugar é justamente o plano de imanência. Intuir um tal plano equivale então a

³⁴ Deleuze e Guattari, op. cit., p. 113.

³⁵ Deleuze e Guattari, op. cit., p. 59.

definir um terreno específico, destinado a sustentar novos conceitos, e no qual serão criados os conceitos de uma, e não de outra, filosofia; ou, dito de outra maneira: traçar um plano equivale a determinar a topografia espiritual em ir-se instalar uma determinada estrutura conceitual; equivale a definir as curvas e acidentes, as concavidades e convexidades, em que serão construídas as ideias de uma dada filosofia.

O plano de imanência é, portanto, a compreensão intuitiva (pois é pré-conceitual, uma vez que é anterior aos conceitos) das condições internas que existem de maneira implícita em qualquer filosofia; poderíamos mesmo dizer que a filosofia só passou a existir quando o primeiro plano foi adequadamente colocado pelos primeiros filósofos, os pré-socráticos.

Eles (filósofos pré-socráticos) se opõem, neste sentido, aos Sábios, que são personagens da religião, sacerdotes, porque concebem a instauração de uma ordem sempre transcendente, imposta de fora por um grande déspota ou por um deus superior aos outros... Há religião cada vez que há transcendência, Ser vertical, Estado imperial no céu ou sobre a terra, e há Filosofia cada vez que houver imanência, mesmo se ela serve de arena ao agôn e à rivalidade.³⁶

Os primeiros filósofos traçaram um plano – o primeiro – em que se movimentam duas faces, das quais uma é determinada como *Physis*, por dar matéria ao Ser, e a outra é caracterizada como *Noûs*, na medida em que dá imagem ao pensamento. Mas já com Platão teria surgido um risco de confusão: o plano de imanência deixa de constituir a matéria do Ser ou a imagem do pensamento para remeter a um campo que se superpõe àquele no qual a imanência deveria se estender. Com este mal-entendido, o plano de imanência relança o transcendente, ao tornar a imanência um mero campo de fenômenos que possui de maneira secundária aquilo que o campo transcendente possui de maneira primária.

Entretanto, segundo Deleuze e Guattari³⁷, na Idade Média as coisas pioram, e o *quantum* de imanência de um determinado pensamento não deve sob hipótese alguma ousar comprometer a transcendência do deus cristão, diante do qual toda imanência é segunda. Descartes e a filosofia moderna, por sua vez, teriam trazido a nova invenção epistemológica do ‘sujeito’, o que teria transformado o plano de imanência em uma espécie de ‘campo de consciência’: a imanência é então pensada como imanente a uma consciência pura, a um *cogito* que lhe precede. Kant chamará este sujeito cognoscente não de transcendente, mas de “transcendental”, exatamente por ser o sujeito o campo de imanência de toda experiência

³⁶ Deleuze e Guattari, *idem*, p. 60.

³⁷ Deleuze e Guattari, *op. cit.*, ps. 62, 63 e 64.

possível, seja esta experiência exterior ou interior. Eis a maneira moderna de renovar a transcendência: não mais a transcendência de uma Idéia, ou de um Deus, mas a de um Sujeito cuja representação de si antecede toda imanência. Também em Husserl encontramos a imanência a partir de um ‘campo de consciência’, mas na forma de um fluxo do vivido na subjetividade, fluxo este que, entretanto, transcende ao eu que se representa para si – seja pela relação que estabelece com os objetos intencionais que povoam o mundo, seja pelo contato com o mundo intersubjetivo povoado de outros eus que nos circunda, seja pela imersão na objetividade ideal de um mundo povoado pelas formações culturais e pela comunidade dos homens.

Para Deleuze e Guattari, os planos de imanência têm em comum combater a transcendência e a ilusão – mas também restaurá-la, pois não podem evitá-lo: cada pensamento faz uma e outra coisa à sua maneira própria, particular.

Artaud dizia: o ‘plano de consciência’ ou o plano de imanência ilimitado – o que os indianos chamam de Ciguri – engendra também alucinações, percepções errôneas, sentimentos maus...Seria necessário fazer a lista dessas ilusões, tomar-lhes a medida, como Nietzsche, depois de Espinosa, fazia a lista dos “quatro grandes erros”.³⁸

Apenas com Spinoza a imanência não teria pertencido senão a si mesma: afinal, para o “príncipe dos filósofos” não seria a imanência que remeteria à substância e aos modos, mas o contrário – seriam antes os conceitos espinosistas de substância e de modos que se remetem ao plano de imanência, como a seu pressuposto. Spinoza teria trazido à luz uma filosofia que não simula nenhuma transcendência: com um plano de imanência que fornece a base de todos os planos, e imanente a cada plano pensável que não chega a pensá-lo, este plano – a “imanência” – seria “...o mais íntimo no pensamento, e todavia o fora absoluto. Um fora mais longínquo que todo mundo exterior, porque ele é um dentro mais profundo que todo mundo interior: é a imanência, a ‘intimidade como Fora, o exterior tornado intrusão que sufoca e a inversão de um e de outro.’”³⁹

Entretanto, este plano em que a imanência só é imanente a ela mesma coube apenas ao filósofo que a pensou; o gesto supremo da filosofia não seria tanto pensar novamente este plano, mas mostrar que ele está lá, não pensado, em qualquer outro plano. Ou seja, a filosofia se faz necessária para combater a transcendência e a ilusão, mesmo que para isto seja inevitável recolocá-los mais à frente: eis porque a filosofia – mesmo que não a de Spinoza – se faz necessária.

³⁸Deleuze e Guattari, op. cit., P. 67.

³⁹Deleuze e Guattari, op. cit., ps. 78-79. Texto em destaque de Blanchot, *L’entretien infini*. Gallimard, p. 65, *apud* Deleuze e Guattari.

No caso do pensamento analítico, acreditamos que a imanência estaria subscrita à *relação da linguagem com o mundo*: a imanência remeteria então à linguagem como elemento irreduzível do pensamento, o qual deve ser elucidado ou em termos de sua forma lógica e de sua relação com os fatos (como no *Tractatus lógico-philosophicus*, do primeiro Wittgenstein), ou em termos de seus usos em diferentes contextos, quando entendemos então por linguagem não apenas a estrutura lógico-gramatical dos discursos sobre o mundo, mas as regras de uso que explicam o significado de um termo pelos diferentes jogos e práticas com os quais este termo se relaciona (como em *Investigações filosóficas*, do segundo Wittgenstein). Assim, a questão que a filosofia analítica coloca está então sobre o plano formado pelas relações entre os discursos e os fatos; entre as representações simbólicas humanas e o mundo real. É a partir de tal plano que Danto volta seu pensamento para a análise das conexões que a arte contemporânea (enquanto uma forma de representação simbólica) estabelece com a realidade: é precisamente o que acontece no caso exemplar da *Brillo Box*, de Andy Warhol. Pensar com Danto sobre tais conexões nos levará a uma fascinante jornada ontológica acerca da identidade da arte de nossos tempos; vejamos como.

1.1 Danto e a Brillo Box

É o próprio Danto quem se refere inúmeras vezes ao encontro com esta obra muito específica, a citada *Brillo Box*, como sendo o acontecimento inaugural de sua filosofia da arte. Ocorrido em 1964, este acontecimento será frequentemente lembrado por ele décadas afora, através das quais meditará sobre as profundas implicações que percebe ali, naquela obra – implicações não apenas de caráter ontológico, na medida em que a *Brillo* levanta questões sobre a identidade da arte, mas também de caráter histórico-filosófico, na medida em que Danto reconhece ali o encerramento de um dado período histórico, e o início de um outro. Mas como é que deduz tais implicações? O que vê Danto, afinal, na *Brillo Box*?

Idêntica a uma caixa Brillo ordinária, a *Brillo Box* de Warhol teria entretanto adquirido o status de obra de arte, o que significaria gozar de uma série de direitos e privilégios negados aos objetos comuns: enquanto obra de arte, a *Brillo* de Warhol é respeitada, valorizada, protegida, estudada e contemplada com reverência, ao contrário das caixas comuns de sabão em pó, meras embalagens descartáveis de papelão destinadas ao transporte de produtos de limpeza da marca Brillo. Mas, se são perceptualmente indistinguíveis uma da outra, por que as caixas de Warhol são arte, e as outras caixas não? Danto intui aqui, acreditamos, uma intrigante modificação nas relações entre a arte e a realidade. Eis a nossa hipótese:

Ora, até então estas relações entre arte e realidade haviam girado, em um primeiro momento (durante a antiguidade clássica, mas também do renascimento ao impressionismo – ou seja, aproximadamente do século XIV até o fim do século XIX), em torno da *mímese*: tratava-se de realizar a imitação mais adequada; ou seja, a tarefa da arte se definia, principalmente, por criar em suas obras uma representação ilusionista da realidade, da maneira mais verossímil possível. Já em um segundo momento (das duas últimas décadas do século XIX até o Expressionismo Abstrato norte-americano⁴⁰), tratava-se de *rejeitar a arte como mímese*, buscando se autodefinir sem recorrer à imitação, numa sucessão de estilos não-miméticos que visavam criar pinturas “reais”, e não mais “ilusões” da realidade. Assim, os artistas modernos passaram a reivindicar que as suas obras de arte fossem percebidas não mais como objetos imitativos, mas como coisas concretas (quadros e esculturas se tornam “não-imitações especialmente concebidas para não iludir”⁴¹); sua relação com a realidade não é mais de *mímese*, mas de participação, de inserção nesta realidade: um quadro, antes de ser uma paisagem, ou uma mulher, é uma superfície coberta de tinta. Entretanto, permanecem muito claras certas diferenças entre este tipo de arte e a realidade, afinal uma pintura, mesmo considerada em suas características materiais, concretas, mantém uma identidade própria, inconfundível, em relação às coisas do mundo – pois um quadro, ou uma escultura em um pedestal, mesmo sendo não-imitativos, são reconhecidos imediatamente como estruturas próprias, intrínsecas, ao domínio da arte (boa ou ruim, mas arte), e não dos objetos comuns da vida real: estes seriam os limites de sua reivindicada inserção na realidade.

A operação que a *Brillo* coloca em marcha, todavia, não corresponderia nem a um nem a outro período, dado que as relações que estabelece com a realidade são de outra natureza, pois não se caracterizam nem pela imitação da realidade através dos tradicionais meios artísticos (pintura, escultura), nem pela investigação de qual deveria ser o uso destes mesmos meios artísticos, agora percebidos como entidades concretas, uma vez rejeitada a imitação como meta. Portanto, em não sendo relativa à *mímese*, nem sendo relativa a esta algo limitada inserção na realidade própria dos objetos artísticos não-ilusionistas, a característica fundamental da *Brillo* em sua relação com a realidade é a de se misturar de maneira indiferenciada com o mundo real, tornando-se indistinta, indistinguível, das coisas comuns da vida. Em outras palavras, surge aqui um novo paradigma nas relações da arte com a realidade,

⁴⁰ Estilo com o qual se encerra, segundo a visão histórico-filosófica de Danto, o período modernista.

⁴¹ Roger Fry, *apud* Danto. DANTO, Arthur. “O Mundo da Arte”, p. 20. *In: Artefilosofia*, n. 1. Ouro Preto: Ed. Tessitura, 2006.

regido (não mais pela busca de realizar a mimese; ou pela busca de, ao rejeitá-la, inserir-se parcialmente na vida real, preservando no entanto características que permitiriam a diferenciação clara entre objetos artísticos e objetos reais, mas) pelo que Danto passa a chamar *indiscernibilidade* – eis o que vê Danto, na *Brillo Box*. A indiscernibilidade é então onde sua filosofia começa; é o seu primeiro conceito, que inaugura o novo plano de imanência formado pelas renovadas relações entre a arte e a realidade, na era da obra de arte contemporânea.

Evidentemente, esta indiscernibilidade não se restringe à *Brillo Box*, nem a Andy Warhol, mas estende-se à arte pop como um todo, assim como também aos já citados movimentos da cena americana dos anos 60: a música de John Cage e a dança de Merce Cunningham, mas também a *minimal art*, a *land art*, o Grupo Fluxus, a *performance*, os *happenings*, a *body art*, a *conceptual art* (e também a outros mais); ou seja, diz respeito à toda uma seqüência de fatos artísticos entendidos como parte de uma mesma vanguarda, cujo ponto em comum, malgrado as diferenças entre eles, seria a ambição de apagar, atenuar, ou questionar os limites entre a arte e a vida. Além disso, o pioneirismo dos *ready-mades* de Duchamp é largamente reconhecido: datados de 1912, estes *ready-mades* colocam pela primeira vez o problema da indiscernibilidade, mas o fazem em um momento em que o processo não-imitativo da arte modernista ainda não havia chegado ao seu clímax; constitui-se portanto em um precedente fundamental, mas não coincide, segundo a visão histórico-filosófica de Danto, com a dissolução de tal processo⁴². Recolocado novamente pela arte pop e pelo minimalismo já em meados dos anos 50⁴³, os objetos artísticos indistintos encontram seu lugar, generalizando-se, e finalmente sucedendo aqueles que seriam os últimos estilos não-miméticos do século XX.⁴⁴

Mas, independentemente destes precedentes, para Danto a data marcante é o ano de 1964, e o artista é Andy Warhol: é o momento mágico do seu encontro com a *Brillo*, a qual, percebida por ele como uma obra de arte enigmaticamente indiscernível da realidade, está destinada a ser considerada um divisor entre as águas do modernismo e da arte

⁴² Além dos outros movimentos de vanguarda americanos e do precedente de Duchamp, poderíamos citar vários outros artistas ou movimentos fora do eixo novaiorquino cujos esforços por apagar os limites entre arte e vida se deram na mesma intensidade, e também neste específico momento histórico: Yves Klein, Joseph Beuys, Antoni Tapiés na Europa; o neoconcretismo brasileiro, com suas conseqüências no tropicalismo e na nova figuração, etc... Apesar disto, a coerência do desenvolvimento da própria vanguarda americana, bem como a justeza das articulações de Danto relativas a este desenvolvimento, se mostram perfeitamente adequadas e auto-suficientes para seus objetivos teóricos.

⁴³ As primeiras pinturas de Jasper Johns, como a série *Flags*, ou a série *Targets*, datam de 1955; as primeiras pinturas negras de Frank Stella foram feitas em 1958.

⁴⁴ As correntes abstracionistas dos anos cinqüenta. de uma maneira geral.

contemporânea. Toda a questão da ontologia desta arte contemporânea, assim como a questão da periodização da mesma, tem sua gênese neste acontecimento pessoal, biográfico; para a filosofia da arte de Danto, o momento em que ela (a arte contemporânea) surge é, na verdade, não a data de produção da *Brillo Box*, muito menos a data do primeiro *ready-made* de Duchamp, mas a data do ano em que ele mesmo intuiu a instauração do novo paradigma entre a arte e a realidade, a partir do seu encontro com a *Brillo*.

Assim, 1964 é o ano em que serão formuladas as questões relativas à identidade da arte na era dos objetos indiscerníveis, como por exemplo: qual é a diferença, afinal, entre a arte e a realidade? Como saber que estamos diante de um exemplar de arte, e não somente de elementos banais da vida comum? O que faz de um objeto arte, e de um outro, idêntico ao primeiro, coisa real? Por que isto não pode ser percebido imediatamente pelo olhar? Que tipo de prazer se pode experimentar com tal tipo de arte, se a sensibilidade é descartada desta apreciação? Se este objeto é igual à realidade, para que é que existe; qual seria o seu valor (afinal, “*isn’t one of the damned things enough?*”⁴⁵)? Estas são algumas das perguntas próprias deste novo campo de questionamento, formado a partir da aceitação de objetos triviais, ou idênticos a objetos triviais, dentro da categoria especialíssima de “obras de arte”.

Estes problemas se mostram inclusive capazes de impactar questões clássicas da filosofia da arte, e de imprimir-lhes um sentido particular. Analisemos aqui o caso de Platão, e a sua crítica da arte como mímese⁴⁶ – que, como já dissemos anteriormente, instaura a questão inaugural deste plano formado pelas relações da arte com a realidade (e vemos então como é antigo este plano).

Assim, uma vez entendida por Platão como sendo uma “imitação” da realidade, a arte se vê colocada em uma posição de afastamento ainda maior em relação ao mundo das essências ideais que a já distante e desvalorizada realidade sensível. Caberia portanto à arte não mais que a desqualificada condição de “simulacro do simulacro”; portadora de uma “inferioridade ontológica”, seria alvo mesmo de uma reprovação moral, pois as obras de arte “...encantam a alma dos amantes da arte com sombras das sombras...”⁴⁷. Diante deste

⁴⁵ Adaptação de uma frase que se refere, no texto original, a um dilema levantado por Aristóteles, pelo qual a arte enquanto mímese falha se é mal sucedida em imitar a realidade, e falha da mesma forma caso seja bem sucedida nesta imitação: “...either there is going to be a discrepancy, and mimesis fails, or art succeeds in erasing the discrepancy, in which case it just is reality, a roundabout way of getting what we already have. And, as one of his successors has elegantly phrased it: “**one of the damned things is enough.**” DANTO, “Artworks and real things”, p. 4. In: *Theoria – a Swedish Journal of Philosophy*. 1973.

⁴⁶ PLATÃO, *A República*, livro X. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

⁴⁷ Platão, *A República*, Livro X.

problema, Danto medita sobre o impacto daquelas propostas artísticas que tentam impor-se como “objetos indistintos da realidade”: o que dizer de um tipo de objeto de arte que simplesmente não pudéssemos diferenciar de um objeto real – trata-se ainda da “imitação de uma imitação”; trata-se ainda de uma “mímese”? Pois, se for necessário que percebamos que se trata de uma imitação, para que consideremos algo como sendo uma imitação, provavelmente uma obra de arte indiscernível da realidade não poderá ser considerada como sendo uma mímese, uma vez que seja mesmo *indiscernível* (pois parece ser a própria coisa, e não uma imitação da coisa). E, se não percebemos algo como sendo uma imitação, mas como coisa real, nossa relação com este algo seria de natureza completamente diferente daquela que teríamos se soubéssemos que se trata mesmo de uma imitação: se um pai vê alguém imitando o filho desaparecido, e acredita que é realmente seu filho, a sua comoção seria de ordem totalmente distinta daquela que teria se soubesse que se trata apenas de uma imitação, pois no primeiro caso acreditaria estar vendo seu próprio filho, o abraçaria e beijaria efusivamente; no segundo caso, talvez apenas sentisse saudades, ou acharia graça, caso fosse uma boa imitação. Sendo assim, no caso dos objetos artísticos indiscerníveis, talvez nós devamos descartar a possibilidade de que aquilo seja uma mímese, uma vez que ele se nos assemelha de tal maneira com um objeto real que não o compreendemos como uma imitação – o que tornaria a proposição “arte é mímese”, no mínimo, problemática.

Continuemos ainda com Platão: caso a obra de arte contemporânea de fato não configure uma mímese, como ficaria então o estatuto deste tipo de obra, na ordem do ser: permaneceria em nível tão inferior quanto aquela arte como mímese? Ou, quem sabe, acederia a uma condição da mesma ordem que as coisas reais, uma vez que delas são indistinguíveis? Ou poderia então, talvez, configurar uma outra classe de coisas? Afinal, se o artista contemporâneo não produz obras que “mimetizam” a realidade, mas que são “indiscerníveis” da realidade, seria o caso de reivindicar alguma modificação relevante quanto à sua condição hierárquica no sistema platônico – algo assim como uma “promoção ontológica”?

Ainda no âmbito da filosofia platônica, retomemos a questão de Sócrates, para o qual “a arte é um espelho anteposto à natureza”, pois refletiria apenas aquilo que já podemos ver. Ou seja, para Platão (através de Sócrates, seu personagem) a arte forneceria não mais que duplicações pouco acuradas das aparências das coisas, não prestando qualquer forma de benefício cognitivo. Mas e quando “objetos indiscerníveis da realidade” ganham o status de arte: podem ainda ser considerados “espelho” da realidade? Como poderia uma obra de arte feita, por exemplo, a partir de um objeto real (o urinol de Duchamp, digamos) espelhar a si

mesma? É a garrafa de coca-cola de Cildo Meirelles⁴⁸ um reflexo da realidade, ou é uma realidade mesma? Tais obras são ou não são capazes de produzir ganhos cognitivos?

Como vemos, a problematização de Danto diz respeito a um plano de imanência formado pela relação entre a arte e a realidade; se derivássemos para além deste plano, poderíamos explorar ainda outras regiões da filosofia da arte que igualmente se vêem afetadas pelas novas práticas artísticas contemporâneas: o plano formado pelas relações entre “arte e sensibilidade”, por exemplo, vê-se diretamente impactado em um período artístico que admite, ainda que sob condições muito específicas, um urinol como sendo uma obra de arte. Assim, se a exemplo de Kant entendermos o “juízo de gosto” como sendo um “juízo sensível”, ou seja, como sendo uma classe de atos mentais pela qual formamos, desinteressadamente, uma opinião a respeito da beleza ou não de uma obra de arte, a partir do sentimento de prazer ou desprazer que tal objeto nos causa (a partir da sensibilidade, portanto), bem: quando apreciamos obras de arte como um *ready-made*, ou como a *Brillo Box*, poderíamos mesmo dizer que realizamos um “juízo de gosto”? Acaso poderíamos afirmar de tais obras que elas nos causam um sentimento de prazer estético, de satisfação sensível; acaso poderíamos dizer que são “belos”? Em caso negativo, o que fazer com a forma clássica do juízo de gosto – a afirmação “isto é belo” –, quando sua aplicação já nos parece duvidosa?

Constatamos desta maneira a variedade das questões filosóficas provocadas pelas novas estratégias artísticas de nossa contemporaneidade, capazes de alcançar e de problematizar diferentes regiões da filosofia da arte, redimensionando-as, e impondo-lhes novas curvaturas, novos movimentos; reformatando sua topografia, enfim. Como vemos, uma geo-filosofia não é apenas uma questão de pátria (se é grega, francesa, alemã ou anglo-saxônica), mas refere-se também a novas terras, campos, planos; a territórios vazios, enfim, que surgem ou são descobertos, e que o pensamento é movido a invadir, ocupar, e colonizar. Tais campos são os diversos planos de imanência traçados pelos diferentes filósofos, planos que se sobrepõem, se recobrem em camadas, ainda que suas folhas não coincidam perfeitamente; na verdade, suas assimetrias e desajustes – os “contornos variáveis” que inscrevem sobre o plano⁴⁹ – constituem, muitas vezes, o seu maior interesse. Entretanto, apesar da variedade de maneiras com que se apresentam, tanto o plano formado pelas relações entre arte e realidade, como aquele outro formado pelas relações entre a arte e a sensibilidade

⁴⁸ Referimo-nos aqui à obra *Inserção em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*, de 1970.

⁴⁹ Deleuze e Guattari, op. cit., p. 60.

partilham de uma mesma perplexidade gerada pelas novas formas de arte, e isto é a intersecção que as torna relacionáveis entre si. Por outro lado, cada camada diferencia-se da outra pelos diferentes aspectos que retém, pelos diferentes elementos que seleciona quanto ao problema em questão; e é por tudo isto que a filosofia não é tanto uma disciplina histórica, mas talvez geológica: trata-se de uma “...coexistência de planos, não sucessão de sistemas...”, e “...o tempo filosófico é assim um grandioso tempo de coexistência, que não exclui o antes e o depois, mas os superpõe numa ordem estratigráfica.”⁵⁰

Assim, as paisagens mentais se modificam através das eras, mas não o fazem de qualquer maneira: não é ao tempo cronológico da história da filosofia que remetem, mas ao tempo estratigráfico da filosofia, “...onde o antes e o depois não indicam mais que uma ordem de superposições...”; e caberia então ao filósofo, como um “geólogo do pensamento”, escavar suas camadas, comparar seus resultados, e projetar as intervenções necessárias – os novos conceitos. Filósofos podem mesmo permanecer no mesmo plano que um outro, supondo a mesma imagem do pensamento, mas criando legitimamente novos conceitos; em todo caso não será sem prolongar o plano primitivo, afetando-o com novas curvaturas. No caso de Danto, podemos constatar que a camada a que seu plano remete é a clássica região da “arte como mimese”, em que o idealismo platônico lançou os traços iniciais da filosofia da arte com um plano marcado por uma curvatura depreciativa (referimo-nos aqui à anteriormente comentada “degradação ontológica” da arte, de acordo com a visão do platonismo). Como vemos, o plano clássico instaurado por Platão ressoa ainda na filosofia, pouco importando que o faça na forma de uma referência a ser questionada.

O plano de imanência de um filósofo é ainda uma imagem do seu pensamento: é a imagem que este filósofo se dá do que significa pensar, do que significa fazer uso do pensamento. Esta imagem é composta dos “movimentos infinitos” que seleciona, movimentos que não remetem a coordenadas espaço-temporais (contingentes e variáveis segundo a posição de um móvel e de seus pontos fixos de referência), mas ao ‘horizonte’ em um sentido absoluto: quando o movimento diz respeito não ao ‘horizonte relativo’ que se distancia quando o sujeito avança, mas a um ‘horizonte absoluto’ que se movimenta por si mesmo, trata-se então de um “movimento infinito”. Este movimento infinito é sempre duplo, definindo-se mesmo por um caráter de reversibilidade, de ida e volta: não são Natureza e Pensamento as duas faces do plano de imanência pré-socrático, e Linguagem e Mundo, mas também Arte e Realidade, os movimentos infinitos que constituem a imagem da filosofia de

⁵⁰Deleuze e Guattari, op. cit., p. 78.

Danto? Dobram-se um sobre o outro não como uma fusão, mas como uma troca imediata, perpétua, instantânea: a linguagem é relativa ao mundo, debruça-se sobre ele, que por sua vez não cessa de fugir e escapar à linguagem. A Arte e a Realidade estão também co-implicados: é por contraste com os objetos cotidianos que a categoria de Arte, relativa a objetos especiais, se afirma. A dinâmica da Arte com a Realidade de fato impregna a filosofia de Danto, cuja leitura histórico-filosófica da história da arte implica mesmo uma periodização fundamentada nas modificações epocais desta relação: teríamos então, como já mencionado, a era da arte mimética, regida pelo paradigma da arte como imitação da realidade; a era da arte moderna, em que o esvaziamento do modelo da arte como imitação dá lugar ao uso não-imitativo dos meios artísticos tradicionais; e a era da indiscernibilidade, regida pela indistinção entre obras de arte e o mundo real (e eis aqui o fundamento ontológico distintivo daquilo que Danto chama “arte contemporânea”). Desta maneira, Arte e Realidade compõem a imagem do seu pensamento, pois constituem os elementos que sua filosofia seleciona para conferir consistência ao plano de imanência. Como podemos ver, Arte e Realidade formam para Danto um núcleo perene de problematizações que percorre historicamente a prática das artes, fundamentando seus grandes modelos e norteando a produção dos artistas – assim como a reflexão dos filósofos.

A *Brillo Box*, obra-fetice, de Danto, teria tido então a função de abrir-lhe as portas para as questões introduzidas pelo *readymade*, quando objetos comuns, não artísticos, ou indiscerníveis da realidade, ingressam no campo das possibilidades artísticas do homem contemporâneo, instaurando um novo paradigma nas relações entre a arte e a realidade. Este momento de ruptura implica uma profunda desestruturação nas maneiras estabelecidas de ver a arte, desafiando as concepções vigentes, e mais ainda as opiniões comuns. Se nos encontramos sem conceitos adequados para lidar com este novo paradigma, bem: não estamos então diante do caos? Não podemos dizer que a era do *ready-made*, ao rasgar a trama das convenções artísticas estabelecidas, produz estados de coisas ainda não pensados – como uma fenda, uma fissura no pensamento que permite novamente a passagem renovadora do caos, capaz de produzir uma iluminação, “...como um clarão...”, sobre este novo campo ainda inexplorado?

Assim, o novo paradigma nas relações entre a arte e a realidade na nossa contemporaneidade instala um momento de desarrumação do pensamento, de desorganização das formas estabelecidas de conceber a arte, fazendo surgir novas questões ao mesmo tempo incômodas e poderosas, tais como: se estamos acostumados a aceitar a arte como sendo uma imitação da natureza, ou então como sendo uma não-imitação a ser realizada com os meios

artísticos tradicionais (pinturas e esculturas), como é possível que um simples urinol, digamos, subitamente passe a poder ser considerado arte? Afinal, o urinol de que Duchamp se apropria (como de resto os outros urinóis) não se parece com um objeto apropriadamente artístico, pois não compartilha das estruturas tradicionais em que as obras de arte mimética e modernista são produzidas (telas, tintas e pincéis, no caso da pintura; mármore, metal, ou madeira, no caso das esculturas). *Fountain* não resulta da artesanaria altamente especializada que esperamos de um artista, tendo sido meramente “escolhida” por ele; além disso, dificilmente *Fountain* atenderia a qualquer critério de superioridade estética. Na verdade, *Fountain* sequer é feita como um objeto singular, uma vez que não é um exemplar único: assim como o urinol de Duchamp, vários outros exemplares iguais – e que não se tornaram obras de arte – foram produzidos pela mesma fábrica.

Poderíamos dizer o mesmo de outras obras clássicas da arte contemporânea, como a um aglomerado de pedras que, na forma de uma linha, reorganiza a paisagem de uma longínqua montanha do Himalaia⁵¹: o que faz delas obras de arte, mas mantém milhares de outras pedras similares na condição de mera pedra? Por qual operação é possível transformar uma ordinária garrafa de coca-cola comum, discretamente modificada por um artista⁵², em exemplares de arte?

E, não há dúvida, ilusões envolvem este plano. A dificuldade de responder facilmente às novas questões ameaça-nos, e abre espaço para a formação das opiniões – fantasmas, “miragens do pensamento”, provocadas pela circulação estereotipada das convenções dominantes. São nossas dificuldades de lidar com os movimentos infinitos, de suportar seu peso e sua força, que nos leva a agarrar-nos às opiniões prontas, permitindo que se incrustem nas malhas da associação de idéias e demais regras constantes que a comunidade humana precariamente forjou como tímida, ineficiente e perigosa defesa contra o caos do pensamento. Assim, se não possuímos os instrumentos requeridos (conhecimentos teóricos e históricos sobre a arte) para pensar adequadamente, naufragamos de maneira rápida e previsível diante de uma forma de arte que não se distingue dos elementos do mundo real: não se trataria então, de acordo com o preconceito vigente, de uma verdadeira obra de arte, mas apenas de uma excentricidade desprovida de sentido; ou então de um golpe promocional; ou de um devaneio doentio; ou ainda charlatanismo mal intencionado. Mas não nos enganemos: tais ilusões pertencem ao próprio plano de imanência, emanam dele como “os vapores de um pântano”,

⁵¹ Referimo-nos às obras de Richard Long.

⁵² Referimo-nos aqui à série *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*, do artista brasileiro Cildo Meireles.

produzindo alucinações, percepções errôneas, sentimentos maus. Nenhuma imagem do pensamento escapa de produzir algo de abominável – um erro, uma burrice, um delírio; e não apenas a forte reprovação instintiva da opinião, na figura de um espectador despreparado, pode causar malefício, mas também a má adesão, a aceitação irrefletida de tal plano. Um artista duvidoso, um mau crítico, um colecionador ruim, podem criar, defender ou colecionar más obras, aumentando a confusão sobre o crédito ou descrédito que merece a arte de seu tempo; distorce, com sua má compreensão dos novos problemas artísticos, as propostas legítimas inerentes ao campo cultural de que provém, aumentando assim as variáveis duvidosas, e multiplica as já inúmeras incertezas. Como vemos, as ilusões e perigos deste plano, seus pontos cegos, seus erros, bem como a estupidez e a burrice que proporcionam, ameaçam a todos que o rodeiam – o espectador que aprecia tais obras, mas também os artistas que produzem as obras de arte, assim como o circuito das instituições artísticas e seus especialistas.

Perceber intuitivamente uma forma de recortar estas questões; intuir a maneira de estabelecer ali um crivo filosófico suficientemente sólido, para que a partir dele possam ser criadas as ideias de uma filosofia, seus seres de pensamento – os “conceitos”, propriamente ditos: eis a primeira tarefa do filósofo. Assim, para finalizar este capítulo, devemos dizer então que este método de análise filosófica nos mostra com precisão a natureza deste elemento, o “plano de imanência”, entendido como um plano de consistência previamente assentado, no qual um pensamento pode aflorar. Tal plano, possivelmente uma das mais interessantes criações de Deleuze e Guattari em *“O que é a Filosofia?”*, é o que retém, aglutina e dá resistência aos caóticos movimentos do infinito, traçando o horizonte em que serão criados os “conceitos” – a criação filosófica por excelência, e assunto de nosso próximo capítulo.

2 OS CONCEITOS

Fazer filosofia é “criar conceitos”: esta fórmula atravessa “*O Que é a Filosofia?*”, modulada segundo o contexto de sua aparição. Assim, diz-se ali que o filósofo “é bom em conceitos”; é o “amigo dos conceitos”⁵³; é aquele que tem amor pelos conceitos bem feitos, bem construídos, e que sabe diferenciá-los daqueles conceitos que são “inviáveis, arbitrários ou inconsistentes”⁵⁴. Ou então, dito de outra forma, se a arte, a filosofia e a ciência são formas igualmente criadoras do pensamento humano, caracterizando-se pela produção de determinados tipos de artefatos espirituais, as “ideações”, chamamos “conceito” àquela ideação que é própria da filosofia, e podemos dizer que são bem feitos quando de fato testemunham uma criação – ainda que inquietante e perigosa.

Como já dissemos na introdução, conceitos são seres complexos, nunca simples: não há conceito de um só componente. Todo conceito, mesmo o primeiro – aquele através do qual uma filosofia começa –, implica vários componentes. Também não há conceito que tenha todos os componentes, pois seria um simples caos; mesmo conceitos pretensamente universais, ou conceitos últimos, devem se diferenciar do caos pela circunscrição de um universo que os explica. Um conceito constitui, portanto, um todo, mas um todo fragmentário, e cujo contorno é irregular: estas são algumas das condições para que possa deixar o caos mental e se tornar um conceito de fato.

Todo conceito possui um problema, em função do qual se constitui, e ao qual responde. Os problemas mudam conforme o plano, propiciando e favorecendo mudanças nos conceitos, constituindo-lhes uma história, na qual aparecem de maneiras diferentes, ou ainda apenas insinuados. Mas, além de uma história, os conceitos também têm um devir, composto por suas relações com outros conceitos do mesmo plano: os conceitos assim interligados acomodam-se uns aos outros, superpondo-se, e coordenando-se para compor seus respectivos problemas. Conceitos que fazem parte do mesmo devir pertencerão à mesma filosofia, mesmo que tenham histórias diferentes; se estão conectados, produzem bifurcações que levarão, como pontes, a outros conceitos, compostos por sua vez de uma outra maneira, e que constituem outras regiões do mesmo plano. Conceitos que estão em devir entre si são, então, aqueles que participam de problemas mutuamente conectáveis, e possuem uma relação de co-criação, formando uma rede de conceitos coexistentes.

⁵³ Deleuze e Guattari, op. cit., p. 13.

⁵⁴ Deleuze e Guattari, idem, p. 11.

Já podemos, então, dizer algumas coisas a respeito da natureza do conceito, como por exemplo: que todo conceito remete a outros conceitos, através de sua história e de seus devires, e que os componentes de cada conceito podem ser tomados eles mesmos como conceitos, gerando novas encruzilhadas e pontes. Ou, ainda, que é próprio do conceito tornar seus componentes inseparáveis em si mesmo: “...distintos, heterogêneos e todavia não separáveis, tal é o estatuto dos componentes, ou o que define a consistência do conceito, sua endo-consistência.”⁵⁵

Cada componente distinto de um conceito apresenta um recobrimento parcial em relação a outro, criando zonas de vizinhança, ou um limite de indistinção entre eles. São estas zonas que tornam os componentes inseparáveis, definindo a consistência interior do conceito. Mas também podemos falar de uma consistência externa, quando esta implica a construção de pontes para outros conceitos de mesmo plano, uma exo-consistência.

Cada conceito será então considerado como ponto de coincidência, ou ponto de condensação, de seus próprios componentes, e constitui uma heterogênese, isto é, uma ordenação de seus componentes por vizinhança, sendo imediatamente co-presente a todos os seus componentes, sem nenhuma distância de todos eles, pelos quais passa e repassa, não cessando de percorrê-los. O conceito define-se então pela inseparabilidade de um número finito de componentes heterogêneos, percorridos por um ponto que os sobrevoa a todos, simultaneamente.

O conceito é, portanto, ao mesmo tempo relativo e absoluto: é relativo a seus próprios componentes; é relativo a outros conceitos e ao plano a partir do qual se delimita, assim como aos problemas que visa resolver, e aos personagens que faz viver. Mas é absoluto pela condensação de elementos que é capaz de aglutinar; é absoluto pelo lugar que ocupa sobre um plano de imanência, e pelo formato que impõe ao problema que suscita.

Assim, se o conceito se define por sua consistência – uma endo-consistência, mas também uma exo-consistência –, define-se também por ser auto-referencial; por pôr a si e ao seu objeto, no momento mesmo em que é criado. Para Deleuze e Guattari, portanto, conceitos são criações ideativas distintas das proposições, pois estas se definem por referirem-se ao mundo exterior, a coordenadas espaço-temporais, que determinam uma sucessão discursiva de caráter extensional. Já os conceitos se definem por sua auto-referência, por sua consistência interna (ou relativa apenas a outros conceitos, se externa), e não têm o mundo exterior como referência, determinando antes uma forma linguística de caráter intensional. Ao contrário das

⁵⁵ Deleuze e Guattari, op. cit., p. 31.

proposições, conceitos entram em relação de ressonância não-discursiva entre si: não se trata de algo que se segue a algo no desdobramento espaço-temporal do discurso, ou de uma causa argumentativa à qual corresponde um efeito lógico-discursivo, mas de uma vibração simultânea que ecoa por todo o conceito, e que se exprime pela linguagem:

Não há de maneira nenhuma referência, nem ao vivido, nem aos estados de coisas, mas uma consistência definida por seus componentes internos: nem denotação de estados de coisas, nem significação do vivido, o conceito é o acontecimento como puro sentido que percorre imediatamente os componentes.⁵⁶

Logo, um conceito não será avaliado em função de uma eventual verificabilidade exterior, como uma proposição científica, e por isto é inútil perguntar quem estava certo, se Descartes ou Platão: os conceitos de um e outro, assim como os de Kant – como de resto de qualquer outro filósofo –, não podem ser avaliados a não ser em função dos problemas aos quais respondem, e do plano sobre o qual eles ocorrem. Um conceito há de ter sempre uma verdade própria, intrínseca; o critério de verdade de um conceito se referirá inevitavelmente a si mesmo, à sua consistência, e à significação dos problemas que levanta para nós.

Se tomarmos o conceito cartesiano de Eu, veremos que Deleuze e Guattari apontam ali três componentes – duvidar, pensar e ser. Estes três componentes condensam-se no conceito de Eu (eu, que duvido, penso; e, se penso, sou), e comportam as fases e variações do conceito: a dúvida sensível (quando duvidamos de nossas percepções), a dúvida científica (quando duvidamos de nossos conhecimentos), a dúvida obsessiva (quando duvidamos de todas as nossas operações mentais). Da mesma maneira o pensamento varia entre ‘sentir, imaginar, ter idéias’; e o ser varia entre ‘ser infinito, ser pensante finito, ou ser extenso’ – e Deleuze e Guattari enfatizam que o conceito de Eu não retém senão a segunda fase da variação (o ser pensante finito), o que contribui para fechar a totalidade fragmentária do conceito em “eu sou uma coisa pensante”: “...não se passará às outras fases do ser a não ser por pontes-encruzilhadas que levam a outros conceitos. Assim, ‘entre minhas idéias, eu tenho a idéia do infinito’ é a ponte que conduz do conceito de eu àquele de Deus...”⁵⁷.

Por outro lado, se tomarmos o conceito platônico de Idéia veremos que *primeiro* assume um sentido muito preciso, e muito diferente do sentido que lhe atribui o pensamento cartesiano (para o qual *primeiro* tem um sentido subjetivo): primeiro, para Platão, não é um sujeito que se percebe como pensante, mas é a Idéia – algo que possui objetivamente uma

⁵⁶Deleuze e Guattari, op. cit., p. 187.

⁵⁷ Deleuze e Guattari, op. cit., p. 38.

qualidade pura, ou seja, algo que não é outra coisa senão aquilo que é. Assim, a Idéia de Justiça é, e apenas ela, inteiramente justa; e somente o Bem é integralmente bom; e da mesma maneira unicamente a Beleza é perfeitamente bela. Platão ensina então o contrário do que faz, pois coloca os conceitos que cria como representando um incriado que os precede; ele fabrica o conceito, mas o coloca na anterioridade temporal das essências eternas, como se já estivesse lá. Ao contrário das Idéias, as coisas são sempre diferentes daquilo que são, e não possuem a qualidade essencial senão secundariamente, e não podem senão aspirar à qualidade, e somente na forma de uma participação. Eis então os componentes do conceito de Idéia: a qualidade possuída ou por possuir; a Idéia que possui primordialmente esta qualidade, e que é imparticipável; aquilo que aspira à qualidade, e não pode possuí-la a não ser secundária ou terciariamente; e a Idéia participada, que julga as aspirações.

Se considerarmos o caso de Danto, veremos que a sua filosofia é capaz de nos apresentar um notável conjunto de novos conceitos, a começar por aquele que é possivelmente o conceito primeiro de sua ontologia da arte: o conceito de Indiscernibilidade. Afinal, se o seu plano de imanência é marcado pela perplexidade provocada por uma nova⁵⁸ forma de obra de arte – a obra de arte contemporânea –, cuja característica mais marcante é a de ser idêntica aos objetos comuns, não-artísticos; e se esta indiferenciação entre tal objeto artístico e os objetos cotidianos tem a força necessária para estabelecer uma relação inteiramente nova entre a arte e a realidade, definindo mesmo um novo paradigma histórico nestas relações, bem: o conceito de Indiscernibilidade visa justamente definir filosoficamente a forma própria de ser, a “identidade”, desta nova forma de arte.

2.1 O conceito de Indiscernibilidade

Como sabemos, para Deleuze e Guattari um conceito é uma forma de ideação complexa, nunca simples, possuindo sempre algum número – uma soma, uma cifra – de componentes; e podemos reconhecer no conceito de Indiscernibilidade pelo menos dois componentes: a “arte” e a “realidade”, entendidos como dois conjuntos de objetos logicamente distintos entre si. Para Danto, tal distinção entre arte e realidade remontaria ao conceito nietzscheano de representação⁵⁹, o qual ofereceria uma esclarecedora interpretação acerca da natureza ontológica da arte, a qual desenvolveremos a seguir.

⁵⁸ Nova pelo menos à altura deste encontro de Danto com a obra de Andy Warhol, em 1964.

⁵⁹ DANTO, Arthur. *A Transfiguração do lugar-comum*, ps. 55-56. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

Em sua teoria sobre a origem do teatro trágico, Nietzsche afirma que os rituais dionisíacos seriam celebrações orgiásticas em que os participantes buscavam alcançar, através de embriaguez e práticas sexuais, um estado de êxtase capaz de entorpecer as faculdades racionais e as inibições morais, demolindo as barreiras do ego, e, no clímax, fazendo o próprio deus presente aos participantes – teríamos aqui uma *re(a)apresentação* do próprio deus, que se faz então presente ele mesmo. Já no teatro trágico, este ritual teria sido substituído por uma *reprodução simbólica*, em que os antigos participantes ganham a forma de um coro, o qual não se entregava mais aos antigos rituais, mas o imitavam dançando e cantando, na forma de um balé. No momento do clímax aparecia não o próprio Dioniso, mas alguém que o representava: não se trataria mais aqui de uma *re(a)apresentação* do deus em si, mas de uma *representação* do deus, por intermédio de alguém, um ator, que o interpreta.

Danto faz suas estas idéias, e atribui a elas implicações profundas, relacionando a arte à noção de representação, por contraste à religião, ligada à noção de reapresentação – mas contrastando também com a noção de realidade, ligada talvez à noção pura e simples de apresentação. Estaríamos então diante de *três categorias ontologicamente diferentes* – *arte, religião e realidade* –; e se, por um lado, somos forçados a admitir neste exemplo alguma continuidade entre as estruturas mágico-religiosas e a realidade (uma vez que se crê que o próprio Deus se faz realmente presente aos convivas dos referidos rituais), devemos reconhecer, por outro lado, a *efetiva distinção entre arte e realidade*. Em outras palavras, se estamos tratando não de um deus real, nem de uma encarnação do deus, mas de uma substituição; se não é a divindade em si mesma, nem uma aparição dela, que se faz ali presente, mas uma aparência; ou, ainda, se falamos não de uma apresentação, nem de uma *re(a)apresentação*, mas de uma *representação*, ora: o contraste entre a classe dos objetos artísticos e a classe dos objetos da realidade torna-se explícito, e percebemos então que aquilo que pertencer à categoria dos objetos reais logicamente não poderá pertencer à categoria dos objetos artísticos.

Podemos então dizer que o conjunto dos objetos da realidade abrange, neste caso, todo e qualquer objeto que não seja reconhecido como sendo uma obra de arte, recaindo portanto em uma condição que poderíamos chamar de “objeto comum”. O conjunto dos objetos artísticos abrange, por outro lado, todos aqueles objetos que são reconhecidos como sendo uma obra de arte, e como tal passam a ser admirados, valorizados e protegidos, tornando-se alvo de pesquisas e catalogações, assim como sujeitos a especulações e estimativas comerciais. Os objetos comuns não despertam o mesmo interesse que os objetos artísticos tendem a despertar, pois não participam do estatuto especialíssimo de que gozam as

obras de arte: o urinol de Duchamp, ou a *Brillo Box* de Warhol, ou as pedras de uma obra de Richard Long, ou ainda uma garrafa de coca-cola de Cildo Meireles certamente recebem um tratamento imensamente diferente daquele que é dado a um urinol comum, a uma caixa Brillo real, a pedras outras que não as de Richard Long (mesmo que oriundas do mesmo local), e a uma garrafa de coca-cola qualquer. Se forem obras de arte, o objeto de louça, a caixa de produtos de limpeza, as pedras e a garrafa serão cobiçados, e emprestarão prestígio a qualquer coleção particular ou institucional do planeta. Os objetos estarão investidos de um valor simbólico (como o seu valor histórico e artístico) muito superior ao seu valor meramente concreto (o preço que pagaríamos para ter um urinol ordinário, p. ex.). Quanto ao urinol da loja, à caixa Brillo do supermercado, aos pedregulhos comuns e ao vasilhame da padaria, constituiriam objetos desprovidos de qualquer valor simbólico, sendo avaliados meramente em função de sua utilidade cotidiana (ou nem isto, no caso dos pedregulhos), e jamais serão segurados por somas altíssimas, nem serão cercados por equipes especializadas no manuseio, na manutenção e no restauro de obras de arte.

Estas diferentes classes de objetos de que estamos tratando aqui – a classe dos objetos artísticos e a classe dos objetos da realidade – pertencem, enfim, a categorias ontológicas distintas, e conseqüentemente possuem diferentes *cadeias causais*: assim, quando as características morfológicas de um objeto não são mais suficientes para que venhamos a distinguir a sua condição ontológica (ou seja, para que venhamos a discernir se é um objeto de natureza artística ou apenas um objeto real), devemos então investigar não mais a forma, mas a causação do objeto em questão. Ou seja, devemos averiguar se está adequadamente relacionado com a cadeia causal das obras de arte, dialogando com esta cadeia de maneira original, criativa e pertinente, ou se estamos tratando meramente de um objeto qualquer, cuja cadeia causal diz respeito não à classe dos objetos artísticos, mas à classe dos objetos comuns. Em outras palavras, para que reconheçamos a identidade de um objeto artístico é-nos exigido, em nossa contemporaneidade, de forma mais aguda que em qualquer outro momento histórico, mais do que o reconhecimento de suas meras características plásticas, pois devemos antes estar conscientes de que o objeto em questão possui uma filiação ontológica apropriadamente artística. Nos exemplos oferecidos acima, tanto *Fountain* como a *Brillo Box* apresentam esta requerida filiação, assim como as pedras de Long e a garrafa de coca-cola de Meireles: todos são objetos devidamente realizados e assinados por seus autores, que foram (ou ainda são), cada um a seu tempo, participantes notórios e aceitos do jogo social da arte de sua época. Quanto aos mictórios de louça comuns, assim como as caixas Brillo de papelão, as pedras e os vasilhames não artísticos, sua filiação ontológica não aponta de maneira alguma

para o mundo da arte: são objetos produzidos por não-artistas (com a exceção das pedras, que sequer são artefatos, mas elementos já existentes na natureza), tendo em vista não as questões artísticas próprias da época de sua produção, mas um fim prático qualquer. Enfim, tratamos neste caso de objetos banais, cotidianos; e embora possam ser apreciados como coisas úteis (ou até como um relevante material geológico, no caso das pedras), jamais serão protegidos ou reverenciados com o respeito que costumamos dedicar às verdadeiras obras de arte. Assim, sua cadeia causal não é a mesma de suas contrapartes indiscerníveis, que *são* obras de arte; e dizem respeito antes à cadeia de produção de objetos utilitários, ou mesmo à ordem das coisas naturais: para Danto, como podemos perceber, obras de arte e coisas reais são mesmo objetos ontologicamente muito diferentes entre si.

Mas, além de possuir componentes, “...todo conceito remete a um problema⁶⁰, ou problemas, sem os quais não teria sentido...”, e o conceito de Indiscernibilidade vem responder precisamente ao problema da *fronteira entre a arte e a realidade*. Como já analisamos anteriormente (ver páginas 25 e 26 deste texto), até aqui as formas de definir estas fronteiras teriam historicamente dado origem a duas grandes eras da arte: a era da arte “mimética”, em que as relações entre arte e realidade teriam sido regidas pelo imperativo histórico da imitação – importava representar a realidade da maneira mais verossímil possível –; e a era da arte “modernista”, em que as relações entre arte e realidade teriam sido regidas pela negação da mimese, em detrimento de um formalismo abstratizante – importava ressaltar a condição de objeto real (a materialidade das tintas e a bidimensionalidade da tela, no caso da pintura) da obra de arte. Assim, na era da arte como mimese a relação com a realidade visa produzir a imitação da realidade; e na era da arte modernista, a relação com a realidade visa produzir objetos não-imitativos, que passam a ser compreendidos não como uma imitação do mundo real, mas como objetos concretos (tintas coloridas espalhadas de uma certa maneira sobre uma superfície bidimensional, no caso da pintura, p. ex.) que fazem parte do mundo real. Entretanto, embora o modernismo represente de fato uma violenta quebra de paradigma em relação à era da arte como mimese, sendo tal ruptura feita a partir dos mesmos materiais e técnicas tradicionalmente reconhecidos como “artísticos” (telas, tintas e pincéis, p. ex.) a categoria das obras de arte modernistas permanece sendo imediatamente identificável como pertencente ao reino da arte, a despeito de suas diferenças radicais em relação à era mimética. Ao se deparar com a *Brillo Box*, portanto, Danto intui estar diante de uma nova, e igualmente violenta, quebra de paradigma: a relação da obra de arte contemporânea com a realidade passa

⁶⁰ Deleuze e Guattari, op. cit., p. 27.

a visar não a imitação, nem a mera compreensão das estruturas artísticas tradicionais como sendo parte da realidade, mas (passa a visar) sim a diluição das fronteiras entre a arte e a vida, promovendo uma “inserção radical das obras de arte na realidade”. Nesta inserção radical, os limites entre ambos se tornam menos claros, e é até possível que encontremos dois objetos idênticos, sendo que um deles é, e o outro não é, uma obra de arte: esta é a condição de nossa contemporaneidade.

Assim, a necessidade de redefinir, no nosso presente histórico, as fronteiras entre arte e realidade é um estado de coisas que de certa forma exige, ou implica, o conceito de Indiscernibilidade, e que nos obriga a tomar consciência da profundidade das modificações ocorridas no modo de ser da arte. No momento em que um urinol de louça passa a ser aceito como membro do restrito conjunto dos objetos artísticos, acontece uma verdadeira transformação ontológica da arte: o seu ser não é mais definido pela capacidade de imitar de maneira ilusionista a realidade, nem pela capacidade de se abster de imitar, para ao contrário explorar as qualidades plásticas puras, materiais, concretas, abstratizantes, daquelas estruturas tradicionais da arte (telas, tintas e pincéis); pois a arte passa antes a ser a capacidade de realizar uma obra que ao mesmo tempo possua os requisitos que a diferenciem logicamente das coisas comuns, mas que ao mesmo tempo se insira, se misture, que se torne mesmo indistinta dos objetos e espaços não-artísticos da realidade cotidiana.

Portanto, problematizar tais fronteiras, confundir os limites aceitos entre arte e realidade, é parte fundamental do projeto artístico contemporâneo; e se perguntarmos pela variedade de maneiras e propósitos com que tais limites foram problematizados, provavelmente identificaremos inúmeras experiências distintas: desde o desnudamento das relações político-institucionais de produção, validação e apreciação da obra, no caso de Duchamp, passando pela apropriação das imagens banais da cultura de massa urbana, em um questionamento dos valores da sociedade de consumo, no caso de Andy Warhol, até a recuperação de uma dimensão mágico-ritualística ancestral, revisitada por uma inteligência minimalista pós-industrial, no caso de Richard Long, assim como o aspecto ético-político de Cildo Meirelles. Caberá a cada artista construir uma perspectiva original desta intersecção, a partir de uma visão poética particular desta nova forma de relação entre arte e realidade.

Mas, além de dizer respeito a um problema, e de possuir componentes, um conceito sempre tem uma história, um percurso prévio, muitas vezes sinuoso e irregular; neste caso, o conceito de Indiscernibilidade remonta primeiramente, na antiguidade, àquilo que deve ser submetido a uma caracterização, a uma distinção, que nos permitirá atribuir valor às coisas. Mas embora remeta ainda, classicamente, à Leibniz e ao seu *principium identitatis*

*indiscernibilium*⁶¹, a possibilidade de que existam obras de arte indiscerníveis teria sido primeiramente reconhecida na literatura por Borges, em sua obra-prima “Pierre Menard, autor do Quixote”: é o que sustenta Danto, como veremos a seguir⁶².

Borges menciona neste conto dois trechos de obras diferentes: um dos trechos pertence ao Dom Quixote, de Cervantes; e o outro, em tudo e por tudo idêntico ao primeiro, mas cuja autoria é de Pierre Menard. Mas, se são graficamente idênticos, o que os torna obras diferentes? O argumento de Borges, segundo Danto, é que *elas são visualmente idênticas apenas para o olho, para os dados de nossa percepção visual*, o que nos obrigaria, e de maneira bastante filosófica, a “...desviar o olhar da aparência das coisas para perguntar em que outros fatos, além das aparências, podem residir as diferenças.⁶³”

Para Borges, o Quixote de Menard é muito mais sutil que o de Cervantes, que se mostra por sua vez extremamente tosco em comparação, ainda que cada palavra de uma versão pudesse ser encontrada na outra, e na posição correspondente. Para Borges, Cervantes “...opõe às ficções cavaleirescas a pobre realidade provinciana de seu país...”; e o francês “...Menard, por outro lado (por outro lado!), escolhe como sua realidade a ‘terra de Carmem e Lope de Vega’.” Embora tratem-se ambos os textos de descrições de mesma época e lugar, o modo de lhes fazer referência pertencem a momentos históricos distintos (Cervantes não poderia referir-se à Espanha como terra de Carmem, pois ele pertence ao século XVII, e Carmem ao século XIX; esta personagem seria entretanto certamente familiar a Menard, que lhe é posterior). O contraste de estilos também é vívido: o estilo arcaizante de Menard, um francês, afinal, padece de uma certa afetação; enquanto que o estilo de Cervantes maneja sem inibições o espanhol corrente de sua época. Mas não se trata apenas de que os livros tenham sido escritos em diferentes épocas por autores diferentes, de variadas nacionalidades e a partir de diversas intenções, mas do fato de *que estes fatores fazem parte da essência da obra*, não

⁶¹ Segundo o Dicionário Ferrater-Mora (e o Lalande não parece discordar), é principalmente à Leibniz que o conceito remete, sendo conhecido mesmo como “princípio de Leibniz”. Ele teria formulado, explicado e defendido tal princípio, também chamado de *principium identitatis indiscernibilium*, em numerosas ocasiões, afirmando que seria absurdo que houvesse dois seres absolutamente iguais. Segundo tal princípio, não pode haver na Natureza dois seres reais absolutos que sejam indiscerníveis entre si: se houvessem, Deus e a Natureza estariam funcionando sem razão. Ora, mesmo que sejam aparentemente indiscerníveis, os dois elementos indistintos ainda seriam, para o conjunto de que participam, dois elementos separados – o que logicamente impede que venham a ser o mesmo; e, se não são o mesmo, são diferentes relativamente um ao outro. A existência de dois seres perfeitamente idênticos, portanto, é um ilogismo que aquele “grande princípio”, como o chama Leibniz – o princípio de razão suficiente – simplesmente não comporta.

⁶² Não devemos surpreender-nos com o apelo filosófico que faz Danto a uma peça literária, pois ele de fato se mostrará capaz de extrair deste conto toda uma forte carga de reflexão acerca da identidade da arte. Além disto, Deleuze e Guattari nos dizem que as três grandes formas do pensamento (a filosofia, a arte e a ciência) são passíveis de se cruzar e se entrelaçar. Assim, ricos tecidos de correspondências podem ser estabelecidos entre a filosofia e a arte (a literatura, no caso), pois “...cada elemento criado sobre um plano apela a outros elementos heterogêneos, que restam por criar sobre outros planos: o pensamento como heterogêneso...”. Deleuze e Guattari, *O que é a filosofia?*, p. 225.

⁶³ Danto, a *Transfiguração do lugar comum*, P.76.

lhe sendo exteriores. Assim, segundo Borges, as obras de arte se constituem, por um lado, pela *posição que ocupam na história da literatura*, e por outro, pela *relação que têm com seus autores*; estas seriam condições essenciais da obra, e não poderiam ser isoladas sem alterar sua identidade. Conhecer estes fatores, compreender o contexto de uma obra em relação às outras obras de arte, assim como a ligação com o universo de seu autor, são os fatores que, embora imperceptíveis à visão, nos possibilitarão diferenciar o *Quixote* de Cervantes e o *Quixote* de Menard (e já estamos aqui muito próximos de outros conceitos, como o de Mundo da Arte e o de Declaração Artística). Enfim, estas seriam condições essenciais da obra, e não poderiam ser isoladas sem alterar sua identidade: eis aqui, segundo Danto, a “extraordinária” contribuição de Borges para a ontologia da arte, e que serve de referência histórica imediata para o seu próprio conceito de Indiscernibilidade.

Analisamos então o conceito de Indiscernibilidade, destacando os seus dois componentes – o conjunto dos objetos artísticos, e o logicamente distinto conjunto dos objetos da realidade –, assim como o problema das fronteiras entre a arte e a realidade, e também a história deste conceito – o curioso caso de Pierre Menard. Assim, expondo deste conceito algumas das características que Deleuze e Guattari atribuem aos conceitos em geral (seus problemas, componentes e história), esperamos ter demonstrado aqui algo de sua consistência interna, ou endo-consistência. Entretanto, a partir deste conceito, inúmeras outras questões aparecem: como é possível realizar a distinção ontológica entre estes objetos indiscerníveis? Como se toma consciência da cadeia causal que torna a arte um mundo diferente do mundo real? Através destas novas questões, atravessaremos as pontes que nos levam da Indiscernibilidade a outros conceitos de Danto, como o conceito de Mundo da Arte, em busca de começar a explicitar agora a consistência que tais conceitos estabelecem entre si: a sua consistência externa, ou exo-consistência.

2.2 O conceito de Mundo da Arte

O conceito de Mundo da Arte pode ser entendido, primeiramente, como uma “certa atmosfera composta de teorias artísticas, assim como de conhecimentos de história da arte recente e remota, que permitiria que uma obra de arte fosse reconhecida como tal.”⁶⁴ Poderíamos então destacar-lhe dois componentes: o “ambiente teórico necessário”, e a “interpretação artística”, co-implicados e interdependentes (como de resto devem ser os

⁶⁴ DANTO, Arthur. *O mundo da arte*.

componentes de um conceito), uma vez que interpretar teoricamente uma obra de arte só é possível a partir de uma atmosfera conceitual relevante, capaz de conferir substância, ou sentido, a esta interpretação. Analisemos primeiramente o “ambiente teórico necessário”.

Naquele que pode ser considerado o texto inaugural de sua filosofia da arte, escrito ainda em 1964, Danto nos diz que diferenciar obras de arte de coisas comuns não é uma tarefa tão simples, “mesmo para falantes nativos”, e que nos dias de hoje pode-se estar em um terreno propriamente artístico sem que se tenha consciência disto. Isto aconteceria em parte porque este terreno é constituído como artístico em virtude da existência de *teorias artísticas*, de tal maneira que necessitamos destas teorias não apenas para que saibamos diferenciar os objetos artísticos dos objetos comuns, *mas para tornar o mundo da arte e a própria arte possíveis*.⁶⁵ Para Danto, em suma, o que faz a diferença entre uma caixa Brillo e uma obra de arte que consiste de uma caixa Brillo (para usar o seu exemplo preferido), é esta teoria da arte, pois *é esta teoria que recebe a Brillo Box no universo artístico, retirando-a da condição de objeto real* – e sem a qual se tornaria mesmo improvável que alguém a visse como uma obra de arte.

Somos levados a pensar que as obras de arte, pertencentes a uma classe especial de objetos – a classe dos objetos artísticos –, estariam ligadas, entre si e através da história, por uma corrente encadeada de fatos interrelacionados que teriam constituído, com o tempo, um vasto patrimônio de idéias e questões propriamente artísticas, cujo conhecimento e domínio constituiria um pré-requisito a quem quer que pretenda se relacionar com a obra de arte – seja na condição de artista, de teórico ou de espectador. Acreditamos que relacionar-se com a obra de arte significa, aqui, poder situá-la dentro desta cadeia, apreciando a relação criativa que tal obra estabelece com o conjunto lógico ao qual pertence, e o qual renova, pela inserção de novas variáveis em sua configuração. Podemos então considerar tal patrimônio de idéias e questões artísticas – aquela “atmosfera de conhecimentos teóricos e históricos da arte recente e remota” – como um bem cultural comum que cresce com o tempo, na medida em que novas obras são incorporadas ao seu acervo; assim, a criação artística é concebida como um jogo dinâmico, pelo qual aquela tradição (aquele bem cultural comum) vê suas regras serem reinterpretadas ou modificadas pela interferência das grandes personalidades artísticas de cada época. A arte depende, portanto, do diálogo entre o artista e este tecido cultural que o precede, e ao qual deve remeter, ainda que para negá-lo; e esta atividade é bem sucedida quando tal remissão é legitimamente inventiva e pertinente em relação à forma de vida cultural, ou ao

⁶⁵ Danto, op. cit., p. 14.

“ambiente teórico”, que a possibilitou, produzindo uma expansão dos recursos disponíveis aos artistas. Assim, fazer parte do Mundo da Arte significa conhecer a cadeia das idéias artísticas; significa dominar esta “atmosfera de conhecimentos teóricos e históricos da arte recente e remota”, e constitui um pré-requisito fundamental para se jogar com seus limites, como fazem os artistas – mas também para que não-artistas compreendam e usufruam plenamente deste jogo da arte com seus limites.

O ambiente de conhecimentos teóricos e históricos é então uma condição necessária para que reconheçamos um determinado objeto como sendo uma obra de arte, coisa que fazemos através de uma “interpretação” – o segundo componente do conceito de Mundo da Arte. Segundo Danto, “...interpretar uma obra é propor uma teoria sobre o assunto de que ela trata, sobre seu objeto...”⁶⁶, teoria pela qual constituímos a estrutura da obra. Em um dos exemplos que oferece em *A transfiguração do lugar-comum*, ele analisa a obra *A queda de Ícaro*, de Bruegel, em que uma paisagem bucólica, feita de vários elementos aparentemente dissociados, como um camponês arando a terra na montanha em primeiro plano, mas também uma grande embarcação à vela no mar em último plano, convivem com a cena que é o assunto do título, a queda de Ícaro propriamente dita – a qual aparece discretamente, em uma pequena imagem de um corpo mergulhando na água, do qual só vemos as duas pernas ainda aparentes, instantes antes de afundar completamente no mar. Não fosse a indicação do título, poderia se tratar, especula Danto, de um pescador de pérolas, ou de um caçador de ostras, ou simplesmente de alguém nadando. O título, portanto, direciona a interpretação, e impõe um certo conjunto de identificações que afeta a estrutura da obra como um todo, de tal forma que um elemento pequeno, de pouca importância visual, passa a determinar a compreensão da imagem inteira. Cito:

...com a (...) identificação de que as pernas são de Ícaro o quadro inteiro muda de sentido. A obra terá uma estrutura diferente da esperada se não repararmos naquelas pernas ou se não soubermos que elas pertencem a Ícaro e, portanto, se acreditarmos que o elemento central da pintura é outro. Aquelas pernas são o foco da obra, (...) no sentido de que a estrutura inteira da obra deriva do fato de que aquelas pernas pertencem a Ícaro.⁶⁷

Quando sabemos que as pernas são de Ícaro, passamos a constituir o quadro de uma maneira que seria impraticável sem essa informação; a estrutura do quadro, a partir deste título, é totalmente diferente da estrutura que o quadro teria se tivesse outros títulos (como

⁶⁶ Danto, *A Transfiguração do lugar-comum*, p.184.

⁶⁷ Danto, op. cit., p.179.

Lavrador perto do mar, ou *Paisagem no. 12*, ou *Labutas e lazeres*, ou *A partida da armada*, títulos imaginados por Danto como possíveis alternativas). O direcionamento que o título imprime à pintura nos faz reconhecer um certo elemento, Ícaro, a partir do qual um aspecto específico da obra – a indiferença de todos os outros personagens que presenciam a queda – torna possível uma interpretação como a de W. H. Auden, que em um conhecido poema de sua autoria vê neste alheamento do mundo inteiro à tragédia particular de Ícaro uma reflexão profunda sobre o sofrimento humano: “...mesmo o pior martírio precisa seguir seu curso...”. O significado deste quadro, para Auden, reside então nesta suposta meditação de Bruegel sobre a condição humana.

Assim, é próprio das obras de arte que não sejam olhadas de maneira neutra; olhar uma obra de arte de maneira neutra é, na verdade, não vê-la como obra de arte. Perceber a estrutura de uma obra implica, sempre, um olhar interpretativo; logo que se olha algo que é arte, o processo interpretativo é deflagrado. Se a *Brillo Box* que nos mostram é apresentada como sendo mera coisa real, tal processo interpretativo não acontece; mas se é apontada como sendo uma obra de Warhol de 1964, toda uma cadeia de identificações é acionada, produzindo uma interpretação, pela qual constituímos uma determinada estrutura simbólica, e não outra, para a obra.

Em um outro exemplo, Danto imagina dois quadros abstratos exatamente iguais, mas com interpretações totalmente diferentes: ambos os quadros, que consistem de um formato retangular e estão dispostos verticalmente na parede, são compostos apenas de um campo uniforme branco, cortado horizontalmente, bem no centro, por uma linha preta, reta. Os quadros, encomendas de uma biblioteca científica hipotética, representam a primeira e a terceira lei de Newton, e teriam sido pintados separadamente, e em sigilo, por dois pintores: os arqui-rivais J e K. No dia da inauguração, quando os trabalhos são desvelados, mostram-se perfeitamente iguais, ao que se seguem as inevitáveis acusações de roubo e plágio, de parte à parte; entretanto, por indistinguíveis que sejam ao olhar, a interpretação fornecida por cada pintor mostra que eles são inteiramente diferentes entre si: para J, a quem coube representar a terceira lei de Newton (a qual pesquisou intensamente), esta diz que “a toda ação corresponde uma reação igual e em sentido contrário ($F = ma$). J nos diz então que sua pintura representa duas massas, sendo que a massa superior exerce pressão para baixo com uma força proporcional à sua aceleração, e a massa inferior reage exercendo uma pressão proporcional para cima. Para K, a primeira lei de Newton diz que um corpo em repouso permanecerá para sempre nesse estado, pois um corpo em movimento se desloca de modo uniforme em linha

reta, se não for submetido a alguma força contrária. A linha, no caso de K, é a trajetória de uma partícula isolada; no caso de J, é o encontro de duas massas.

À luz dessas explicações, a indistinguibilidade dos dois trabalhos parece mesmo extraordinária. Visualmente, não é possível diferenciá-los por nenhum critério relevante. São obras distintas porque constituídas por meio de identificações que por sua vez se explicam por uma interpretação de seus objetos. O trabalho de J mostra massas e o de K não. O de K tem movimento e no de J não há movimento algum. A pintura de J é dinâmica e a de K é estática. Do ponto de vista estético, todos concordam em que o trabalho de K é um sucesso, mas o de J é um fracasso. O crítico da revista de vanguarda *Obras de Arte e Coisas Reais* elogia K, mas diz que o trabalho de J é muito fraco para o tema, e se pergunta se o artista era a pessoa certa para a tarefa e mesmo se ele não estaria começando a ‘perder a mão’.⁶⁸

Se olhássemos ambos os trabalhos sem dispor destas (ou de quaisquer outras) interpretações, julgaríamos que olhamos apenas uma superfície branca cortada por uma linha preta, e isto seria tudo; não identificaríamos tal coisa como arte, e não a remeteríamos à cadeia causal de que provém, em busca das relações que estabelece com ela. Não compreenderíamos, portanto, de que maneira a obra em questão lida com a sua herança cultural – o que ela absorve, o que ela rejeita, e como a renova. Assim, através desta pequena e divertida farsa, Danto quer nos mostrar que, se observarmos uma obra de arte de maneira neutra, veremos apenas uma *coisa*, e não uma obra de arte, uma vez que *haver uma interpretação é uma condição analítica do conceito de obra de arte*. Ver uma obra de arte sem saber que é arte seria então como ver um jornal ou um livro antes de aprender a ler: “...vê-la como obra de arte significa passar da esfera das meras coisas para a esfera do significado.”

Mas acompanhemos aqui um outro exemplo, em que Danto interpreta um curioso trabalho de Roy Lichtenstein: esta obra consiste da imagem, literalmente transcrita para um quadro, de um diagrama realizado por um crítico de arte – Erle Loran – a partir do célebre retrato que Cézanne fez de sua mulher. Parte de um livro “muito respeitado”, segundo Danto, intitulado *Cézanne’s Composition*, este diagrama conteria tudo o que se espera de um diagrama (setas, linhas pontilhadas, áreas legendadas, etc...), e mostraria com precisão as variações em direção e proporção que Loran pretendia explicitar. Tal diagrama teria se tornado notório devido ao quadro pintado em 1963 por Lichtenstein, alguns anos após a publicação do livro, e intitulado *Retrato de Madame Cézanne*: Loran teria processado Lichtenstein por plágio, causando uma certa controvérsia na imprensa artística da época. Entretanto, o que realmente parece interessar a Danto não são os eventuais aspectos éticos, mas sim a “...séria questão filosófica da diferença entre o diagrama de uma obra de arte e uma

⁶⁸ Danto, op. cit., ps. 184 até 189.

obra de arte que consiste no que aparenta ser um diagrama...”⁶⁹. Neste ponto pedimos licença para uma longa citação, em que veremos a interpretação de Danto em relação à questão – mas, principalmente, a (maravilhosa) interpretação artística do quadro de Lichtenstein:

O diagrama de Loran é sobre uma pintura específica e diz respeito aos seus volumes e vetores. A pintura de Lichtenstein é sobre a maneira como Cézanne pintou sua mulher: é *sobre* ela, da maneira como Cézanne a viu. É interessante e pertinente mostrar o mundo que Cézanne via sob a forma de áreas legendadas, setas, retângulos e linhas pontilhadas: sabemos da famosa conversa do artista com Enile Bernard, em que Cézanne fala sobre a natureza como uns tantos cubos, cones e esferas, uma espécie de visão pitagórica das formas elementares da realidade, a despeito do que mostram os sentidos e as convenções da pintura tradicional. Não muito tempo depois dessas especulações geométricas, os cubistas estavam pintando o mundo em termos semelhantes. Mas foi um notável achado aplicar essa visão geometrizarante à *esposa* de Cézanne e tratá-la como um problema euclidiano! Pois é bem conhecida a complexidade sexual do pintor, no qual o pudico e o sátiro se digladiavam, e sabemos da natureza apaixonada e violenta de sua relação com aquela mulher, com quem vivia fora do matrimônio e que lhe deu um filho. *E se a fonte e o foco de todos esses sentimentos pudesse ser reduzida a uma espécie de fórmula, isso nos diria muita coisa sobre o triunfo final do impulso artístico na alma de Cézanne, ainda que a consequência fosse uma transfiguração desumanizadora do objeto: como se a pessoa não fosse mais que uns tantos planos a serem tratados com uma intensidade ou uma subversão analítica nem maior nem menor do que a devida a umas quantas maçãs de cera* (grifo nosso). Lembro-me da angústia que assaltou Monet quando, sentado ao lado do cadáver de sua esposa Camille, sua modelo, seu amor, seu apoio, seu anjo da guarda, descobriu que em vez de lastimar ele estava estudando o arroxeadado de suas pálpebras, e espantou-se com a espécie de monstro em que ele havia se transformado. Lichtenstein nos mostra a espécie de monstro em que Cézanne se transformara, se me permitem o paralelo, mas de qualquer forma fez um trabalho profundo e espirituoso, atento à maneira de ver o mundo do maior pintor da modernidade. Já o diagrama de Loran não é uma obra de arte, mas somente e afinal o diagrama de uma pintura.⁷⁰

A interpretação é, portanto, aquilo pelo que podemos diferenciar algo como sendo arte; é aquilo pelo que algo é elevado ao reino da arte: contemplar um objeto, e contemplar um objeto que se oferece à interpretação artística, são coisas muito diferentes. No caso da (acima referida) pintura de Lichtenstein, a designação de um diagrama como sendo arte – a declaração de que aquele diagrama passaria a ser, dentro do conjunto de sua obra, uma obra de arte – aciona, possibilita, um processo interpretativo como o de Danto: é apenas no contexto dos trabalhos de Lichtenstein que tal diagrama se oferece a uma interpretação artística, abrindo o caminho para que tal imagem se transforme em arte.

A interpretação é, portanto, parte da estrutura da obra de arte, e constitui um elemento fundamental para que algo – seja um quadro pintado a óleo, seja um urinol, uma caixa de supermercado, ou ainda um diagrama – aspire à condição de arte. Segundo Danto, uma interpretação adequada seria então capaz de modificar o estatuto ontológico de um objeto comum, originalmente ligado à cadeia das coisas reais, transformando-o, transfigurando-o, em

⁶⁹ Danto, *A Transfiguração do lugar-comum*, p. 214.

⁷⁰ Danto, op. cit., ps. 214-215.

objeto artístico, ligado à cadeia das obras de arte. A interpretação funciona, então, como um processo de transformação: à maneira de um batismo, ela empresta a um objeto não-artístico uma nova identidade, e o faz ingressar na comunidade da arte. Ver uma coisa como arte, interpretá-la, requer portanto a existência desta atmosfera de conhecimentos históricos e teóricos; requer uma teoria da arte, enfim, sem a qual a tinta preta é apenas a tinta preta; ou um diagrama é apenas um diagrama, e nada mais⁷¹.

Como vimos, o conceito de Mundo da Arte refere-se a um universo de coisas interpretadas teoricamente; seus componentes, a teoria da arte e a interpretação artística, implicam-se mutuamente um no outro, e deixam no ar um interessante problema, que analisaremos a partir de agora: qual é a relação, afinal, que podemos estabelecer entre este ambiente de conhecimentos históricos e teóricos e a obra mesma? Por que é possível estabelecer um vínculo (a interpretação) entre a teoria e o objeto artístico? Este é o problema da “estrutura semântica” da obra de arte.

Ora, se um objeto é apontado como pretendente à condição artística, assume-se imediatamente que este objeto deve prestar-se a uma interpretação teórica a partir de então; isto acontece porque *é próprio* das obras de arte apresentarem-se como *portadoras de um significado que está para além de suas meras características materiais imediatas*. Assim, aspirar ao status de obra de arte implica que o objeto possua, ou adquira, uma função *semântica*, passando a ser considerado não mais como coisa concreta, mas como algo que carrega consigo um *significado simbólico*. Exercer uma função semântica, portanto, é algo próprio ao conceito de arte: assim como uma palavra, uma obra de arte está ligada a um *sentido que está para além da materialidade do signo*, e que é por este evocado. Aqui reside, por exemplo, o erro de Sócrates, quando definiu a arte como um “espelho anteposto à natureza”: a imagem no espelho simplesmente reflete a realidade, não possuindo qualquer cunho semântico. Um espelho apenas duplica a maneira como o mundo se *apresenta*, sendo ontologicamente ligado aos fatos da realidade (ainda que em condições algo obscuras, pois as imagens que produz não constituem os objetos reais em si mesmos, mas meras reflexões sem existência substancial), enquanto uma obra de arte nos mostra uma maneira de *representar* o mundo, sendo por sua vez ontologicamente desligada dos fatos da realidade, e ligada ao conjunto lógico das obras de arte. Em outras palavras, *imagens no espelho não compartilham o mesmo estatuto ontológico, nem possuem o mesmo modo de ser, que os objetos do domínio*

⁷¹ E mesmo para que falemos do mundo, devemos talvez pressupor algum tipo de teoria, uma vez que a maneira como dividimos e juntamos coisas em órbitas e constelações, ou em conjuntos lógicos diferentes, parece também pressupor uma teoria.

da arte, seguindo-se então que obras de arte *não são*, como equivocadamente quis Sócrates, “espelhos antepostos à natureza”.

De acordo com Danto, se a *representação* artística de fato se origina na *reapresentação* mágico-religiosa (exemplificada pela transformação, apontada por Nietzsche, dos ritos dionisíacos em teatro trágico), a primeira se distingue da segunda, e se destaca dela, pela criação de um reino ontológico próprio, o reino da arte, que difere tanto do reino da religião como do reino da realidade. Quando passamos a compreender os objetos que imitam deuses, reis ou antepassados como *representações*, e não mais como *reapresentações*, nasce a distância entre estas obras (doravante compreendidas como *arte*) e a realidade; ou seja, compreendemos uma como estando em contraste, e não em continuidade, com a outra.

Assim, segundo Danto, a arte e a filosofia só podem existir em sociedades que foram capazes de criar um conceito de realidade que se oponha a outros conceitos, tais como os de aparência, representação, fantasia, sonho ou jogo: entre povos tribais, acredita-se muitas vezes que as experiências dos sonhos aconteceram realmente; ou que o xamã que evoca o deus do fogo à certa altura se torna o próprio deus; ou ainda que a imagem pintada ou esculpida dos deuses *são* os próprios deuses. Tais sociedades não estabeleceram ainda uma distância entre a realidade, por um lado, e a aparência, a ilusão e a representação, de outro lado, não possuindo portanto um conceito adequado de realidade. Para Danto, a filosofia, assim como a arte, possui como princípio lógico este contraste com a realidade justamente por *carregarem propriedades semânticas, representacionais, que a realidade não possui*. Desta maneira, percebemos que representar alguma outra coisa, suscitar um sentido, veicular um significado, é algo intrínseco ao conceito de obra de arte, e que opõe esta classe de objetos à classe das coisas reais, pois estas se definem por não serem representações de nada: elas simplesmente são o que são, não remetendo a nenhuma outra coisa, nem exercendo qualquer função de natureza semântica. Assim, não apenas as palavras, mas também as obras de arte (como de resto ainda outras coisas, como conceitos, idéias, gestos e crenças, por exemplo) se definem por suas funções semânticas, porque faz parte de sua essência possuir um sentido simbólico; por causa disto, podem se referir, ou dizer respeito, a alguma outra coisa que não está presente ali, na realidade material do signo utilizado. Para Danto, como vemos, da mesma maneira como existe um espaço entre a linguagem e o mundo, também existe uma distância entre a arte e a realidade, permitindo que tracemos algum paralelo entre a ontologia da linguagem e a ontologia da arte.

É esta dimensão semântica própria às obras de arte que permite que elas sejam interpretadas, assim como que uma teoria da arte seja construída. Assim, buscaremos utilizar

alguns exemplos para demonstrar a articulação necessária, dentro do conceito de Mundo da Arte, entre a atmosfera teórica, a interpretação e o problema da função semântica da obra de arte.

Eis um primeiro exemplo: segundo o historiador da arte inglês Norbert Lynton, o urinol de Duchamp (mas também todos os seus *readymades*, de uma maneira geral) funcionaria como uma espécie de *pressão filosófica sobre o significado da arte*. Assim, Lynton ressalta que o título dado ao trabalho (*Fonte*), assim como a modificação da posição em que ele seria usualmente mostrado (como que de cabeça para baixo), seriam indícios de uma inversão na função original do objeto que apontariam para uma transformação da relação artista/obra-de-arte/público:

Ao invés de conceber um trabalho a partir de alguma motivação interna ou externa, e empregar sua inventividade e habilidade para modelar este trabalho como um objeto que carregue algum significado especial, o artista meramente seleciona – e seleciona, Duchamp enfatiza, descuidadamente. Ao invés de objetos que são algo novo e único, temos apenas o lugar-comum e a produção em massa. Tal objeto é novo apenas na situação em que se encontra, e em qualquer mudança significativa produzida por este realocamento (...). O público se vê privado das satisfações usuais que ele acredita que tem o direito de esperar da arte. Ao invés de jogar seu jogo habitual de aceitar ou rejeitar uma obra de arte, o público é forçado a interrogar-se a si mesmo se o que vê é realmente uma obra de arte, e portanto, *o que é uma obra de arte* (grifo nosso).⁷²

Vemos então que este processo de *realocamento* de um objeto utilitário para um lugar reservado unicamente a objetos artísticos produz uma questão filosófica sobre a natureza da arte, bem como sobre os meios de sua produção, validação e apreciação: afinal, não é o objeto em si, o urinol de louça, que produz estas interrogações, mas sim a sua inserção em uma ‘classe lógica’ da qual originalmente não faz parte, o que gera um problema quanto à identidade desta classe de coisas. Este seria o seu significado; esta seria a sua função semântica: remeter à cadeia das obras de arte através do contraste que estabelece com tais obras, pois é ao não se assemelhar aos objetos desta cadeia que *Fountain* produz o impacto filosófico do qual é signo⁷³.

Aqui está um segundo exemplo, em que Paul Wood, professor de história da arte na Open University, na Inglaterra, interpreta a série *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*, do artista brasileiro Cildo Meireles:

⁷² LYNTON, Norbert. *The Story of Modern Art*, p. 131-132. Tradução nossa. London: Phaidon Press, 1989.

⁷³ O crítico e historiador italiano Giulio Carlo Argan observa ainda, a respeito de Duchamp e do *readymade*: “Retirando-o (o *readymade*) de um contexto em que, por serem todas as coisas utilitárias, nada pode ser estético, situa-o numa dimensão na qual, nada sendo utilitário, tudo pode ser estético. Assim, o que determina o valor estético já não é um procedimento técnico, um trabalho, mas um puro ato mental, uma atitude *diferente* em relação à realidade.” ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, p. 358. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

No Brasil, Cildo Meireles refez a tradição do *readymade* com a sua série, iniciada em 1969, das *Inserções em circuitos ideológicos*. A operação consistia em retirar objetos de circulação, ‘interferir’ sobre eles e então inseri-los, novamente, no sistema. Um exemplo era constituído de mensagens políticas carimbadas com uma matriz de borracha sobre notas em circulação (com mensagens como ‘Quem matou Herzog?’; nota nossa). O exemplo mais conhecido, no entanto, alcançou de um modo mais sagaz o efeito pretendido. No Projeto Coca-Cola, de 1970, Meireles apoderou-se de garrafas vazias de Coca-Cola – as quais seriam, talvez, o símbolo máximo do capitalismo americano de consumo. Nessas garrafas, estampou então mensagens políticas (mais especificamente a frase *Yankees, go home!* – nota nossa), utilizando-se da mesma tinta branca com a qual se inscrevem as informações normais do rótulo. Nesta etapa, as mensagens permaneciam mais ou menos despercebidas. Meireles, no entanto, reintroduziu as garrafas no sistema. Elas voltaram para a fábrica da forma usual, onde foram lavadas e novamente preenchidas. Logo que o líquido marrom passava a agir como pano de fundo para as letras brancas, a mensagem antiimperialista sobressaía.⁷⁴

Assim, segundo Wood, Meireles repensa sob ótica renovada os *ready-mades* de Duchamp, radicalizando, a nosso ver, sua inserção no mundo real – uma vez que estas garrafas se destinaram de fato a circular no meio social e produtivo, desempenhando ali um inédito papel político para uma obra de arte. No contexto do final dos anos sessenta e início dos setenta, em meio à voga das brutais ditaduras latino-americanas, Meireles parece propor que a arte só faz sentido enquanto resposta ativa, direta, ao estado de opressão que domina sua realidade. Sua obra dialoga com a cadeia das obras de arte, particularmente ao segmento em que se inserem as obras de Duchamp; e seu conteúdo semântico, seu significado, parece então girar em torno desta ampliação da função artística naquele específico contexto histórico.

Quanto à Brillo Box, não pudemos encontrar nenhuma reflexão teórica direta sobre ela (a não ser as do próprio Danto), embora não faltem, evidentemente, avaliações críticas sobre o conjunto da obra de Andy Warhol, bem como sobre a Pop Art como um todo. Resolvemos, entretanto, refletir por nós mesmos sobre este movimento em que se insere a referida obra: assim, acreditamos que cabe ressaltar a sua ironia iconoclasta, a qual lançaria de algum modo um legítimo desafio quanto aos valores de uma sociedade baseada na produção industrial em larga escala, assim como na massificação do consumo, trazendo ao centro do debate o vazio das preocupações existenciais de tal sociedade – guiada unicamente pelo fascínio fetichista do mercado. Seu desafio consiste, ao nosso ver, em apresentar como arte ícones ou símbolos os quais, destituídos de qualquer significação plástica ou espiritual mais relevante, simulam as operações desta nova sub-cultura urbana de massa: afinal, que tipo de objetos artísticos

⁷⁴ Wood, Paul. “Arte Conceitual”, pg. 61-62. Trad. Betina Bischof. Cosac Naif, 1992.

merece tal sociedade, enfeitizada por um estilo de vida francamente baseado no consumo desenfreado? Pode-se acaso testar ao absurdo a anestesia de seu julgamento – além da sua submissão às técnicas da propaganda e do marketing; da sua aceitação passiva de qualquer coisa, por vazia que seja, desde que colocada na estrutura do mercado –, pela inserção de obras banais em um dos lugares mais valorizados deste mercado, o mercado de obras de arte?

Tais operações reflexivas, empreendidas por historiadores, críticos e teóricos, mas também pelo público esclarecido, poderiam ser estendidas *ad infinitum*, tendo como ponto de partida os inúmeros bons exemplares que compõem o conjunto das obras de arte. A interpretação das obras artísticas, o exercício reflexivo rigoroso que podemos estabelecer sobre suas estruturas semânticas, seus significados, e sobre o diálogo que estabelecem com o rico e variado patrimônio artístico ao qual pertencem – o “mundo da arte”, enfim –, parecem tornar possível, para Danto (e para nós também) não apenas a apreciação destas obras, *mas também o próprio conceito de arte*.

Mas, além de “componentes” e “problemas”, um conceito também possui uma “história”. No caso do conceito de Mundo da Arte, se este se refere a uma *atmosfera de conhecimentos teóricos e históricos, fundamentais para a identificação e compreensão da obra de arte* (e mesmo para o conceito de arte, como acabamos de ver), poderíamos então, possivelmente, considerar as exigências de reflexão filosófica relativas à arte, conforme apresentadas primeiramente por Hegel, justamente como um “precedente histórico”. Afinal, segundo ele, durante a Antiguidade e a Idade Média a arte seria destinada não à “apreciação”, mas à “oração” e à “adoração”; neste tempo remoto, a arte teria sido o “meio superior de trazer à mente o verdadeiro interesse do espírito”, constituindo fonte de “contentamento imediato”, de satisfação direta, intuitiva, cabendo à arte de então um papel central na vida humana. Hegel parece se referir aqui à Antiguidade que antecede o período da Grécia clássica, e que abrange a produção artística dos impérios orientais em geral, mas também às culturas mediterrânicas pré-clássicas, assim como à arte que sucede ao fim do império romano, e que se estende por longo período até o início do Renascimento italiano. Neste período, a arte parece muito mais próxima daquilo que Danto chama de *reapresentação* do que de *representação*, encontrando-se então profundamente misturada aos sentimentos mágico-religiosos, os quais dispensariam de todo quaisquer esforços de avaliação estética por parte dos homens aos quais seria destinada. Afinal, a arte de caráter mágico-religioso é eficiente meramente por corporificar os símbolos e entidades divinas de uma dada comunidade, que acredita então poder compartilhar da presença de seus deuses ou antepassados, encarnados, como um fetiche, no objeto artístico que os *reapresenta*.

Entretanto, para Hegel, já no séc. XIX (mas, se pudermos pensar como Danto, desde a criação do teatro trágico na Grécia até o final do império romano; e depois novamente a partir de Giotto, no início do Renascimento na península itálica, até nossos dias), tal não seria mais possível: a humanidade teria evoluído para além deste nível de “satisfação intuitiva imediata” da arte; teria se movido para coisas “mais superiores, porque mais intelectuais”, exigindo agora reflexão, julgamento, isto é, “filosofia”. Ou seja, a arte necessitaria agora ser traduzida em palavras; necessitaria ser interpretada pelo pensamento; necessitaria ser considerada intelectualmente, com o propósito de que se conheça, filosoficamente, “o que a arte é”. Tais exigências de reflexão filosófica sobre a arte constituiriam, para Danto, características fundamentais das três grandes eras da arte já mencionadas anteriormente neste trabalho: a era da arte mimética, a era da arte modernista, e finalmente o nosso presente histórico, a era da arte contemporânea. A necessidade, conforme destacada por Hegel, de examinar intelectualmente a obra de arte, e que seria própria destes períodos civilizatórios ditos “superiores”, ganharia crescente importância a cada uma das etapas percorridas, encontrando então na era da arte contemporânea (segundo a leitura histórico-filosófica de Danto) a sua mais completa tradução. Em outras palavras, é em nossa contemporaneidade que a necessidade de reflexão, de pensamento, de uma atmosfera de conhecimentos teóricos e históricos – de um mundo da arte, enfim – se tornaria mais visível.

Analisamos então o conceito de Mundo da Arte, destacando os seus dois componentes – o “ambiente teórico necessário”, e a “interpretação artística” –, assim como o problema da “estrutura semântica” da obra de arte. Acompanhamos também a história do conceito de Mundo da Arte, que localizamos na exigência de reflexão observada por Hegel no século XIX, pela qual o esforço do pensamento é parte essencial para a estrutura da apreciação artística, constituindo uma dimensão cognitiva crescentemente importante para a obra de arte. Mas como é que um objeto qualquer se torna uma obra de arte? Como se dá este processo de diferenciação ontológica tão radical? Buscaremos analisar estas novas questões atravessando novas pontes, desta vez em direção ao conceito de “Declaração Artística”.

2.3 O conceito de declaração artística

O que é, então, o conceito de “Declaração Artística”? Podemos dizer inicialmente que *é a operação pela qual algo é apontado por um artista como sendo possuidor de uma atribuição semântica de natureza propriamente artística*, ou seja, especificamente ligada ao mundo da arte. Em outras palavras, a Declaração Artística aciona um processo de qualificação

da obra de arte, e possui uma natureza atributiva: a partir desta declaração qualificadora, um objeto qualquer (uma pintura a óleo, um bloco de mármore trabalhado de uma certa maneira, mas também um urinol de louça, ou a imagem de um diagrama, ou ainda uma garrafa de Coca-Cola) pode transformar-se ontologicamente, deixando de ser meramente aquilo que a sua realidade material apresenta para adquirir um conteúdo simbólico, tornando-se a partir disto apto a ser reconhecido como uma obra de arte.

Este conceito possui dois componentes: o *é* da Declaração Artística; e o agente que enuncia este *é*; e apresenta ainda o *problema das condições desqualificantes*. Iniciaremos nossa investigação analisando o primeiro componente: um tipo especial de *é*, ou seja, o *é* que identifica algo como sendo uma obra de arte.

Tomemos como exemplo o célebre urinol de Duchamp, intitulado *Fountain*: sendo uma obra de arte indistinguível de um urinol ordinário, o que faz dela “arte”? Como diferenciar neste caso um exemplar artístico de um objeto real? Ou, dito de outra forma, se existe uma intersecção entre o reino da arte e o reino da realidade, e esta intersecção é povoada tanto por obras de arte como por coisas ordinárias, como saber quando nos deparamos com um ou outro tipo de objeto? Afinal, em que devemos fundamentar a condição artística, a artisticidade, de uma obra? Para responder a esta questão, Danto nos convida a “...desviar os olhos do objeto mesmo...”, em uma espécie de “giro contra-fenomenológico”, para avistar “seja lá o que for que o olho não vê” – e isto que “se avista” ao se desviar os olhos do objeto; isto que “se percebe”, mas que o olho não vê, e que permite que digamos “isto é arte”, seria o *é* da declaração artística. Este *é* específico – um *é* simbólico, diferente do *é* da identidade, do *é* da predicação, ou do *é* da existência – seria antes uma condição para que algo *funcione* como obra de arte. Assim, a Declaração Artística seria uma ação especial, que dependeria do estabelecimento de uma relação daquilo que é designado como sendo arte com o universo simbólico das obras de arte – ou seja, com o universo formado pela história da arte recente e remota, assim como pela teoria da arte: este é o *giro contra-fenomenológico* que Danto reclama como condição necessária tanto para a produção como para a apreciação das obras de arte. O universo simbólico da arte, a sua atmosfera de conhecimentos históricos e teóricos – o mundo da arte, propriamente dito – formaria então uma dimensão crucial das obras de arte que não seria passível de ser percebida pelo olhar, pois não se apresenta a nós através dos mecanismos da sensibilidade. Se *avistamos* este mundo da arte, não o fazemos com a visão dos olhos, mas com a percepção deste universo simbólico, que forma a cadeia causal à qual pertencem os exemplares artísticos, e com a qual tais exemplares dialogam de maneira crítica e criativa.

Diríamos então que, possivelmente, a Declaração Artística efetuada por Duchamp com relação ao urinol teria aberto a possibilidade de *avistá-lo* não mais como um mero objeto ordinário, mas como obra de arte a ser interpretada. Mais do que isto: a Declaração do urinol como sendo arte *exige* uma interpretação. Somos obrigados a considerar, diante de um mictório apontado como sendo, a partir de então, uma obra de arte, uma série de aspectos invisíveis para os olhos, mas presentes para o pensamento, como por exemplo que elementos que pareciam características próprias, inatas, à arte – como a noção de “estilo”, de “artesanía”, ou de “autoria” – podem ser abandonados, ignorados, deixados para trás; ou que a obra pode passar a referir a sua produção a não mais que uma idéia. Somos obrigados a cogitar a superação do aspecto *retiniano* em detrimento do aspecto *intelectual*; ou seja, que o sentido da obra não passaria mais pela natureza das sensações visuais experimentadas, mas pelo deslocamento de sentido operado pela proposição isto (este urinol) *é* arte. Somos levados a refletir sobre os possíveis significados deste deslocamento, e a considerar que um objeto produzido por outrem (uma indústria de mictórios de louça), com um fim meramente utilitário (funcionar como receptáculo de urina em banheiros públicos masculinos), *pode* ganhar o estatuto de obra de arte, tornando explícito que *a artisticidade de uma obra não reside nela mesma, mas no lugar que ela ocupa na estrutura da cultura*. Neste momento percebemos que, segundo esta proposição artística, a condição artística de uma obra não residiria tanto nas características morfológicas do objeto artístico, e nem mesmo no objeto em si, mas sim *no jogo de reconhecimento social pelo qual algo é incluído na categoria de arte*. Ou seja, uma vez que um urinol foi declarado arte por um artista como Duchamp, ganhamos acesso não apenas às características plásticas do urinol, mas à *idéia* de que estes *readymades* são uma proposição pela qual percebemos que *a essência da arte não está na obra mesma, mas na estrutura social de reconhecimento da arte*.

Para Danto, este *é* especial da Declaração Artística possuiria, portanto, uma força atributiva, e não descritiva – à semelhança de um título de nobreza, que é algo que pode ser conferido por alguém; e que, ao ser atribuído, imediatamente envolve de forma legítima aquele a quem tal título foi atribuído com um *status* especial. Esta qualidade atributiva seria, então, uma propriedade de predicados que, ao se ligarem a certos objetos à luz de certas convenções, teria a força de transformar o estatuto destes objetos.

Mas, afinal, quem pode atribuir tais qualidades? A quem *é* dado declarar a artisticidade de algo? Quem *é* o agente de enunciação do *é* da Declaração Artística? Já estamos tratando aqui do segundo componente do conceito de Declaração Artística, qual seja, o *sujeito da sentença declaradora*.

Assim, para que algo seja arte, é necessário que o objeto artístico tenha sido designado por um sujeito que esteja na posição de empregar este *é* especial, ou seja, que possua as condições adequadas para efetuar uma Declaração Artística. E o que confere a alguém a autoridade para *declarar* algo como sendo arte, ou seja, para usar este *é* especial – este *é* capaz de identificar algo como sendo, ou não sendo, arte – seria a *consciência das diferenças entre a arte e a realidade*: ou seja, espera-se do pretendente ao uso deste *é* uma compreensão da propriedade, da pertinência de uma obra, em relação a uma certa forma de vida cultural que a possibilita e legitima. Esta consciência das diferenças entre arte e realidade; ou esta compreensão da pertinência de uma obra em relação a uma certa forma de vida cultural, implica um domínio daquele mundo da arte; um entendimento adequado da história e teoria da arte, ou seja, do jogo dinâmico das regras que governam o debate artístico. É a partir de um entendimento pleno de tais regras, e de suas transformações no tempo, que se pode conceber um lance próprio, de caráter simultaneamente crítico e inventivo, que proponha uma inédita modificação das regras que definem a natureza da arte, ampliando o leque das definições aceitas até então. O artista é então aquele que alarga o campo dos exemplares identificados como pertencentes à categoria de arte, ocupando de maneira limítrofe este campo, tangenciando de maneira questionadora o conjunto dos objetos não-artísticos. É por isto que, ao ser alvo de uma *declaração* por parte de um participante reconhecido e aceito no jogo social da arte – um *artista*, neste caso Marcel Duchamp –, o mictório de louça se transforma, se *transfigura*, e assume a partir de então uma identidade artística: neste momento, passa então a poder ser objeto de uma interpretação artística por parte de outros participantes ou espectadores do mundo da arte.

Acompanhemos a propósito desta questão mais uma encantadora e divertida farsa imaginada por Danto: o caso da gravata azul. Neste caso, Danto considera a criação, por Picasso, de uma obra de arte hipotética que consiste de uma gravata pintada uniformemente de azul, sem qualquer marca aparente de pinceladas (com o objetivo de rejeitar decisivamente qualquer toque ou evidência pictórica). Mas, utilizando a conhecida objeção usualmente levantada pelo senso comum desde os primórdios da arte moderna, e mais em voga do que nunca em nossos dias, alguém poderia dizer: ‘meu filho poderia ter feito isto’. Muito justo, dirá Danto; não há, em termos de dificuldade de execução artesanal, nada além de capacidades infantis em jogo; logo, consideremos também uma criança, com o descomprometimento que lhe é próprio, pintando de azul uma das gravatas de seu pai, também sem deixar rastros de pincel – ‘para que fique legal’. Deveríamos prever um futuro artístico brilhante para esta criança, pelo fato de ter feito algo idêntico a uma obra criada pelo

maior mestre da arte moderna? Danto dirá, entretanto, que tal criança não terá criado uma obra de arte, pois algo impossibilita sua gravata de participar do mundo da arte, da mesma maneira que a falsificação de um possível van Meegeren⁷⁵, o qual teria certamente visto na gravata uma ótima oportunidade para produzir uma obra falsificada. Qual será, afinal, a diferença entre a gravata azul de Picasso, a da criança e a do falsificador?

Três objetos como estes fariam surgir uma daquelas maravilhosas tramas Shakeasperianas, de gêmeos trocados e identidades confusas (...), e poderíamos mesmo supor as três gravatas misturadas, e a gravata da criança sendo pendurada neste dia no *Museum of the Municipality of Talloir*. Picasso, evidentemente, contesta sua autenticidade, e recusa-se a assiná-la (na verdade, ele assinará a gravata forjada). O original acaba confiscado pelo Ministério das Falsificações...⁷⁶

Mas isto não encerra a questão, pois o que diríamos caso não crianças ou falsificadores, mas verdadeiros artistas – digamos, Poussin ou Cézanne – houvessem pintado, ainda que acidentalmente, uma gravata azul semelhante? Não é, portanto, apenas o fato de que Picasso seja um artista que faz a diferença; há ainda algo mais: não basta ser artista, mas um artista cujo corpo da obra comportasse a criação de tal obra, uma vez que as condições históricas do mundo da arte estivessem prontas para aceitar tal objeto como obra de arte. Nem tudo pode ser uma obra de arte em qualquer época; um objeto idêntico à gravata azul, fora do contexto histórico apropriado, *não* seria uma obra de arte.

Mas a propriedade atributiva da Delaração se vê esclarecida menos por suas eventuais condições necessárias e suficientes que por suas condições impossibilitadoras: eis-nos aqui tratando, portanto, do *problema das condições desqualificantes*. Danto argumenta que uma ‘corporação’ pode consistir de uma única pessoa, e a diferença entre esta pessoa e a corporação à qual pertence é similar à diferença entre uma obra de arte e o objeto físico de que consiste, mas ao qual não é idêntico. Assim, obras de arte compostas de gravatas azuis estão habilitadas a ser penduradas em museus, de uma maneira que outras gravatas pintadas de azul não estão: a gravata azul que é uma obra de arte é ontologicamente aparentada à capela Sistina, a *As Meninas* de Velazqués e a *O Grito* de Munch, enquanto a outra gravata pertence ao grupo de coisas banais como colares ou abotoaduras, estando apenas um pouco estragada pela tinta azul. Se uma gravata pode estar na coleção do museu, a outra somente poderia estar no museu como um sofá, um banco ou um vaso de plantas poderiam eventualmente estar.

⁷⁵ Pintor holandês, considerado um dos mais engenhosos falsificadores artísticos do século XX.

⁷⁶ Danto, *Artworks and real things*, pg. 8.

Se olhássemos para as três gravatas, poderíamos perguntar então: quantas obras de arte estamos realmente vendo? Danto talvez respondesse que estaríamos vendo três gravatas azuis idênticas, mas apenas uma obra de arte, porque apenas Picasso usou a gravata para realizar uma declaração apropriadamente artística, completando de forma adequada o ato de identificação de uma gravata como obra de arte. Às outras duas peças faltariam qualidades essenciais para poderem ser consideradas como tal: no caso do falsificador, ele teria meramente copiado aquilo com o que Picasso fez sua declaração, mas não teria feito ele mesmo uma declaração; e no caso da criança, sua peça simplesmente não tem lugar na história da arte, pois tal criança não teria internalizado suficientemente a história e a teoria da arte para poder fazer uma declaração artística desta natureza. Tanto no caso do falsificador, como no caso da criança, encontraríamos então “condições desqualificantes”, que impedem que seus objetos deixem o conjunto dos objetos comuns e se tornem obras de arte: no caso do falsificador, a gravata recai na condição não-artística de “*cópia*”: mera ilusão, mero simulacro, não mais que um eco da obra de arte verdadeira. À cópia faltaria a requerida *relação com o artista*, que é o que constitui a *estrutura* da Declaração Artística; e ao mesmo tempo que ser uma cópia é uma condição desqualificante, ser um *original* é uma condição analítica do conceito de obra de arte – sendo que ser um original significa que o trabalho se origina do autor que nós acreditamos que tenha realizado a obra.

No caso da criança, a gravata terá sido designada por um não-artista, ou seja, por uma pessoa cuja capacidade de estabelecer um vínculo criativo e questionador entre algo que ele designa como sendo arte, e a cadeia causal das obras de arte, simplesmente inexistente. Sua gravata possui portanto uma *proveniência não-artística*, e não possui qualquer eficácia – da mesma forma que a mesma criança, ao proferir uma sentença imaginária como “você está preso”, ou então “eu os declaro marido e mulher”, profere uma sentença que não possui uma validade de fato.

Portanto, um objeto que remonte a crianças, farsantes, chimpanzés ou que tais desqualifica este objeto como possível obra de arte, pois tanto a uma falsificação, quanto a uma declaração de proveniência não-artística, faltariam as condições ontológicas requeridas para que possam efetivamente deixar o mundo das coisas meramente comuns para adentrar o mundo das obras de arte, pouco importando o fato de serem perfeitamente idênticas entre si, perceptualmente falando – daí a irrelevância lógica de considerar tais objetos como tal. Em outras palavras, caso uma gravata seja proveniente de um ingênuo que não é um artista, ou então de um falsificador, ou ainda de um macaco, ela não poderá ter seu estatuto de mero objeto comum modificado, pois simplesmente não possui os atributos simbólicos que a

estrutura da Declaração pode lhe conferir, e que lhe asseguraria o estatuto especial de obra de arte. Desta forma, podemos dizer que pouco importa qual das três gravatas idênticas iríamos escolher para permanecer no acervo do museu, e qual das outras duas simplesmente jogaríamos fora: afinal, a artisticidade da obra está na abertura à interpretação que o *statement* realizado por um artista conferiu a uma gravata azul, qualquer das três que seja ela.

Para finalizar este capítulo, acreditamos que vale ressaltar a relação de proximidade que os três conceitos analisados mantêm entre si, compartilhando não uma história, mas um mesmo devir. Em outras palavras, conceitos que estão em devir entre si participam de questões interligadas, criando juntos uma malha de conceitos, componentes, problemas, histórias e devires, tal qual uma arquitetura filosófica: se o plano é a terra, os conceitos são as construções que ali se erguem, como catedrais do pensamento. A Indiscernibilidade, o Mundo da Arte e a Declaração Artística são conceitos do mesmo plano; se estabelecem a partir das renovadas relações entre a arte e a realidade, em nossa contemporaneidade, e possuem pontes que os conectam, como diferentes regiões de uma geografia conceitual.

Partes de uma mesma filosofia, portanto, estes três conceitos integram uma extensa trama ideativa que aciona noções tão variadas como as de *arte* e de *realidade*, mas também as noções de *ambiente teórico da arte*, e de *interpretação artística*. Trouxe-nos, entre muitas outras, idéias como as de *falsificação* e *autenticidade*, assim como a idéia do *é* atributivo da declaração artística. Parece-nos então ser possível afirmar que esta rede nocional, solidamente fincada no chão de sua imanência, constitui uma estrutura filosófica articulada, pronta, à espera apenas de seus habitantes – os *personagens conceituais*.

3 OS PERSONAGENS CONCEITUAIS

Para Deleuze e Guattari, haveria alguma coisa a mais em uma filosofia que não os conceitos ou o plano de imanência; outro elemento fundamental, de caráter misterioso, que aparece em certos momentos, ou apenas transparece. Este elemento, possuindo uma existência diáfana, coloca-se entre o plano e o conceito, ligando um a outro: falamos do *personagem conceitual*. Segundo *O que é a filosofia?*, o pensamento não cessa de criar personagens conceituais, não pára de dar-lhes vida; e a história da filosofia deve necessariamente, portanto, passar pelo estudo destes personagens, de suas mutações de acordo com os planos, de sua variedade segundo os conceitos.

Tomemos Sócrates como exemplo: ele é o principal personagem conceitual do platonismo, e se diferencia de outros personagens menos complexos que encontramos nos diálogos platônicos, os quais podem ser simpáticos ou antipáticos: os antipáticos expõem os conceitos de outros autores, contra os quais um outro personagem, desta vez simpático, apresentará um ponto de vista crítico, representando o autor. Por sua vez, entretanto, o personagem conceitual não funciona meramente expondo conceitos, mas operando movimentos que ajudam a descrever o plano de imanência do autor, intervindo diretamente na criação de seus conceitos – afinal, não é por uma espécie de dinâmica socrática através dos diálogos que o platonismo, em dialética ascendente, nos leva à Idéia?

Certas vezes o personagem não é visível, aparecendo de maneira pouco evidente; mesmo não nomeado, entretanto, ele está lá, presente no tecido filosófico, de onde deve ser extraído. Assim é o personagem cartesiano – o pensador privado, em oposição ao professor público. O professor remete a conceitos ensinados, estabelecidos pela autoridade da tradição; é o filósofo escolástico, para quem, por exemplo, “o homem é um animal racional”. O pensador privado, por outro lado, se faz de desconhecedor radical de tais ensinamentos, partindo de um ponto zero inato, entendido como um recurso subjetivo universal: trata-se aqui de uma espécie de “Idiota”, que se faz de tolo para recolocar, com o “Eu penso”, o ponto de partida da racionalidade humana. Embora não nomeado, nem tornado explícito por Descartes, o pensador privado está ali, como sujeito do Cogito, e é na verdade um falso Idiota: a sua fingida tolice e despreparo, a sua aparente falta de consciência dos conhecimentos estabelecidos é apenas um disfarce para a franca ruptura com antigos planos de imanência, e para a conseqüente instauração de um novo plano (o plano da filosofia moderna). Assim, mesmo que de maneira subterrânea e indireta, onde há filosofia haverá personagens – ainda

que não apareçam com clareza, ou apareçam meramente por alusão, cabendo neste caso ao leitor desencavá-los, reconstituindo-os.

Quanto à Nietzsche, poucos teriam inventado tantos personagens conceituais como ele: Zaratustra, Dioniso, o Sacerdote, Cristo. Em seu pensamento, jamais os personagens em questão permanecem subentendidos, sendo sempre muito explícitos e claramente enunciados, quer tratem-se de tipos simpáticos e ligados a conceitos atraentes (o “homem nobre” e o conceito de “vida”, vinculados ao plano de imanência dos “movimentos infinitos da vontade de potência e do eterno retorno”), ou de tipos antipáticos e ligados a conceitos repulsivos (o “escravo” e o conceito de “má-consciência”, vinculados ao plano da “vontade de potência apreendida sob o traço negativo do niilismo”).

Começaremos nosso estudo dos personagens de Danto com Testadura, pois este é o primeiro, dentre os vários tipos cativantes que atravessam o seu plano de imanência, a fazer a sua entrada. Trata-se de um sujeito simplório e tagarela, um “notório filisteu”⁷⁷, visitante bissexto de museus e galerias de arte, cujas experiências como incauto observador da arte de nossos dias nos ajudam a compreender o contexto dos conceitos de Danto. Com seu nome improvável, como que retirado de alguma *commedia dell'arte* italiana, Testadura faz sua aparição em *O mundo da arte*, quando cruza inadvertidamente com duas obras, ambas compostas por camas reais: uma delas, de autoria de Robert Rauschenberg, está pendurada na parede, manchada por algumas pinceladas aleatórias de tinta; a outra, realizada por Claes Oldenburg, é assimétrica, sendo mais estreita em um lado do que no outro. Ignorando tratem-se de obras de arte, Testadura toma-as por coisas reais (talvez pensasse mesmo em deitar-se nelas para dormir, se a ocasião se apresentasse), atribuindo os traços de tinta na cama de Rauschenberg a uma displicência de seu proprietário, e o viés na cama de Oldenburg a uma incompetência de seu construtor, ou ao capricho daquele que a encomendou.

Assim, a (má) experiência de Testadura com estas obras contemporâneas trazem novamente à tona as perguntas mais cruciais de nosso plano de imanência: por que Testadura não pôde distinguir entre a arte e a realidade? Como pode ele saber que está diante de uma verdadeira obra de arte, e não apenas de um objeto cotidiano, quando a obra de arte é composta de uma cama real? Como é possível que um museu exiba alguma coisa como sendo arte, se fora do museu encontraremos inúmeros outros exemplares similares, ou mesmo indiferenciáveis em relação ao exemplar do museu, que não passam de meras coisas reais? Como pode haver diferença tão relevante entre as duas classes de objetos, sem que Testadura

⁷⁷ DANTO, “O mundo da arte”, pg. 16.

perceba isto pelo olhar? Qual é a natureza do prazer que a apreciação de uma cama, apresentada como obra de arte, pode nos proporcionar? Para que precisaríamos de uma obra que seja indistinguível de um objeto cotidiano já existente; de que nos serviria esta realidade duplicada?

Testadura, aqui, é um personagem que apresenta de maneira cômica as dificuldades impostas pelo novo programa artístico da contemporaneidade, baseado – como tantas vezes já comentamos anteriormente – em uma consciente e desejada inserção da arte na vida real. Tal estratégia, implementada pelos artistas em busca de uma fusão, de uma mistura das obras de arte com a realidade, teria visado originalmente a uma aproximação radical da arte com o público, em busca de superar a distância estabelecida pelo abstracionismo modernista (o qual, em sua busca de pureza formalista, teria produzido um grande afastamento da arte em relação à vida cotidiana, ainda que involuntariamente). Entretanto, tal estratégia teria inesperadamente gerado todo um novo estranhamento na relação do público com estas obras, produzindo importantes incompreensões e questionamentos, evidenciadas por Danto através das desconcertantes aventuras de Testadura no museu.

Diferentemente do Idiota de Descartes – um falso tolo, inventado sobre um plano que formula modernamente a pergunta sobre o que é o pensamento –, Testadura encarna um tolo de fato, incapaz de pensar de maneira eficaz sobre os problemas que lhe são apresentados. Longe de ser um pensador legítimo, que esconde por trás de uma fingida estupidez a força de sua enorme autonomia e originalidade (como o Idiota de Descartes), Testadura evidencia antes a perplexidade da opinião comum – a qual, ainda sequer acostumada com os chavões mais recentes do vocabulário da arte moderna, se vê subitamente confrontada com o novo paradigma artístico contemporâneo. Testadura demonstra a carência de respostas, a falta de conceitos adequados para lidar com tais fenômenos, e o conseqüente desnorreamento do público desinformado diante de um plano de imanência desconhecido. Investiguemos mais de perto, portanto, este interessante personagem.

Deleuze e Guattari afirmam que o personagem conceitual é como que o sujeito de uma filosofia, a ponto de não mais conseguirmos diferenciá-lo com precisão do filósofo que o enuncia, pois os personagens são os “agentes de enunciação” do filósofo. Afirmam também que os personagens são os heterônimos do filósofo, e o nome deste não é mais que o pseudônimo de seus personagens. Ou ainda, dito de outra forma, à pergunta ‘quem é Eu?’ o filósofo responderá sempre na terceira pessoa: ‘Eu é meu personagem’. De maneira espirituosa, Danto – ele mesmo uma pessoa excepcionalmente bem informada sobre a arte – inventa como um de seus principais heterônimos justamente um anti-Danto: o caricato

Testadura, diametralmente oposto ao especialista, ao espectador culto; ou seja, um tipo obtuso, incapaz de ver nas camas de Rauschenberg e de Oldenburg as características simbólicas que as distinguem como arte. Neste caso, o personagem não é propriamente um Eu, mas um Outro; um Eu invertido, que personifica o reverso do filósofo. Não se trata de um personagem propriamente antipático, mas que pertence certamente aos movimentos negativos deste plano de imanência, marcando-lhe os perigos, as más percepções, os maus sentimentos que dali derivam.

Para Deleuze e Guattari, personagens conceituais são irreduzíveis a tipos psicossociais (o estrangeiro, o excluído, o migrante, o passageiro, o autóctone...), mas apresentam aproximações interessantes: o desavisado Testadura é uma espécie de excluído – certamente não um excluído político, como um exilado; ou um excluído econômico, como um mendigo, mas possivelmente um excluído cultural. *O que é a filosofia?* ressalta a importância, já entre os animais, das atividades que consistem em formar territórios, assim como em abandoná-los e refazê-los em outro lugar, ou em outra coisa (o amigo de um animal “equivale a um lar”; a família é um “território móvel”); da mesma forma o homínido, que desterritorializa sua pata anterior, arrancando-a da terra e tornando-a uma mão, e a “...reterritorializa sobre galhos e utensílios”⁷⁸.

Mas não há, também, territórios e desterritorializações que não são somente físicas ou mentais, mas espirituais (...)? Qual é a Pátria ou o Chão Natal invocado pelo pensador, filósofo ou artista? A filosofia é inseparável de um Chão Natal, do qual dão testemunho também o a priori, o inato ou a reminiscência.⁷⁹

Testadura não consegue se inserir no *mundo da arte*, pois não domina o conjunto de conhecimentos históricos e teóricos que envolvem as obras de arte; na verdade, não parece sequer suspeitar da importância decisiva desta atmosfera teórica para a apreciação artística: trata-se não exatamente de um desterritorializado, mas de um “não-territorializado” no âmbito espiritual, ou cultural. Perdido em terra estrangeira, pateticamente desorientado, Testadura ensaia colocar na lixeira as suas *Brillo Box*, confundindo-as com suas contrapartes indiscerníveis; equivocadamente, nosso bufão parece acreditar que pode até *não saber bem o que é arte*, mas que certamente *sabe o que não é* – presunção que, na era das obras contemporâneas, certamente o levará a um previsível engano.

⁷⁸ Deleuze e Guattari, *O que é a filosofia?*, pg. 90.

⁷⁹ *Ibid.*, pg 91.

Se os personagens conceituais podem cumprir o papel de manifestar as territorializações, as desterritorializações e reterritorializações do pensamento, Testadura o faz pelo lado de fora, mostrando em sua não-territorialização os limites deste território. Testadura não possui consciência deste ambiente de conhecimentos teóricos que alimentam a criação e a interpretação das obras de arte, e esta sua falta de consciência nos permite enxergar melhor os contornos irregulares de um conceito como o de Mundo da Arte. Assim, apesar da sua movimentação desastrada; malgrado o seu andar trôpego, Testadura ajuda a enxergar melhor as relações entre o nosso plano de imanência (as novas relações entre a arte e a realidade, em nossa contemporaneidade) e os conceitos; ele é um elemento de ligação. O personagem conceitual atravessa as curvas do plano, enfatizando os conceitos; esta é uma de suas mais importantes funções: transitar por entre o plano e os conceitos.

Personagens conceituais possuem traços: traços páticos, traços relacionais, traços dinâmicos; ou ainda traços jurídicos, ou existenciais. Testadura exhibe traços páticos, uma espécie de adoecimento do pensamento, uma incapacidade de pensar sobre a obra de arte; ou talvez uma fraqueza da visão – mas daquele tipo de visão com que enxergamos o aspecto semântico de uma obra. Talvez uma miopia de fundo cognitivo, capaz de nos cegar para os atributos simbólicos que fundam, a despeito de sua aparente invisibilidade, a obra de arte. Assim, Testadura, anti-herói das artes, é possuidor de um olhar menos pleno, e portanto menos sadio.

Testadura também exhibe traços dinâmicos: se *saltar* é um traço reconhecível em personagens de Kierkegaard, assim como *dançar* em personagens de Nietzsche, *tropeçar* é o dinamismo próprio de Testadura. Ao atravessar o plano, ele o faz de maneira trôpega, irregular e cambaleante; ao adentrar as salas dos museus, ele esbarra desajeitadamente em caixas Brillo, em urinóis ou camas penduradas. Seus movimentos são todos inadequados e inconvenientes, e estão sempre fora do contexto apropriado; seus gestos esbanjam a inconseqüência e a ingenuidade dos grandes bufões e personagens cômicos.

Mas podem ser muitos os heterônimos de um filósofo, e Danto certamente se desdobra em vários outros, além de Testadura – como *Testamorbida*, o ambíguo dramaturgo. Desencantado com a teatralidade em geral, e enjoado das artimanhas dos *happenings*, ele teria fugido dos expedientes e truques da aborrecida cena pós-Pirandello para “apagar definitivamente os limites entre arte e vida”. Para Testamorbida, nada seria suficientemente real, a não ser a realidade mesma; assim, ele declara como sendo sua nova obra tudo aquilo que aconteceu na vida de uma família em Astoria (subúrbio de Queens, na cidade de Nova Iorque) entre o último sábado e o dia desta sua declaração – tendo sua escolha recaído sobre a

família em questão por meio de um dardo jogado ao acaso em um mapa da cidade. Como os atores estão naturais! Afinal, não há nenhuma necessidade de superar a distância que os separa de seus personagens; nenhuma necessidade de usar o método de Stanislavsky, uma vez que a vida de cada um dos personagens é seu próprio papel. A peça ‘termina’ quando seu autor assim estabelece, e a festa pós-peça tem lugar em um bar do West End novaiorquino. Não há matérias ou críticas, nem audiência ou público, e a peça consistiu de não mais que uma apresentação. Como sabem todos os ‘atores’, foi apenas uma noite comum, com pizza e televisão, rolinhos no cabelo e uma dor de dente. O que teria feito desta fatia de vida real uma obra de arte seria não mais que a sua declaração, somada ao vocabulário meta-artístico: ‘atores’, ‘diálogos’, ‘naturalidade’, ‘começo’, ‘fim’. E talvez também seu título, que poderia ser tão descritivo quanto quisermos: “O que fez uma família em Astoria”, ou qualquer outro.

Testamorbida também experimenta os limites do plano de imanência, explorando ilusões e movimentos negativos; sob sua direção, a peça teatral recorta um pedaço do mundo real e declara sua artisticidade, abrindo espaço para várias perguntas embaraçosas: por qual razão este artista pretende que ao seu recorte da realidade, seja ele qual for, seja atribuído o estatuto de arte? O que confere a um dado objeto real, e não a outro, uma carga semântica de natureza artística? Como distinguir entre o amadorismo ingênuo, o charlatanismo e a verdadeira obra de arte; em qual deles encaixar Testamorbida?

Nosso personagem transita ambigualmente por estas fronteiras (eis seus traços dinâmicos), levando-nos a incertas considerações sobre as condições da *declaração artística*; percebemos que não basta *declarar* algo, mas *declarar algo que se mantenha à distância certa da realidade*, para que possa suscitar *interpretações artísticas*. Para Danto, o artista é aquele a quem se credita o conhecimento das diferenças entre a arte e a realidade, conhecimento pelo qual está autorizado a realizar declarações artísticas. A estrutura da obra depende deste artista; devemos remontar a peça de Testamorbida ao autor, ao seu grupo de trabalhos, para considerá-la à luz deste conjunto: é o problema da *autoria*.

Será que a peça “O que fez uma família em Astoria” possui tais atributos? Sabemos que foi feita por Testamorbida, mas não conhecemos outras obras dele; não conseguimos avaliar sua condição de *autor*. Mas sabemos que Testamorbida lhe dá um *título*, um poderoso instrumento da declaração artística: afinal, como já comentamos anteriormente, a atribuição de um título é algo capaz de modificar de maneira profunda aquele que o recebe. Um título de nobreza, em outras eras, era capaz de produzir uma imediata modificação social, assim como um título acadêmico é capaz de modificar, em alguns aspectos, a identidade daquele que o porta (para a comunidade acadêmica, por exemplo). Assim, não temos conhecimentos

maiores sobre o autor, nem sabemos se existem interpretações desta ou de qualquer outra obra sua, por parte do corpo de intérpretes e teóricos que fazem parte do mundo da arte – mas temos um *título*. Aquele recorte da realidade que compõe a obra “O que fez uma família em Astoria”, ao ser intitulado, já iniciou o movimento ontológico que poderá levá-lo à condição de arte, caso se trate de uma declaração sobre a arte e a realidade *que seja suficientemente penetrante*.

Testamorbida nos leva, assim, ao fundo da argumentação filosófica de Danto, na qual à esfera simbólica da linguagem é atribuído o poder fundamental de *transformar* a identidade das coisas, a sua essência. Estas transformações ontológicas parecem implicar, inclusive, que estamos falando não de uma essência universal, metafísica, mas de uma essência de caráter convencional: convencionar algo é tornar algo objeto de uma convenção humana; é fundar o estatuto de algo no nível simbólico das relações humanas. Tanto a declaração da culpabilidade de alguém, passível de ser atribuída por um júri ou um juiz, como a declaração de matrimônio realizada por um padre, são declarações atributivas de grandes conseqüências ontológicas no universo humano da linguagem e da cultura. O artista, da mesma maneira, adquire sua autoridade declarativa por processos sociais análogos ao do juiz, ou ao do padre – poderíamos imaginar estes processos como compreendendo, p. ex., estudos específicos, ritos de passagens variados, convergindo em um bom conhecimento do mundo da arte, p. ex., e, portanto, das diferenças entre a arte e a realidade), e pode incorrer em uma má declaração artística, assim como podem haver más condenações (declarar que um inocente é culpado, p. ex.), além de sacramentos imperfeitos (penso em um bígamo que se casa pela segunda vez, p. ex.).

A figura de Testamorbida nos conduz por estas interrogações, próprias do plano de imanência que examinamos neste trabalho, e através das quais testamos, torcemos e tensionamos o conceito de Declaração Artística. A esta altura, talvez não caiba mais a pergunta sobre se a peça de Testamorbida é arte ou não, mas apenas se é boa ou má arte: neste momento, acreditamos já estar para além dos limites da filosofia da arte; pensamos mesmo que tal pergunta deve ser respondida por outra disciplina, a *crítica de arte* – afinal, se uma obra é boa ou ruim é uma pergunta *valorativa*, e não mais uma pergunta *ontológica*.

Enquanto filósofo da arte, Danto não responde a tais questões; apenas suscita-as, através deste memorável personagem. Seus traços páticos são evidentes, pois carrega em seu nome a marca de seu mal-estar: Testamorbida, aquele que tem uma cabeça doente, um mal-estar qualquer na mente ou no espírito. Mas não tem, toda arte, um pouco de loucura? Remontemos novamente a Nietzsche, e a sua teoria sobre a origem da arte – aquela que localiza esta origem no momento em que os rituais dionisíacos se tornam não mais uma

aparição, de caráter religioso, do próprio deus Dioniso; mas uma representação, teatral, do mesmo Deus. Danto reconhece ali as estruturas cognitivas necessárias para que o artista possua a *consciência* das distinções entre a arte e a realidade que se requer de um artista; mas fica também evidente a ligação profunda do teatro com a experiência do êxtase dionsíaco. Qual será, afinal, a doença de Testamorbida? E qual é a diferença entre o artista e o louco? Não foi Van Gogh ambas as coisas?

Personagens conceituais também exibem *traços existenciais* – ligados a modos de existência, a possibilidades de vida, e que sugerem alguma anedota vital: Empédocles e seu vulcão, Diógenes e seu tonel, Kant e a liga de suas meias. Testamorbida e sua obra ambígua; Testamorbida, o dramaturgo duvidoso – eis a sua anedota vital. Aliás, muitos grandes artistas foram, a seu tempo, duvidosos: Monet e os impressionistas pareceram, para o público de seu tempo, os piores charlatães; os olhos e narizes distorcidos de *Les Demoiselles d'Avignon* repugnaram os melhores amigos de Picasso. Quanto a Testamorbida, está destinado a jamais se revelar completamente: ele transitará para sempre na fina linha da dúvida.

Sempre invenções bem humoradas, a galeria dos personagens de Danto incluem ainda tipos como a *criança ingênua*, o *falsificador de obras*, e *Picasso, o artista autêntico*. Os dois primeiros encarnam diferentes tipos de *condições desqualificantes*: a *criança* representa o não-artista que, casualmente, produz uma imagem similar ou idêntica à de um artista de fato; e eis, mais uma vez, a ocasião para a pergunta clássica da ontologia da arte de Danto: como diferenciar, entre estes objetos similares ou idênticos, aquele que *é* arte daquele que *não é*?

A *criança* é um personagem que ocupa o lugar especial do *artista involuntário*: *criança*, *macaco* ou *ingênuo*, ele encarna uma completa *falta de intenção*, de *consciência*, de que aquilo que realiza *é* uma autêntica obra de arte; que *deve* ser declarado arte. Quantos não pensaram, diante de um Miró, p. ex.: “meu filho faria igual”? Crianças, macacos e não-artistas simplesmente *não produzem* declarações artísticas; e se fazem manchas, rabiscos ou garranchos, nem são autores, nem suas imagens são obras de arte. Ser um artista involuntário é recair, como vimos no conceito de Declaração, em uma *condição desqualificante*. Em outras palavras, quando a criança derruba tintas acidentalmente, ou bate irrefletidamente no tambor, à imagem ou ao som resultante não estão sendo atribuídos quaisquer conteúdos de natureza semântica; são apenas rabiscos ou ruídos arbitrários. Mas se Jackson Pollock derruba tintas, pode até ser que ele o faça com aparente descuido, mas não será uma ação arbitrária: será uma ação que visa a produzir uma determinada *repercussão semântica*. Vejamos por que.

Ao contrário do gesto incoseqüente do *artista involuntário*, o gesto de Pollock está lastreado nas recentes experiências do surrealismo europeu, bastante conhecidas dos artistas

americanos da época, através das exposições organizadas por Duchamp e Man Ray em Nova Iorque – mas também através de Arshile Gorky, um grande divulgador da obra de Miró nos EUA, nos anos quarenta. No centro da discussão, a questão da *gestualidade* como *veículo privilegiado das emoções e paixões mais violentas e primitivas do homem*. A teoria da gestualidade atravessará vários movimentos dos séculos XIX e XX, tais como o romantismo, o pós-impressionismo e o expressionismo, os quais atribuíram à espontaneidade gestual crescente liberdade, relevância e autonomia; entretanto, a leitura que o surrealismo realiza desta tradição gestual, reconsiderando-a à luz do conceito freudiano de inconsciente, produzirá, durante as décadas de vinte e trinta, alguns de seus resultados mais extremos. Ao se utilizar das idéias e técnicas liberadoras do *automatismo psíquico* – inventada por André Masson nos anos 20, e desenvolvida nas décadas seguintes principalmente por Joan Miró –, o artista *deliberadamente* suspende qualquer procedimento consciente no ato de criação da imagem, com a intenção de permitir que a imagem aflore como uma resultante de procedimentos gesturais inconscientes. Ao contrário de crianças, macacos ou não-artistas, Pollock faz manchas não por mero acaso, por acidente, ou de maneira aleatória, mas porque herda tais idéias; ele busca radicalizar e amplificar o automatismo psíquico surrealista, renovando-o estilisticamente. Herdeiros desta longa tradição gestual (e nesta tradição reconhecemos um exemplo da *cadeia lógica à qual devem remeter as obras de arte*, segundo o conceito de Mundo da Arte de Danto), artistas como Pollock e de Kooning reinterpretem este automatismo psíquico pela ampliação da escala das telas e dos gestos; pela mais intensa valorização dos movimentos do artista sobre a tela; ou, melhor dizendo, pela preponderância das ações corporais, que se tornam quase que o próprio tema de suas pinturas, enfim. Não à toa, esta vertente do expressionismo abstrato foi chamada, pelo crítico Harold Rosenberg, de *Action Painting*. Como vemos, crianças, macacos ou não-artistas não participam desta tradição artística, e por isto suas manchas não são um diálogo criativo com a cadeia das obras de arte; são meras manchas, sem qualquer intencionalidade artística – logo, nem há Declaração Artística, nem há um conteúdo semântico, e nem tampouco um autor.

Ainda ligado às condições desqualificantes, encontramos o personagem do *falsificador de obras*: também se trata de um não-artista, pois não realiza com sua obra uma declaração artística, apenas copia algo com a qual um verdadeiro artista fez uma declaração. O falsificador não concebe a obra, apenas a imita, repetindo-a como um eco vazio, ou um fantasma; quer utilizasse as manchas para reproduzir fielmente um Pollock, quer as utilizasse para fazer não uma pintura igual, mas um “novo” Pollock, o produto confeccionado por ele não é original, não provém diretamente de um artista (pois para fazer uma cópia não é

necessário possuir a consciência das diferenças entre arte e realidade), e portanto não possui *autenticidade*. A um falsificador falta a qualidade atributiva necessária a uma verdadeira Declaração: há apenas a repetição da Declaração de outrem. O falsificador não visa veicular um significado simbólico com seu artefato, mas apenas *simular* os significados artísticos concebidos por artistas de fato. Mais uma vez, não temos uma Declaração, não temos um autor, e, portanto, não temos obra de arte.

A respeito da discussão platônica da degradação ontológica da obra de arte, Danto considera este tipo de artefatos realizados sob condições desqualificantes, e não as obras de arte miméticas, como os verdadeiros simulacros. Para Danto, a arte parece antes possuir um modo autêntico de ser, modo de ser este que, não sendo de natureza platônica ou ideal, estaria antes relacionado à capacidade simbólica da cultura e da linguagem humanas. Determinações como *autoria*, *original*, *datação*, *obra de arte* e *título*, por exemplo, parecem referir o objeto ao qual é aplicado à estrutura sócio-cultural própria das artes, diferenciando este objeto dos objetos não-artísticos do mundo real. Somos assim levados a considerar que, inscritas na linguagem e nas práticas sociais, estas determinações designam figuras necessárias para a identificação de uma obra de arte; e que tudo aquilo que mobilizar determinações como estas (autoria, original, datação, título, obra de arte), e cuja declaração sobre a arte e a realidade for suficientemente penetrante para garantir seu próprio franqueamento ao mundo da arte, será doravante considerado arte. Se suscitará interpretações positivas ou negativas, bem: acreditamos, conforme já dissemos, que isto será um problema mais crítico que filosófico.

Picasso, o artista autêntico, é o personagem conceitual que encarna estas condições adequadas da autoria; a ele é dado exercer a declaração artística, pois *coloca o objeto à distância certa da realidade* para que aquilo se torne uma obra de arte. O artista autêntico deve exibir notória consciência das diferenças entre a arte e a realidade; presume-se dele que deva *saber* o que é a arte; deve *conhecer* as obras, suas histórias e teorias. Como a um juiz é dado o direito de julgar, ou a um padre é dado o direito de realizar sacramentos, ao artista é dado o direito de realizar declarações artísticas – direito ao qual corresponderá, entretanto, o dever de fazê-lo de maneira *suficientemente* penetrante, se se pretende tornar o objeto da declaração apto a ingressar, transfigurado, no mundo da arte⁸⁰.

Picasso, a criança e o falsificador funcionam em conjunto, no divertido *caso da gravata azul* – a pequena comédia das identidades trocadas imaginada por Danto. Possuem entre si traços relacionais, pois realizam movimentos antagônicos, mas articulados, com os

⁸⁰ Danto, *Artworks and real things*, p. 10.

quais se definem mutuamente; afinal, as condições qualificantes aparecem com maior nitidez diante das condições desqualificantes. Picasso de um lado, crianças e falsificadores de outro; o artista autêntico, e os simulacros de artista. Fechados nesta triangulação, os três personagens se movem, simetricamente opostos, em torno da natureza das condições de qualificação ontológica dos objetos banais em obras de arte – a chamada *transfiguração do lugar-comum*. Picasso encarna o transfigurador por excelência; aquele capaz de atribuir artisticidade às coisas que elege, porque faz declarações as quais, sendo ao menos em parte sobre a realidade e a arte, são fortes o bastante para garantirem sua promoção à condição de arte.

Mais um inesquecível personagem é o excelente *J*. Jovem artista de idéias igualitárias, ríspido e mal-humorado, *J* é o autor de um conjunto de trabalhos que conhecemos um pouco melhor: sabemos da obra, sem título, composta de um quadrado pintado de vermelho, exatamente igual a outros quadrados vermelhos que completam uma exposição imaginária de Danto, conforme nos é relatada no início de *A Transfiguração do Lugar-comum*. Também conhecemos a sua importante obra *Cama* – uma de nossas preferidas, pelo debate que estabelece com as camas de Rauschenberg e Oldenburg (a cama de *J*, sem tintas ou distorções. é uma cama ainda mais real que as outras duas). Pensamos que *J* é tomado aqui, tal qual Testamorbida, como um símbolo da ambigüidade do artista contemporâneo; deslizando entre a arte e a realidade, suscita os problemas relativos a uma forma de arte cuja relação com a realidade é de *indiscernibilidade*: é ou não é obra de arte? Por que é arte, se a sua contraparte indiscernível não é?

Examinemos, por exemplo, a sua obra *Espelho*, “...espécime um pouco mais precioso da obra de *J*...”⁸¹, segundo Danto, e que teria sido inspirada por “..algumas famosas teorias da arte propostas por Platão e Shakespeare...” – que analisaremos a seguir.

Como já mencionamos mais de uma vez, Platão, através do seu personagem Sócrates, comparou certa feita a arte a um “...espelho anteposto à natureza”. Tratava-se de uma comparação depreciativa, pois “...espelhos refletem o que já podemos ver...”; desta maneira, a arte, assim como o espelho, forneceria apenas *duplicações pouco acuradas da aparência das coisas*, não prestando, portanto qualquer benefício cognitivo. Já sabemos que, para Danto, obras de arte (mesmo as miméticas) se caracterizam não pela eventual duplicação da realidade, mas pelas qualidades semânticas que portam; logo, a arte não é um espelho.

Por outro lado, Shakespeare, através de Hamlet, reconhece uma outra característica notável a respeito dos espelhos: eles nos mostram nossa própria face, nossa forma, nossa

⁸¹ Danto, *A transfiguração do lugar-comum*, p. 41-42.

imagem, que de outra forma não conheceríamos. Danto se refere aqui ao desfecho de *Hamlet*, em que o príncipe da Dinamarca encena uma peça teatral para toda a corte, inclusive seu tio (assassino de seu pai, usurpador do trono e atual esposo de sua mãe), em que o enredo reproduz, no mundo da ficção, estes terríveis acontecimentos reais. O rei, ao ver seus torpes atos refletidos nas ações da peça, percebe que seu sobrinho tem conhecimento deles, e que demonstra isto através daquela pantomima. A interpretação de Danto, na fronteira entre a filosofia da arte e a crítica da arte, é a de que Hamlet faz da sua peça um “espelho”, mostrando ao rei um reflexo de sua própria estatura moral.

Inspirado por estas famosas teorias da arte propostas por Platão e Shakespeare, J exibiu certa vez a obra *Espelho*, composta de um espelho, na galeria de Frayda Feldman. Este espelho, apesar de ser uma metáfora natural para a teoria de que a arte é um espelho, era na verdade uma *contestação* desta teoria, pois não consistia, em si, de uma imitação de nada: aquele era apenas um ‘espelho comum’, dirá J, com sua habitual aspereza.

A obra de J antagoniza com a posição de Sócrates (para quem “...a arte é um espelho voltado para a natureza...”): para J, sua obra *Espelho* coloca em jogo não os reflexos duplicados e vazios de substância do espelho, mas o espelho mesmo, sua objectualidade, seu corpo físico. O assunto de *Espelho* não é a imagem duplicada da realidade, como queria Sócrates, mas o eventual aspecto semântico que a presença física daquele objeto pode acarretar no contexto autoral da obra de J – sejam quais forem estes aspectos semânticos, pois Danto não se preocupa em nos esclarecer muito sobre este assunto.⁸²

Neste sentido, embora *Espelho* seja fisicamente muito mais semelhante ao espelho de Sócrates, ele está ontologicamente muito mais ligado à peça de Hamlet, que apenas metaforicamente é um “espelho”. Embora tão diferentes fisicamente quanto uma lâmina de espelho pode ser diferente de um grupo de pessoas em cima de um palco, ambos, enquanto obras de arte, devem igualmente ser portadores de aspectos semânticos capazes, inclusive, de *nos revelar a nós mesmos* – revelação em que residiria, inclusive, a contribuição cognitiva que Sócrates havia tentado negar à arte. Assim, tanto a obra de Hamlet quanto a obra de J, por mais dessemelhantes que sejam para os olhos, pretendem despertar sentidos e significados

⁸² Aliás, embora Danto não o explicita, somos levados a supor, conforme já dissemos anteriormente, que as tais características simbólicas que caracterizam as obras de arte devam ser objeto não da filosofia da arte, mas da teoria e da crítica de arte; e, se assim for, é irrelevante para a filosofia da arte que a obra *Espelho* seja uma boa ou má obra, interessando apenas o fato, este sim genuinamente filosófico, segundo Danto (pois é relativo ao hiato entre a linguagem e o mundo), de um objeto comum poder se transformar em uma obra de arte. Não diremos aqui onde está a artisticidade de *Espelho*, seu significado simbólico em relação à cadeia das obras de arte, nem seu sentido dentro do contexto autoral de J, pois não temos dados para fazer crítica ou teoria sobre a sua obra imaginária. Sabemos, não obstante, que, onde quer que esteja, a artisticidade de *Espelho* não repousa sobre as faculdades reflexivas de sua superfície, mas em um atributo simbólico que, enquanto obra de arte, ele deve carregar.

simbólicos de natureza artística, pertencendo, portanto, a uma cadeia causal comum – a cadeia das obras de arte.

Sócrates, Hamlet e J: espelhos que são e que não são arte; espelhos que apenas refletem indiscriminadamente a imagem das coisas, e espelhos que visam despertar significados simbólicos de natureza artística. Como distinguir entre tais espelhos? Afinal, o que é arte; o que é realidade? Eis aqui, mais uma vez, as questões clássicas do nosso plano. Para Danto, está em jogo a noção de um conceito de realidade suficientemente desenvolvido para que seja claramente diferenciado de conceitos como fantasia, sonho, jogo ou magia, assim como arte. Da mesma forma que estes conceitos, o conceito de arte só aparece em oposição ao conceito de realidade, pois (como de resto os conceitos de fantasia, sonho, jogo ou magia) expulsa da realidade os objetos aos quais se aplica. Em suma, declarar algo como sendo uma obra de arte retira este algo do contexto de avaliações e reações a que estaria sujeito normalmente, criando uma lacuna, um hiato, uma distância, entre o objeto que é declarado arte e o mundo das coisas comuns, não-artísticas.

J exhibe ainda traços dinâmicos, e sua obra oscila entre altos e baixos. Assim, embora Danto se refira a ele sempre com uma irônica desconfiança, ele vive momentos de sucesso em sua carreira, como com a aclamada obra *La condition humaine*, visualmente indiscernível de um abridor de latas. Tal obra teria recebido uma brilhante interpretação, prontamente publicada em *La Chronique des beaux-arts*; a interpretação afirmava que esta poderosa composição sustentaria tanto a *masculinidade agressiva* que aparece na *nudez singular de sua extremidade curta*, como a *feminilidade da frívola e diminuta hélice*. Sua mensagem falaria do masculino e do feminino como um *denominador comum da condição humana*, e suas pequenas dimensões constituem uma *obra prima de condensação*. Trataria-se, enfim, de uma importante afirmação do talento de J, cujo gênio prolífico havia gerado tantas obras notáveis, e configuraria até um exemplar digno do círculo seletivo de *chef d'ouvres* instantâneos, como *São Jorge*, de Donatello, e *Mademoiselles Pogany*, de Brancusi. Embora J veja com desdém o crítico do *Chronique des beaux-arts*, graças à sua crítica o trabalho é adquirido pela Frankfurter Kunsthalle, por mais de um milhão de marcos.

Mas sua dinâmica também ostenta fracassos, como o painel que pintou para a biblioteca científica imaginária, quando foi fragorosamente ultrapassado pelo seu arqui-rival K (embora suas obras fossem exatamente iguais!!). A pintura de J mostra massas e a de K não; a de K tem movimento e na de J não há movimento algum. Todos concordam que, do ponto de vista estético, o trabalho de K é um sucesso, mas o de J é um fracasso. O crítico da revista de vanguarda *Obras de Arte e Coisas Reais* elogia K, mas diz que o trabalho de J é

muito fraco para o tema, e se pergunta se o artista era a pessoa certa para a tarefa e mesmo se ele não estaria começando a ‘perder a mão’.⁸³

Pensamos que estes movimentos dinâmicos evidenciam a importância da *interpretação*, entendida como uma imprescindível leitura da estrutura semântica de uma obra. A interpretação é uma apreciação bem informada e reflexiva da arte, e é parte de um campo teórico específico que abrange a história da arte, a teoria da arte e a crítica de arte. Entretanto, tanto a interpretação de *La condition humaine*, como a interpretação dos painéis idênticos, abusam comicamente de elocubrações absurdas que parecem querer justificar o injustificável, levando-nos a perguntar onde acaba a interpretação e começa a retórica vazia. Como vemos, o conceito de interpretação não se confunde com o conceito de sofisma, mas ambos certamente compartilham uma vasta e nebulosa fronteira – tema merecedor de uma investigação mais cuidadosa.

A relação de rivalidade que J mantém com K é um de seus traços relacionais, e não apenas a semelhança de suas obras, mas também as semelhanças entre um e outro personagem (ambos receberam encomendas da mesma instituição científica; ambos se acusaram mutuamente de plágio; ambos pintaram telas brancas com um traço preto no meio). Toda esta cômica simetria só faz acentuar a enorme assimetria de seus resultados: o trabalho de K, leve e dinâmico, é um sucesso, enquanto o trabalho de J, pesado e estático, é um fracasso: como isto é possível? Danto não fecha os olhos para os problemas que surgem a partir de seus conceitos, como neste caso do conceito de interpretação; e parece mesmo explorar suas limitações e imprecisões com aguda consciência e senso de humor.

A relação de J com seus críticos também é um interessante traço relacional. Tanto a *Beaux Arts Magazine* como a *Obras de Arte e Coisas Reais* fazem parte do *mundo da arte*; seus críticos integram um corpo de intérpretes que busca traduzir em palavras os significados das obras de arte. O intérprete é uma espécie de tradutor, e visa constituir uma interpretação que ajude a qualificar a obra a fazer parte do mundo das obras de arte. Este intérprete é como que um advogado, que advoga quanto à pretensão artística deste ou daquele trabalho; como um advogado, pode ser melhor ou pior; pode recorrer mais à oratória vazia, ou pode encadear uma boa cadeia argumentativa, estruturada e rica de exemplos práticos e teóricos. Quando se trata de uma boa interpretação, e quando se trata de uma má interpretação? Imaginamos que, possivelmente, caberá à cultura como um todo absorver e filtrar este material, escolhendo as

⁸³ Danto, op. cit., ps. 184 até 189.

interpretações mais fortes e penetrantes, e consagrando as selecionadas pela sua inclusão em uma tradição teórica própria das artes – o *mundo da arte*.

Malgrado o desprezo de J, o crítico tem a força de determinar o sentido da obra, apontando sua inquestionável adequação à sua pretensão artística, ou a sua risível inadequação: ele aciona a dinâmica da obra de J, impulsionando seu trajeto rumo ao sucesso ou ao fracasso. Para Danto, enfim, não há arte sem aqueles que falam a linguagem do mundo da arte; sem aqueles que sabem o suficiente sobre as diferenças entre arte e realidade para reconhecer que chamar de obra de arte um objeto comum é uma questão de interpretação, e uma interpretação que dependa do contraste entre arte e realidade. O personagem do crítico padece, entretanto, da mesma ambigüidade que Testadura e J, transitando entre a genialidade das perspectivas que oferecem para a leitura de uma obra, e as incompreensíveis, pedantes e vazias peças retóricas com que justificam trabalhos injustificáveis.

Testadura, Testamorbida e J; crianças, falsificadores e um Picasso: todos personagens da mesma cena, do mesmo plano de imanência; figuras necessárias, que transitam entre o solo e os conceitos da filosofia da arte de Danto, explorando suas fronteiras incertas, e as regiões escuras de sua topografia.

4 CONCLUSÃO

Eis o que Danto vê, então, na Brillo Box: uma modificação profunda no modo histórico de relacionamento da arte com a realidade, em nossa contemporaneidade; modificação esta marcada pela mistura da arte com a vida real, chegando ao ponto muitas vezes da indistinção entre os elementos dos dois reinos. É a partir deste lugar que Danto cria conceitos como a Indiscernibilidade, o Mundo da Arte, a Declaração Artística; é neste chão que se desenvolverão problemas como o problema da fronteira entre arte e realidade, ou o problema da estrutura semântica da obra de arte.

Nos meandros conceituais desta meditação sobre as renovadas relações entre a arte e a realidade transitarão figuras como Testadura, Testamorbida e J, inventados especialmente para se mover neste campo, e para testar e rodear estes conceitos. Neste tecido conceitual florescerão ainda a criança, o falsificador, e também Picasso, o artista autêntico, destinados a viver aventuras filosóficas improváveis, mas necessárias.

Tal é a estrutura filosófica de Danto, que nos parece bastante justa e adequada tanto em seus comentários sobre a arte, como na criação de suas ideações. A propriedade com que seu pensamento trafega entre a arte e a realidade cativa pelo entusiasmo, pertinência e profundidade; somada à qualidade e originalidade de seu trabalho filosófico, acreditamos que Danto é de fato um pensador à altura dos desafios que elege. Como já dissemos, trata-se seguramente, em nossa opinião, de um dos mais valiosos esforços filosóficos dirigido às artes em nossa contemporaneidade, esforço este que buscamos explicitar brevemente, neste trabalho sobre a sua ontologia da arte. Outros temas de grande impacto permanecem intocados, entretanto, como a reflexão acerca da natureza histórico-filosófica da arte contemporânea, e de sua periodização; ou ainda as conseqüências desta arte contemporânea para o conceito de estética.

Acreditamos que muitas perguntas levantadas a partir da instauração do seu plano ganharam, se não respostas definitivas, ao menos uma estrutura filosófica, um complexo teórico de alta qualidade, capaz de lançar, desde seu ponto de vista, algumas luzes sobre estas questões. Vejamos por exemplo a recorrente questão: *como é possível que uma autêntica obra de arte seja indistinguível de outra coisa, que é por sua vez considerada como um mero objeto comum, uma coisa não-artística qualquer?* Podemos agora responder, a partir de Danto, que uma obra de arte e um objeto comum podem ser indiscerníveis entre si por causa da natureza das relações entre a arte e a realidade na era contemporânea, determinada, na prática dos artistas, pela mistura entre arte e vida. Para definir este novo modelo de

relacionamento Danto cria, ou recria, o conceito de Indiscernibilidade: é o seu conceito primeiro, constituído pelos componentes seminais da sua ontologia da arte – o par antagônico *arte e realidade*. Logicamente excludentes, as relações entre a arte e realidade constituem o tema fundamental desta ontologia – dirigida a uma forma de arte que se apresenta, não obstante, intrigantemente misturada à realidade.

E quando perguntamos *como reconhecer tais obras, distinguindo-as das meras coisas comuns*, podemos responder que tal coisa exigirá um outro tipo de visão, pela qual podemos enxergar para além da mera aparência sensível. Isto que se vê, mas não com os olhos, é o conteúdo semântico das obras de arte – núcleo de significados simbólicos que as diferenciam definitivamente das coisas aos quais tais conteúdos não são atribuídos. É disto que trata o conceito de Mundo da Arte, que nos trouxe a dimensão teórica própria da prática artística, que a fundamenta e legitima – por conflituosa e hostil que possam ser estas relações, de tempos em tempos. Pudemos também, ainda que de maneira breve e incompleta, dimensionar a importância das interpretações artísticas no estabelecimento das possíveis leituras de uma obra de arte, que sugerem possíveis sentidos e significados para ela. Pudemos conhecer a noção de intérpretes – o corpo de conhecedores formado, por exemplo, por historiadores, professores, críticos e teóricos da arte, que conhecem o suficiente sobre arte para refletir sobre as diferenças entre as obras contemporâneas e a realidade.

E quanto à pergunta *como é possível que objetos comuns se transformem em arte?* Diríamos talvez que é através de um processo de modificação ontológica, realizada pela força da Declaração Artística. A Declaração é um ato consciente de um artista autêntico, quando exerce criativamente a condição atributiva que sua posição na estrutura da cultura lhe permite. Graças ao conceito de Declaração pudemos vislumbrar o exercício deste poder atributivo, que se dá através do uso de um tipo especial de *é*: o *é* da declaração “isto é arte”. Declarar algo como sendo arte implica atribuir a este algo um determinado significado, associando-o a um conjunto autoral no qual faça sentido, e a partir do qual se relacione criativamente com o conjunto maior das obras de arte em geral. Ou, nas palavras de Danto, “...as obras se constituem, de um lado, pelo lugar que ocupam na história da literatura⁸⁴ e, do outro, pela relação que têm com seus autores.” Para precisarmos melhor as condições de uma autêntica *autoria*, entretanto, consideramos especialmente esclarecedor o problema das *condições desqualificantes*, como a cópia e a proveniência não-artística.

⁸⁴ Danto se refere aqui a uma a exemplos da autoria que remontam à obra de Borges sobre Pierre Menard, e que valem da mesma maneira para a arte. Danto, *A Transfiguração do Lugar-comum*, p. 76.

Clara está a ligação da filosofia da arte de Danto – fundada nas relações entre arte e realidade – com a perspectiva mais geral da filosofia analítica, baseada na relação entre a linguagem e a realidade. Este hiato, esta lacuna, esta distância entre o universo simbólico do homem e a mundo real, é o campo mais abrangente em que se instala o pensamento analítico, cujos traços são fortemente reconhecíveis no universo teórico de Danto. Acreditamos que para ele a atribuição de um significado a uma palavra, a um som, a um gesto ou a uma obra de arte são ações simbólicas com validade real no mundo humano, e constituem atribuições semânticas de natureza equivalente (embora apenas a obra de arte possua um significado apropriadamente artístico).

Em linhas gerais, estas foram algumas de nossas preocupações no primeiro plano de nossa dissertação, em que nos interessava a ontologia da arte contemporânea de Danto. Por trás deste primeiro plano, entretanto, outras preocupações nos conduziram, notadamente a questão da viabilidade ou não do cruzamento de perspectivas filosóficas tão distintas, ou mesmo antagônicas, como as de Deleuze e Guattari, de um lado, e de Danto, no outro. Seria legítimo; seria eficiente? Ou seja, no último plano de nosso trabalho estavam questões em que perguntamos sobre o que é o fazer filosófico; ou o que é a disciplina filosófica, afinal. Buscamos aqui a ajuda de um filósofo (Deleuze) que foi grande, entre outras coisas, como historiador da filosofia – não o historiador de uma historiografia convencional, mas o autor de uma interpretação filosófica de certos autores pontualmente escolhidos ao longo da história. Destes vários exercícios filosóficos interpretativos notavelmente originais – como os citados ensaios e livros sobre Spinoza, Hume, Nietzsche, entre muitos outros –, parece ter sido destilada, lentamente⁸⁵, uma grande visão: a teoria de que a filosofia, enquanto criação humana, possui em sua estrutura não apenas conceitos, mas também um plano de questões ao qual estes conceitos são imanentes, e personagens que habitam este plano. Estamos convencidos que esta é (não a única, mas) uma das grandes contribuições de *O que é a filosofia?*, e que este instrumental filosófico pode constituir um poderoso instrumento de trabalho para os filósofos – passível inclusive de uma vasta aplicação.

As duas perspectivas filosóficas, enfim, foram reunidas por nós não por partilharem de alguma perspectiva comum, mutuamente concordante, é claro; mas por ambas possuírem fortes qualidades, ainda que distintas – antagônicas em certos aspectos, mas talvez coordenáveis entre si. Enfim, à pergunta metodológica “é possível produzir um alinhamento colaborativo entre pensamentos discordantes?”, procuramos responder que sim – ao menos no

⁸⁵ Afinal, não é *O que é a filosofia?* uma obra de velhice, segundo os próprios Deleuze e Guattari?

caso específico de *O que é a filosofia?*. Pensamos que esta obra, ao se dobrar sobre a própria filosofia e indagar acerca de sua natureza, criando neste processo os conceitos de plano de imanência e de personagem conceitual, propõe uma metodologia de interpretação e análise largamente aplicável, cujos benefícios teóricos não vemos motivos para restringir. As duas filosofias não estão, portanto, em uma relação comparativa, nem de rivalidade entre seus postulados, mas em uma relação de complementaridade colaborativa, complementaridade esta que *O que é a filosofia?* poderia certamente estender a um sem número de outros pensamentos. Assim, à pergunta: há filosofia no encontro de Deleuze e Guattari com Danto?, respondemos então que sim, que há filosofia aí.

Finalmente, encerrando esta nossa pesquisa, resta-nos apenas dizer que não teria sido possível, nem sequer desejável, pretender esgotar todas estas várias questões em uma dissertação de mestrado. Neste nosso percurso, entretanto, terá sido relevante ao menos levantá-las: por trás da eventual modéstia de nossos resultados existe um considerável esforço por compreender melhor a filosofia e a arte – e acreditamos que algo em relação a isto pôde efetivamente ser alcançado com este trabalho.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BATCHELOR, David. *Minimalism*. London: Tate Gallery Publishing, 1997.
- BAYER, Raymond. *História da estética*. Trad. José Saramago. Lisboa: Estampa, 1978.
- BORRADORI, Giovanna. *A filosofia americana*. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Unesp, 1998.
- CARNAP, Rudolf. *Philosophy and logical syntax*. London: Kegan Paul, 1934.
- DANTO, Arthur. *Analytical philosophy of history*. Cambridge: Cambridge University, 1965.
- _____. *After the end of art*. Princeton: Princeton University, 1997.
- _____. "Artworks and real things". *Theoria – a Swedish journal of philosophy*. 1973.
- _____. *A transfiguração do lugar-comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *Beyond the Brillo Box: the Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1992.
- DANTO, Arthur. *Embodied meanings: critical essays & aesthetic meditations*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1994.
- _____. "O mundo da Arte". *Artefilosofia*, n. 1. Ouro Preto: Tessitura, 2006.
- _____. *Unnatural Wonders*. New York: Strauss, 2005.
- DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 2.ed. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- _____. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O Que é a Filosofia?*. Tradução de Bento Prado Junior e Alberto Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1997.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1996.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Tradução de Fúlvia Moretto. São Leopoldo: Unisinos, 2006.

KANT. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

LAILACH, Michael. *Land art*. Tradução de para o francês de Boris Kremer. Colônia: Taschen, 2007.

LYNTON, Norbert. *The story of modern art*. London: Phaydon, 1995.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MARCONDES, Danilo. *Filosofia analítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

NEWMAN, Michael; BIRD, Jon. *Rewriting conceptual art*. London: Reaktion Books, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos Póstumos. Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe (KSA)*, org. por Colli e Montinari.

PLATÃO. *A república*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

RAJCHMAN, John ; WEST, Cornell. *Post analytic philosophy*. New York: Columbia University, 1985.

RAMME, Noeli. A estética na filosofia da arte de Arthur Danto. *Artefilosofia*, n. 5. Ouro Preto: Tessitura, 2008.

_____. É possível definir arte? *Analytica Revista de Filosofia*, v.13, n. 1.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Edusp, 2001.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac, 2002.