

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - FAFICH
Departamento de Filosofia

DEBORA PAZETTO FERREIRA

**INVESTIGAÇÕES ACERCA DO CONCEITO DE
ARTE**

Belo Horizonte

2014

DEBORA PAZETTO FERREIRA

**INVESTIGAÇÕES ACERCA DO CONCEITO DE
ARTE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais,
como requisito parcial para obtenção do título de Doutor
em Filosofia.

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte

Belo Horizonte

2014

100 Ferreira, Debora Pazetto
F383i Investigações acerca do conceito de arte [manuscrito] /
2014 Debora Pazetto Ferreira. - 2014.
318 f.
Orientador: Rodrigo Antônio de Paiva Duarte.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Danto, Arthur Coleman, 1924-. 2. Flusser, Vilém,
1920-1991.3.Filosofia – Teses. 4.Arte - Teses. I. Duarte,
Rodrigo A. de Paiva (Rodrigo Antônio de Paiva). II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA



ATA DA DEFESA DE TESE DA ALUNA DÉBORA PAZETTO FERREIRA

Realizou-se, no dia 21 de novembro de 2014, às 14:00 horas, na sala 4094 da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, a defesa de tese, intitulada *INVESTIGAÇÕES ACERCA DO CONCEITO DE ARTE*, apresentada por DÉBORA PAZETTO FERREIRA, número de registro 2011660305, graduada no curso de FILOSOFIA, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em FILOSOFIA, à seguinte Comissão Examinadora: Prof. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte - Orientador (UFMG), Prof. Verlaina Freitas (UFMG), Profa. Virginia de Araújo Figueiredo (UFMG), Prof. Bruno Almeida Guimarães (UFOP), Prof. Pedro Sussekind Viveiros de Castro (UFF).

A Comissão considerou a tese:

Aprovada, com média final *sem* (*100*)

() Reprovada

Finalizados os trabalhos, lavrei a presente ata que, lida e aprovada, vai assinada pelos membros da Comissão.

Belo Horizonte, 21 de novembro de 2014.

Rodrigo Duarte

Verlaina Freitas

Virginia Figueiredo

Bruno Almeida

Para meu querido avô, João
Paulo Ferreira, que me ensinou
as perguntas e depois
silenciou.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, por terem apoiado todas as minhas escolhas, por mais estranhas que lhes parecessem: estudar filosofia, estudar artes, mestrado, doutorado, mudar de cidade, mudar de país, pintar, escrever, dançar, tudo ao mesmo tempo, e por terem compreendido as ausências e os hábitos ligeiramente antissociais que acompanharam tudo isso. Não tenho como exprimir o quanto os admiro e o quanto sou grata por todo o amor, educação e respeito incondicionais.

À minha família, obrigada pelo constante interesse e pelo bom humor. Dinda, obrigada em especial pelo gigantesco incentivo acadêmico e por ter dado meu primeiro livro de filosofia, aos nove anos de idade (goste ou não, boa parte da culpa é sua!). Vó Bea, obrigada por ler, escrever e desenhar comigo desde as minhas primeiras tentativas.

Vitor, você nasceu no meio da minha primeira graduação, você aprendeu a falar enquanto eu escrevia a monografia, você aprendeu a escrever enquanto eu defendia o mestrado, você aprendeu música, matemática, informática, geografia e milhares de coisas enquanto eu inventava uma tese de doutorado (naquele país, Minas...). Obrigada, meu irmãozinho, por estar comigo, longe ou perto, nesse processo fascinante de aprender a vida. E por me reconduzir às origens da filosofia com os seus porquês.

Ao Samuel, agradeço por acompanhar meus dias com tanta intensidade, por ler meus textos, por gostar de Flusser, por escutar pacientemente minhas crises filosóficas e por aceitar minha falta de tempo. Obrigada pelas conversas, pelos conselhos, pelo amor (haja hoje para tanto amanhã).

Agradeço a Rachel pela amizade revigorante e por acolher-me em minha completa incompetência administrativa, por organizar, formatar, exigir, discutir, providenciar, prever, agendar, incentivar, sistematizar ou rir, de acordo com a necessidade do momento.

Agradeço, com respeito e admiração, ao meu orientador, Dr. Rodrigo Duarte, por aceitar meu projeto inicial e as mudanças subsequentes, por me introduzir a autores que se tornaram centrais, por todas as indicações e incentivos.

Aos membros da banca, Drs. Noéli Ramme, Verlaine Freitas, Virgínia Figueiredo, Bruno Guimarães, Giorgia Cecchinato e Rachel Cecília de Oliveira Costa, agradeço a disponibilidade para ler e avaliar esta tese. Noéli, Verlaine e Rodrigo, obrigada especialmente pelas valiosas críticas feitas durante o exame de qualificação.

Agradeço a todos os professores do departamento de filosofia da UFMG e aos professores de outrora. Ao Dr. Jacinto Lageira, obrigada por aceitar orientar-me informalmente durante o doutorado sanduíche.

Agradeço aos amigos antigos, aos novos e àqueles – seria impossível nomear todos – que passiva ou ativamente, para o bem ou para o mal, afetivamente, bibliograficamente, performaticamente ou casualmente, estão impregnados na minha formação acadêmica e pessoal.

Ao CNPq, agradeço pelo apoio financeiro recebido no Brasil e na França durante os quatro anos de pesquisa.

RESUMO

No último século foram apresentadas tantas formas inovadoras do que pode ser designado pelo termo “arte”, que esse conceito se tornou relativo e problemático. Até o século XIX, os materiais e modos de representação tradicionais operavam como indicadores que anunciavam algo como uma obra de arte. O alargamento dessas configurações e o abandono dos principais padrões da arte tradicional são acontecimentos históricos, que conduzem naturalmente a questões como: o que há em comum entre essa diversidade de dados para que ainda possam ser agrupados sob o nome “arte”? É possível encontrar uma definição para a arte? A que nos referimos quando utilizamos essa palavra? Mais ainda, diante do mercado de investimentos em arte e da proliferação de museus, críticos e curadores: o que entendemos por "arte" se resume ao conjunto de obras de arte reconhecidas historicamente e institucionalmente como tal?

Defenderemos a tese de que “arte” é uma palavra que circunscreve dois conceitos relacionados, porém distintos. Um é mais restrito, pois trata da arte como obra de arte, circunscrita na história da arte, feita por artistas e na maioria das vezes localizada em instituições artísticas; o outro é mais amplo, pois concebe a arte como o conjunto de atos criadores ou inovadores presentes em qualquer cultura humana. Os filósofos em geral desenvolvem suas teorias tendo em vista um dos dois conceitos. Interpretaremos a teoria de Arthur Danto como um exemplo de filosofia da arte que busca definir o conceito restrito de arte. A seguir, interpretaremos a filosofia de Vilém Flusser como exemplo de um pensamento sobre o conceito amplo de arte. Essa tese, porém, é sobretudo a respeito dessa dupla possibilidade e do modo como cada uma delas concebe o papel da arte na sociedade.

ABSTRACT

In the last century, many new forms of what may be designated by the term "art" were presented, and so the concept became relative and problematic. Until the nineteenth century, the materials and the traditional ways of representation worked as parameters that announced something as a work of art. The enlargement of these configurations and the rejection of the main patterns of traditional art are historical events that naturally lead to questions such as: what is there in common between this diversity of data that enables them to still be grouped under the name of "art"? Can we find a definition of art? To what do we refer when using this word? Moreover, facing the proliferation of the museums, markets of art, critics and curators: does what we mean by "art" match with the set of historically and institutionally recognized works of art?

We will defend the thesis that "art" is a word that circumscribes two related but different concepts. One is more restricted, because it addresses art as the works of art, circumscribed in the history of art, made by artists and usually found in artistic institutions; the other one is broader because it conceives art as a set of innovative or creative acts present in any human culture. Philosophers generally develop their theories addressing one of the two concepts. We will interpret the theory of Arthur Danto as an example of philosophy of art that seeks to define the restrict concept of art. Then, we will interpret the philosophy of Flusser as an example of theory about the broad concept of art. Our thesis, however, is mostly about this double possibility and the way each of them conceive the role of arte in society.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Esquema flusseriano.....	204
Gráfico 2. Esquema flusseriano 2.....	206
Gráfico 3. Globo da língua	213

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
A arte contemporânea como problema filosófico	13
Dois conceitos em uma palavra	21
A ontologia de Flusser	26
A relevância de diferenciar entre um conceito amplo e um conceito restrito de arte..	31
CAPÍTULO I – O CONCEITO RESTRITO DE ARTE: ARTHUR DANTO	40
1.1 Bases da estética analítica: a tese de Weitz	41
1.1.1. Weitz e Danto	49
1.1.2. Danto e a ontologia categorial de Amie Thomasson.....	55
1.2. A imprescindibilidade do mundo da arte.....	64
1.3. Os pressupostos essencialistas de Danto	70
1.3.1. Representação e conteúdo semântico	72
1.3.2. Interpretação	83
1.3.3. Retórica e estilo	98
1.4. As narrativas históricas do mundo da arte.....	115
1.5. A teleologia latente nas narrativas.....	125
1.6. A definição de Danto inclui todo tipo de arte?.....	142
CAPÍTULO II – MEDIAÇÃO	154
2.1. As novidades e as convenções.....	155
2.2. A situação atual da arte no mundo da arte.....	161
2.3. A formação histórica do conceito restrito de arte.....	171
2.4. Os conceitos de arte e a pretensão de definição	186
CAPÍTULO III – O CONCEITO AMPLO DE ARTE: VILÉM FLUSSER.....	196
3.1. O solo ontológico de Flusser	197
3.2. A arte como soberba e poesia	209
3.3. Flusser e Nietzsche: a arte como modelo ou valor	223

3.3.1. Arte e cultura de massas	230
3.3.2. O belo eleva, o agradável conserva	237
3.4. O conceito de “ <i>poiesis</i> ” entre os gregos	242
3.5. O conceito de <i>poiesis</i> em Heidegger	250
3.6. O homem na sociedade dos aparelhos	263
3.7. Arte como emancipação	273
3.8 Arte e dignidade humana	282
3.9. A ruptura entre as artes e as ciências	289
CONCLUSÃO.....	303
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	314

INTRODUÇÃO

A arte contemporânea como problema filosófico

No último século foram apresentadas tantas configurações inovadoras do que pode ser designado pelo termo “arte”, que esse conceito se tornou relativo e problemático. Até o século XIX, os materiais e modos de representação tradicionais funcionaram como indicadores que anunciavam algo como uma obra de arte. Mesmo quando essas características não eram assumidas enquanto definições filosóficas da arte, serviam como uma assinatura implícita do conceito na coisa. As normas e os paradigmas de suporte e representação ou de matéria e forma bastavam para produzir a “familiaridade” necessária para identificar obras de arte. Nas últimas décadas, todavia, os aspectos sensoriais que orientavam esse reconhecimento tornaram-se cada vez mais sutis ou até mesmo nulos. E isso foi feito intencionalmente, através de uma atitude artística que questiona e desafia os limites de sua própria atividade. Se há alguma questão que orienta a arte moderna e contemporânea, ao menos em seu início, é: até onde podemos chegar com o conceito de obra de arte? Os artistas abandonaram as molduras, os pedestais, os suportes clássicos, o palco, a mimese, os temas, as instituições tradicionais, os instrumentos musicais, o labor técnico, o roteiro, o predomínio dos sentidos, a individualidade autoral, a permanência dos objetos e, ainda assim, continuaram criando obras de arte. Fizeram arte nas ruas, arte abstrata, arte efêmera, fizeram arte sobre seus próprios corpos, na terra, nos desertos, arte virtual, digital, política, antipolítica, usaram os animais, os rituais, a ciência, o silêncio e o acaso. Esvaziaram galerias, misturaram gêneros, dançaram no chão, empacotaram museus, foram às ruas e de volta aos cubos brancos e teatros, e, para o agrado ou desagrado de críticos e filósofos, continuaram criando coisas, ações ou eventos que continuam sendo referidos pelo nome “arte”.

O alargamento das configurações das obras de arte e o abandono dos principais padrões da arte tradicional são acontecimentos históricos que conduzem naturalmente a questões como: o que há em comum entre essa diversidade de coisas para que ainda possam ser agrupadas sob o nome “arte”? É possível encontrar uma definição para a arte? A que nos referimos quando utilizamos essa palavra? Mais ainda, diante do mercado de investimentos em arte e da proliferação de museus, críticos e curadores: o que entendemos por arte se resume ao conjunto de obras de arte reconhecidas historicamente e institucionalmente como tal?

A arte moderna e contemporânea coloca um problema que não existia antes: como identificar, apreciar e avaliar obras de arte? Primeiramente, precisamos notar que a arte contemporânea não é aceita com unanimidade – há seus entusiasmados defensores, seus não menos ardentes detratores e uma vasta multidão de indiferentes que declara não entendê-la. Em 1960, Adorno já atentava ao fato de que a arte de sua época era acusada de ser:

Dividida, dominada pelo arbítrio da subjetividade, repulsiva, incompreensível, enclausurada em sua torre de marfim. Em razão mesmo de seu desenvolvimento objetivo e concreto, a arte moderna dotou-se, em todas as suas expressões, de uma forma pela qual criticamos seus produtores, e a imputamos a sua mentalidade esotérica, elitista ou desenraizada ¹.

E se acreditamos que as coisas mudaram da década de sessenta até os dias de hoje, basta lermos alguns cadernos de visitas em exposições de arte contemporânea ² ou prestarmos atenção aos julgamentos pronunciados em voz alta por grande parte do público – e estamos

¹ “*Déchiré, dominé par l'arbitraire de la subjectivité, répulsif, incompréhensible, muré dans sa tour d'ivoire. A raison même de son développement objectif e concret, l'art moderne s'est doté dans toute ses expressions d'une forme dont on fait grief à ses producteurs, et qu'on impute à leur mentalité ésotérique, élitiste, voire déracinée*”. ADORNO, Theodor W. *L'art et les arts. Sans paradigme*. Paris: Desclée de Brouwer, 2010. p. 26.

² Apenas como exemplo, traduziremos e copiaremos aqui alguns comentários escritos no caderno de visitas da exposição de Abdel Abesmed, no museu *Pompidou*, em 2012-13: “Não é arte, é um ultraje!”, “Nunca vi tanta imoralidade em um museu. Usam nossos impostos para dizer que isso é arte?”, “Espero encontrar arte de verdade nas próximas exposições”. Naturalmente, havia alguns comentários favoráveis, mas a grande maioria mostrava-se indignada com a exposição das obras de Abesmed, um artista assaz polêmico e muitas vezes incompreensível. A maioria das críticas afirmava que suas obras não deviam ser consideradas arte. Esse tipo de opinião, que retomaremos adiante, é muito importante para a tese que desenvolveremos.

mencionando apenas o público que frequenta exposições! –, para logo abandonarmos essa ideia. Isso pode parecer obsoleto quase cem anos após Marcel Duchamp ter, com seus *ready-mades*, supostamente “imunizado” o público contra qualquer surpresa e indignação. No entanto, acusações como a descrita acima por Adorno continuam recorrentes entre o público que acompanha a arte contemporânea, para não entrarmos nas questões sociais referentes ao imenso público que não a acompanha. É importante termos em vista sobretudo a crítica a respeito do hermetismo ou esoterismo da arte atual. Sua aparência de isolamento social, evidenciada pelo afastamento em relação ao público, não deixa de refletir as condições atuais, seus antagonismos e adversidades. Talvez por isso mesmo ela seja tão estranha – de acordo com a indicação freudiana de que o estranho é o mais familiar – e capaz de desconcertar o gosto do público. A desarmonia, a dissonância, a distorção, a crueza, a falta de sentido e de estética são insuportáveis precisamente porque refletem nossa própria condição. Por conseguinte, talvez o aparente desenraizamento da arte contemporânea esteja mais próximo da imersão social do que da clausura na torre de marfim.

Por outro lado, é pertinente pensarmos sobre o conceito de arte e suas maneiras de apreciação junto ao grande público, frequentemente perplexo diante de obras que não compreende e encabulado para duvidar da autoridade dos especialistas que as colocaram nas instituições oficiais. A verdade é que sobretudo as artes visuais tornaram-se formalmente livres da necessidade de se comunicar com o grande público, tendo em vista que sua valorização não depende do apoio da classe média. Enquanto os “produtos” do teatro, da música, da dança e da literatura ainda são financeiramente acessíveis a um público maior, os produtos das artes visuais – ao menos aqueles que circulam no circuito oficial de galerias e exposições – têm valores exclusivistas e são completamente consumidos pelos recursos excedentes da elite econômica. É um mundo de privilégios, ao mesmo tempo exibidos e barrados, que todos podem ver, mas poucos podem ter. Se boa parte da arte obedece à lógica

dos investimentos e do fluxo de capitais, como fica a situação do artista, do público e dos critérios de apreciação e avaliação artística? Evidentemente, não pretendemos restaurar cânones e paradigmas, mas é importante questionarmos se há algum critério para a seleção de obras de arte a serem expostas no circuito oficial ou se a escolha é aleatória e subjetiva. Principalmente no nível das instituições públicas, já que aí se pressupõe que a arte é do interesse público. E mesmo suscitando a perplexidade das grandes massas, no Brasil, como em vários outros países, a arte contemporânea não deixa de ter apoio financeiro do Estado. Qual a lógica desse investimento? Trata-se de uma estratégia de controle da produção de arte, ou da velha tendência a transformar tudo em objeto de consumo, público ou privado, ou então de uma verdadeira preocupação política com a sobrevivência da arte, ou da comovente capacidade de pressionar o governo por partes dos artistas e gestores culturais? As dúvidas que circundam a produção de arte contemporânea e sua relação com o público são muitas, e, mesmo que não possamos responder a todas, precisamos ao menos enunciá-las. Em geral, elas estão relacionadas com a ambiguidade, apontada por Adorno, da arte como uma atividade que se pretende autônoma, mas que é ao mesmo tempo um *fait social*. O que explica o conflito entre sua potência para criticar os painéis luminosos e as vitrines deslumbrantes da sociedade de consumo e a mitigação dessa mesma potência pela necessidade material de sobrevivência da arte e do artista na mesma sociedade.

Ainda que tenha dúvidas quanto ao poder de resistência da arte contemporânea, Adorno critica o conservadorismo artístico, porque ele é cúmplice de um fechamento social que naufragou. Os conservadores são ávidos por resgatar as normas e os paradigmas que proporcionavam à arte pré-burguesa um lugar bem definido no sistema sociocultural. Ora, se esse contexto de fechamento social desmoronou, não foi por causa de um pecado original que

nos fez perder as referências, mas porque ele era algo externo e imposto ³. Desmoronou porque o teor espiritual que o justificava tornou-se insuportável e foi revelado como falso e desnecessário. Por conseguinte, o processo que aboliu os aspectos que orientavam o público no reconhecimento e na apreciação da arte é irreversível: “as normas passadas não podem ser reinstauradas porque seus pressupostos desapareceram” ⁴. Não se trata, pois, de restaurar cânones que possam auxiliar na identificação e avaliação da arte, mas de pensar genuinamente sobre o que é a arte, em que contexto ela pode existir, o que esperamos dela, como ela se relaciona com o público, qual seu papel na sociedade, e assim por diante.

As críticas conservadoras, as imposições forçadas de normas e as rejeições a certas obras de arte não são privilégio da contemporaneidade. Marc Jimenez lembra, com exatidão, que a arte sempre esteve submetida a julgamento, que várias obras foram condenadas como hereges ou escandalosas com base nos critérios do bom, do belo, do semelhante e do harmonioso de cada época. O que diferencia nossa situação é que já não temos critérios e não podemos mais julgar: “que tribunal se espera que, nos nossos dias, receba as queixas, senão aquele da história ou do tempo, que escolhe inevitavelmente, e quase infalivelmente, entre as obras inesquecíveis e aquelas das quais convém não se lembrar?” ⁵. Podemos apontar diversos confrontos históricos: a defesa ou rejeição da mimese desde a antiguidade; a censura da iconoclastia entre os bizantinos e depois entre luteranos e calvinistas; a querela romântica das cores contra o desenho; a rejeição do impressionismo pela falta de verossimilhança; os escândalos provocados pelos *fauves* e o banimento inicial a todas as vanguardas. Contudo, a modernidade mudou o sentido dos confrontos, pois radicalizou a rejeição do antigo, do

³ADORNO, Theodor W. *L'art et les arts*. Sans paradigme. Paris: Desclée de Brouwer, 2010. p. 28.

⁴ “*Les normes passées ne peuvent pas être réinstaurées parce que leurs présuppositions ont disparu*”. *Ibidem*. p. 32.

⁵ “*Mais quel tribunal serait censé, de nos jours, recevoir les plaignants, sinon celui de l'histoire, autrement dit du temps qui choisit inéluctablement, et presque infailliblement, entre les oeuvres inoubliables eu celles dont il convient de ne pas se souvenir?*”. JIMENEZ, Marc. *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Éditions Gallimard, 2005. p. 15, 16.

acadêmico, do conservador e se autoproclamou livre de seus juízes tradicionais. Aos poucos, “ela obriga sobretudo as instituições, incluindo o apogeu dos movimentos de vanguarda entre as duas guerras, a recuar seus limites”⁶. Obras de arte que não eram aceitas pelas instituições e pelo público em seu momento de origem passam, ao longo dos anos, a fazer parte dos valiosos acervos de museus. Obras criadas como críticas à institucionalização e ao mercado de arte passam a ser alegremente expostas em galerias e vendidas a preços exorbitantes. É difícil apontar quem sai ganhando no embate moderno da arte contra as instituições: se é a arte, que se expande continuamente e obriga o alargamento do quadro institucional, ou as instituições, que *podem* seguir a tendência capitalista a assimilar a arte enquanto bem cultural a ser consumido como qualquer outro e, com isso, diminuir seu poder subversivo, polêmico e crítico.

Além de tudo isso, precisamos notar que a pretensão de avaliar a arte não é algo em si evidente. O surgimento da crítica de arte remonta ao século XVIII, juntamente com o surgimento da estética filosófica, da imprensa e do mercado de arte. Ela se impôs como responsável pela autonomização do juízo de gosto crítico-avaliativo e adotou pretensões universalistas⁷. Mas, nessa época, a questão não era se devíamos aceitar como arte as coisas que eram assim apresentadas. Era indubitável que uma sinfonia de Mozart e uma pintura de Watteau ou Fragonard eram arte; cabia à crítica apenas julgar se eram belas ou não, de bom ou de mau gosto. A arte contemporânea coloca questões mais radicais à crítica: julgar se um objeto, um evento ou uma ação devem ser exibidos e compreendidos *como* arte. No entanto, como observa Jimenez,

Para saber se uma prática qualquer ou uma coisa são arte, é preciso já saber o que é a arte ou dispor de uma definição, mesmo que vaga, de arte. Todavia, o paradoxo da situação criada pela arte contemporânea reside não apenas em uma indefinição da arte, mas também no fato de que a palavra “arte”

⁶ “*Elle oblige surtout les institutions, y compris à l’apogée des mouvements d’avant-garde pendant l’entre-deux-guerres, à em reculer les limites*”. *Ibidem*, p.18.

⁷ *Ibidem*, p. 26.

implica, malgrado tudo e a despeito de sua indeterminação, um juízo de valor⁸.

Essa observação é crucial para a tese que desenvolvemos. A arte contemporânea força os limites das definições de arte a ponto de não nos sentirmos mais capazes de defini-la ou mesmo de reconhecê-la, e amiúde declaramos que essa empreitada é impossível. Mas, a despeito disso, continuamos mantendo uma estrutura teórica, institucional, pedagógica e mercadológica que parece pressupor que sabemos o que é arte, uma vez que escolhemos de algum modo aquilo que é apresentado enquanto tal. Os críticos, artistas, curadores, teóricos, galeristas, colecionadores e diretores de museu possuem algum critério para selecionar o que deve ser exposto como obra de arte? Eles possuem uma definição? Uma vez que a exibição de obras de arte é consideravelmente restrita a essa dimensão institucional pública ou privada⁹, as pessoas em geral acabam tomando conhecimento apenas de obras assim selecionadas – esperando que os critérios de seleção sejam mais imparciais do que o gosto particular, ou outras questões pessoais e econômicas, do séquito de especialistas em arte.

Pois bem, se certas coisas continuam sendo escolhidas e apresentadas como obras de arte, é porque alguma noção de arte orienta essa escolha. Um dos objetivos dessa tese é investigar o conceito que dirige a manutenção e o desenvolvimento de obras de arte no contexto institucional. Defenderemos que esse conceito aproxima-se do “mundo da arte”, elaborado por Danto, e que se fundamenta em um raciocínio circular: “arte” é aquilo que é apresentado no “mundo da arte”, “mundo da arte” é aquilo que apresenta o que é “arte”. O mundo da arte, portanto, alimenta-se de si mesmo, ou melhor, seus diversos participantes

⁸ “*Pour savoir si une pratique quelconque ou une chose relèvent de l`art, il faut déjà savoir ce qu`est l`art ou bien disposer d`une définition, même vague, de l`art. Or, le paradoxe de la situation crée par l`art contemporain réside non seulement dans une indéfinition de l`art, mais aussi dans le fait que le mot `art` implique, malgré tout, em dépit de son indétermination, un jugement de valeur*”. *Ibidem*, p. 26, 27.

⁹ Atualmente, ao menos no Brasil, os democráticos projetos públicos em relação à arte e à cultura, que têm o objetivo de levá-las para as ruas, recriar uma imersão da arte na vida das pessoas ou revalorizar as representações coletivas populares, em geral, utilizam o método de editais que escolhem os projetos a serem subvencionados. Assim, com raríssimas exceções, mesmo a arte feita nas ruas, nos muros e na natureza passa por um suposto critério de seleção, por parte de instituições públicas ou privadas, para ser efetivada.

alimentam-se uns dos outros – artistas buscam apoio em críticos, que buscam apoio na história da arte, que se funda em teorias que se baseiam em críticos, que se inspiram em artistas que suprem as galerias e museus que legitimam artistas, que produzem obras que são vendidas pelo mercado, e assim por diante. Essa teia de relações de validação orienta um conceito de arte fundado em instituições, especialistas e participantes em geral do mundo da arte, que chamaremos aqui de *conceito restrito de arte*.

Entretanto, para além desse contexto legitimador e frequentemente dentro dele, continua-se falando sobre a decadência da arte na contemporaneidade e acusando-se os culpados: Marcel Duchamp, como o inventor do “qualquer coisa pode ser arte”, ou o abandono da habilidade técnica, ou o governo que patrocina uma arte oficial distante dos valores comuns e das preferências representativas do grande público, ou os artistas elitistas e os críticos oportunistas do mercado da arte. Enfim, não importa a justificativa e a virulência das críticas, mas sobretudo a forma como é expressa: como é sabido que o belo e o verossímil há muitas décadas deixaram de ser preceitos artísticos, declara-se simplesmente, dentro de um museu ou de um teatro, “isto não é arte”. Esse juízo coloca-se claramente contra o conceito de arte do mundo da arte, contra o *conceito restrito*, contra a rede oficial de exibição da arte. A maior prova disso é que o mundo da arte costuma reagir a esse tipo de juízo simplesmente afirmando que a pessoa que o profere não conhece ou não compreende a arte contemporânea. Ora, quem afirma, dentro de um museu, que uma instalação não é arte, sabe muito bem que ela *é* arte no sentido de que pertence ao mundo da arte e que, portanto, é validada dentro do contexto em que certas coisas podem ser apresentadas e compreendidas como obras de arte. Essa afirmação posiciona-se não apenas contra a difamada instalação, mas contra o próprio conceito que a classifica como arte. A rigor, a frase “isto não é arte”, proferida no interior de algum museu ou teatro, quer dizer “esta arte não é arte”, ou seja, “isto que eu sei que é uma obra de arte (em sentido estrito) não é arte (no sentido do que esperamos da arte!)”. Revela-se,

assim, uma concepção diferente de arte, que não se satisfaz com o papel legitimador do mundo da arte, nem com a neutralidade formal desse conceito. Uma concepção que espera algo da arte, que ousa apreciá-la, criticá-la e identificá-la para além do que é oficialmente reconhecido como obra de arte. A tese que desenvolveremos pode ser resumida com a seguinte ideia: a perplexidade provocada pela frase “esta arte não é arte” é dissolvida quando percebemos que estamos usando dois conceitos diferentes de “arte” na mesma sentença.

Dois conceitos em uma palavra

A tese central que defenderemos é: “arte” é uma palavra que circunscreve dois conceitos relacionados, porém distintos. Não é difícil perceber, apenas com um ligeiro olhar para a história da filosofia e da estética, que “arte” é uma palavra complexa e polissêmica, abordada e/ou definida de modos diferentes por diversos autores. Todavia, não se trata de uma tese sobre história da estética, que exponha como os estetas elaboraram diferentes concepções de arte. A princípio, os dois conceitos em questão não foram buscados na estética, na filosofia, na crítica e nas teorias da arte em geral. Obviamente, a tese percorre teorias e fundamenta-se em autores, mas o que a motivou inicialmente foi uma ambiguidade detectada no uso comum e corriqueiro da palavra “arte”. Ou seja, essa tese parte de uma perplexidade filosófica provocada pela utilização pública do termo “arte” na linguagem cotidiana. Usamos essa palavra em inúmeras situações, quase diariamente, comportamo-nos em relação à arte de determinadas maneiras, criamos instituições e teorias, adotamos práticas, elaboramos discursos especializados ou levianos a seu respeito, e assim por diante. Poderíamos dizer, em uma versão distorcida de Santo Agostinho, que “arte” é uma palavra que sabemos usar e usamos frequentemente, no entanto, quando nos perguntam o que é arte, não conseguimos providenciar uma resposta satisfatória. Compreendemos cotidianamente do que se trata, mas

na dimensão teórica seu significado escorrega como água entre os dedos. Ou seja, definir ou indefinir a arte é sempre um problema. E é importante refletir sobre a necessidade e as vantagens de defini-la filosoficamente. Afinal, trata-se de um termo que pode ser definido ou de algo mais amplo, que transborda semelhantes tentativas de delimitação teórica? Ou melhor, que conceito de arte estamos utilizando quando defendemos ou negamos essa possibilidade? Por conta dessas questões, ainda que a maior parte da tese seja constituída por uma discussão com autores da tradição filosófica, é importante não perder de vista que seu pano de fundo e sua motivação encontram-se na experiência coletiva e cotidiana.

“Arte” remete a, *ao menos*, dois conceitos básicos: um é mais restrito, pois trata da arte como “obra de arte”, circunscrita na história da arte, feita por artistas e na maioria das vezes localizada em instituições artísticas; o outro é mais amplo, pois concebe a arte como o conjunto de atos criadores ou inovadores presentes em qualquer cultura humana. Chamaremos o primeiro conceito de “restrito” porque ele emerge em um contexto histórico-social mais delimitado espacialmente e temporalmente. O segundo conceito chamaremos de “amplo”, porque tem a mesma escala de conceitos primordiais, como humanidade, história, sociedade ou cultura. É evidente que, a rigor, poderíamos apontar muitos conceitos de arte; propomos esses dois como uma divisão mais básica, a partir da qual outras concepções poderiam ser especificadas. Os filósofos em geral desenvolvem suas teorias tendo em vista uma das duas perspectivas. Interpretaremos a teoria de Arthur Danto como um exemplo de filosofia que busca definir o conceito restrito de arte. A seguir, interpretaremos a filosofia de Vilém Flusser como exemplo de um pensamento sobre o conceito amplo. A tese, porém, é sobretudo a respeito dessa dupla possibilidade. Não se trata de comparar os dois autores, embora comparações sejam feitas, mas de ressaltar a existência dessa ambiguidade que se embrenhou tacitamente na filosofia sem que ela teorizasse sobre o assunto. É possível sustentar teorias consistentes a partir dos dois conceitos, afinal, ambos são significativamente fundados na

linguagem comum e no comportamento cotidiano. Mas é relevante, e talvez esclarecedor para a filosofia da arte, dar um passo atrás e teorizar sobre as duas vias conceituais que podem ser desenvolvidas e sobre o tipo de relação que pode haver entre elas.

Embora a filosofia da arte de Danto envolva inúmeras concepções e estabeleça diversos critérios necessários para definir a arte, no fim das contas é o mundo da arte (*artworld*), configurado através de certas narrativas históricas, que funciona como crivo para demarcar o conceito de arte. Por isso, propomos que as noções de “mundo da arte” e “narratividade histórica” são o eixo fundamental da teoria de Danto, que desenvolve com elas uma tentativa de definição da arte em sentido restrito. Ele utiliza um raciocínio circular: parte do contexto em que as coisas são ditas e tratadas como obras de arte (em sentido restrito) para investigar o conceito de arte, e então chegar à conclusão de que esse mesmo contexto do qual partiu (transformado, nesse segundo momento, no conceito filosófico de “mundo da arte”) é de fato o único responsável pela garantia da identidade das obras de arte. Essa circularidade, que Danto não explicita, não é simplesmente um equívoco lógico, mas uma dinâmica muitas vezes inerente à pesquisa filosófica – há autores que a assumem e a assimilam, outros que a dissimulam. Mesmo apresentando diversos problemas, a teoria dantiana é pertinente quando queremos falar de arte como certo conjunto de coisas que existem desde o século XV, na Europa e nos países europeizados, isto é, no contexto delimitado pela história da arte.

Vilém Flusser, ao contrário de Danto, não é um autor que ficou famoso por sua filosofia da arte. A ênfase dada às suas teorias da comunicação, dos *media* e das imagens técnicas muitas vezes encobre o papel fundamental que a arte tem em sua filosofia. Flusser escreve sobre arte em muitos contextos e em todas as fases de seu pensamento. Mas o cerne de sua concepção de arte já está delineado em seu primeiro livro publicado, *Língua e Realidade*. Sustentamos que, por mais diversificada que seja sua filosofia posterior, seu fundamento mantém-se o mesmo: uma ontologia que identifica língua com realidade, e

estabelece a arte como força geradora de ambas. Ou seja, o conceito de arte é tão amplo na filosofia de Flusser que excede largamente os limites da história da arte, fazendo eco à noção grega de *poiesis*. Ele não se interessa por uma definição referente ao contexto restrito da história da arte, como Danto, mas por um conceito abrangente de arte, que a institui como o ato criativo que realiza a passagem do não-ser ao ser. Ora, é desse tipo de concepção que nos aproximamos quando usamos cotidianamente a palavra “arte” para falar de experiências artísticas na cultura oriental, na antiguidade, nas tribos indígenas, em arte da culinária ou da perfumaria, enfim, em contextos eruditos e/ou populares que não pertencem ao “mundo da arte”.

Em suma, há ao menos dois conceitos básicos significados pela palavra arte na linguagem comum, bem como na linguagem filosófica: arte em sentido restrito, como obra de arte, como aquilo que está no museu, no teatro, nas galerias ou em qualquer contexto teórico, histórico e institucional legitimador; e arte em sentido amplo, como experiência inovadora, criação, originalidade, de modo que qualquer setor das atividades humanas pode ter um núcleo reconhecido como artístico, desde que envolva um ato criativo potente, ou uma experiência estética, ou um germe crítico, ou a abertura de um novo modo de habitar o mundo – como se queria chamar. Danto, Thomasson, Weitz, Dickie, Currie e Collingwood são exemplos de autores que se concentram no conceito restrito. Outros autores, como Nietzsche, Schiller, Benjamin, Heidegger e Flusser, cada um ao seu modo, parecem estar mais preocupados com o sentido amplo. Dentre tantos possíveis interlocutores, escolhemos Danto e Flusser para discutir essas duas vias em filosofia da arte principalmente porque ambos partem da atmosfera de mudanças extremas provocada pela arte contemporânea, a qual conhecem e discutem profundamente. Danto, como se sabe, estudou não apenas filosofia, mas também arte, na Universidade Estadual de Wayne, e mudou-se para Nova York nos anos 1950, onde teve uma curta carreira artística. Sempre frequentou exposições de artes visuais, conviveu

com diversos artistas e até mesmo casou-se com a artista plástica Barbara Westman. Depois de participar de algumas exposições, decidiu dedicar-se apenas à filosofia, concentrando-se em estética e filosofia da arte a partir da década de sessenta. Além disso, trabalhou como crítico de arte para a revista *The Nation* por mais de vinte anos e fez a curadoria da exposição *A Arte de 11/09*, na galeria Apex Art, em Nova Iorque. Flusser, igualmente, sempre manteve um contato íntimo com as artes e os artistas contemporâneos: publicou diversos ensaios críticos sobre as obras de Mira Schendel, Samson Flexor, Guimarães Rosa, Andy Warhol, Mondrian, Clarice Lispector, Antônio Amaral, Lizzie Calligas, Tsai, Dani Akmen, Solange Zerdoumi, Fred Forest, etc., e conheceu pessoalmente ou manteve correspondências com vários desses artistas. Além disso, escreveu o livro *Vampyroteuthis Infernalis* em parceria com o artista plástico e cientista Louis Bec; deu uma palestra no MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo; e não apenas escreveu ensaios a respeito da Bienal de São Paulo, como participou da comissão instituída para organizar um dos principais núcleos expositivos da 12ª Bienal, em 1973.

Por fim, podemos acrescentar que a tese de que “arte” abrange tacitamente dois conceitos utilizados cotidianamente pressupõe, claramente, uma postura filosófica. A saber, a ideia de que, ao investigarmos filosoficamente um objeto, devemos buscar seu significado na linguagem comum, na experiência diária e coletiva, e assim por diante. Ou seja, não devemos elaborar teorias sobre a arte a partir de ideias abstratas ou sistemas prévios, mas a partir do modo como esse termo é de fato empregado. Ora, essa postura implica uma ontologia: as coisas reais são formadas dentro de uma constelação de significados linguísticos: as coisas são na medida em que são representadas ou simbolizadas na linguagem: ser é ser representado linguisticamente. Como nosso objetivo não é escrever uma tese sobre ontologia ou filosofia da linguagem, apenas explicitaremos brevemente esse embasamento.

Defendemos uma tese sobre os conceitos de arte, que é também sobre filosofias da arte – que elas costumam fundar-se ou em um conceito amplo ou em um conceito restrito. Essa tese também pressupõe uma ontologia que defende que a língua forma a realidade e que, portanto, é o campo privilegiado para pesquisas filosóficas. Essa ontologia de base é muito próxima da que é defendida por Flusser, principalmente em *Língua e Realidade*. Assim, começaremos expondo sucintamente a teoria flusseriana, assumindo que a ideia defendida pelo autor – de que língua e realidade, em última instância, são o mesmo – fundamenta também, em linhas gerais, esta tese.

A ontologia de Flusser¹⁰

Uma das melhores maneiras de caracterizar o pensamento de Vilém Flusser é com o adjetivo “acolhedor”: além de sua escrita livre cativar os leitores e acolhê-los na trama de suas ideias, qualquer assunto parece digno de suas considerações – desde a ameba até a menopausa, tudo pode ser acolhido filosoficamente. Assim como o *Vampyroteuthis Infernalis* lança seus tentáculos em todas as direções, apalpando e assimilando qualquer saliência do seu

¹⁰ Usamos a palavra “ontologia” diversas vezes no decorrer da tese, com o objetivo de designar simplesmente o “estudo do ser”. A palavra, afinal, é formada pelos termos gregos *ontos* (ser) e *logos* (pensamento, discurso). Trata-se, portanto, de uma parte da filosofia que investiga o ser, a existência, a realidade. Embora seja muitas vezes confundida com a metafísica, a ontologia adquiriu sentidos bem menos vinculados à ideia de um “além da física” ao longo da história da filosofia. Usaremos o termo sem conotações transcendentais, sem a prerrogativa de um mundo ideal oposto ao material, de uma verdade oposta às aparências, etc. Em nosso estudo de Flusser, chamamos de ontologia simplesmente sua tese básica a respeito da realidade: a identificação desta com a língua. Nesse sentido, sua ontologia poderia chamar-se também de “logologia”, ou poderia ser bruta e resumida com a própria palavra “onto+logia”. É verdade que em *Língua e Realidade*, o autor costuma usar a palavra ontologia para tratar das diferenças ontológicas entre as diferentes línguas, e raramente afirma que sua tese básica é uma ontologia, embora seja plenamente consciente de que ela o é. A prova é que na mesma época ele escreve um ensaio no qual pretende expor uma filosofia da língua em sua totalidade, apostando que isso conduza a uma visão integral da “realidade” – ora, o texto é denominado *Ensaio para um estudo do significado ontológico da língua*. Mais para frente, sobretudo na discussão com Danto, estenderemos o conceito para abarcar também a “ontologia da arte”. Do mesmo modo, usaremos esse termo apenas para designar o “estudo do ser (da arte)”. Trata-se simplesmente, como na formulação de Husserl, da análise formal das essências. Seguindo essa concepção, a maioria dos filósofos analíticos usa o termo para indicar a análise categorial ou formal de conceitos fundamentais na filosofia. Danto, além de ter um background analítico, afirma claramente investigar a essência da arte, de modo que podemos sustentar, sem grandes conotações metafísicas, que ele estrutura uma ontologia da arte.

abismo, Flusser deixa-se provocar e replicar filosoficamente pelos mais variados elementos de seu ambiente, a cultura ocidental. Contudo, por mais abrangente que seja sua obra, podemos identificar uma estrutura ontológica que se mantém praticamente inalterada como fundamento, mesmo em sua tão debatida teoria dos *media*. Prosseguindo com a metáfora vampyroteuthica, sua filosofia é polípode, mas tem apenas uma cabeça que conecta os tentáculos e coordena seu direcionamento ao ambiente. Essa cabeça é a tese radical que afirma a identidade entre língua e realidade. A tese de que ser é o mesmo que poder ser expresso ou pensado não é inédita na tradição filosófica, pelo contrário, pode ser encontrada nos primórdios do pensamento grego. No poema de Parmênides, lemos que “o mesmo é o pensar e portanto ser” ou “nem conhecerias o que não é, pois não é realizável, nem o dirias”¹¹, frases que quase poderiam resumir *Língua e Realidade*, devendo-se o “quase” às ressalvas de Flusser quanto às diferenças ontológicas entre as línguas e as dificuldades de tradução. Também em Leibniz, Frege, Wittgenstein, Appel e Gadamer é possível apontar aproximações com a ideia de que ser é poder ser expresso, a qual podemos chamar de “tese da expressabilidade universal”¹². Flusser radicaliza essa tese a ponto de igualar a realidade à língua, ou melhor, as diversas realidades às diversas línguas. Não porque a realidade esteja “dentro” da língua, mas porque aparece *exclusivamente* em forma de língua. Passaremos a expor alguns aspectos da ontologia inicial de Flusser, defendidos principalmente em *Língua e Realidade*.

¹¹ PARMÊNIDES, citações de Clemente de Alexandria e Proclo. In: *Pré-Socráticos* (Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultura, 1999. p. 122.

¹² A tese foi assim denominada pelo Prof. Dr. Celso Braidá, na palestra *Expressabilidade Universal e Fontes da Significatividade*, apresentada no Colóquio Principia, na Universidade Federal de Santa Catarina, em 2011. Braidá, discutindo principalmente com a afirmação de Gadamer de que “ser, que pode ser compreendido, é linguagem” e a de Puntel de que “ser que pode ser compreendido é o universo do discurso”, identifica a tese da expressabilidade universal com a ideia de que apenas se pode referir e codificar o que é determinado segundo os predicados disponíveis, portanto, que significar implica descrever completamente o que é tal como é. Contudo, veremos que a ontologia de Flusser difere um pouco dessa ideia porque utiliza “língua” como um conceito extremamente amplo, que extrapola a esfera dos predicados e das descrições, pois inclui imagens, percepções, balbucios, sons, etc.

Flusser afirma que é inerente à existência humana organizar as aparências caóticas, procurando uma estrutura que as articule, fixando-as em um sistema de referências hierarquizado. O caos é *irreal* porque é algo a que não temos acesso, mas ele é realidade em potência, pois pode vir a ser cosmos. A estrutura que realiza o caos em cosmos é a língua: “o objetivo desse trabalho é contribuir para a tentativa de tornar consciente a estrutura desse cosmos restrito. Será proposta a afirmação de que essa estrutura se identifica com a língua”¹³. A língua é um sistema simbólico que fixa as aparências em palavras e estabelece regras para coordená-las, permitindo o acesso às mesmas. Dito de outro modo, a língua cria a realidade porque cria a apreensibilidade e a compreensibilidade. Esse processo simultaneamente cria o homem como intelecto que apreende e compreende. Assim, o alicerce da ontologia de Flusser é a tese de que o desenvolvimento da língua é o próprio surgimento da realidade (aquilo que pode ser apreendido) e do intelecto humano (aquilo que apreende). Uma vez que a língua não é algo universal, o pensador conclui que a estrutura da realidade é relativa à estrutura das diferentes línguas (dentre as quais identifica três tipos básicos: flexionais, isolantes e aglutinantes). Cada língua tem sua própria ossatura ontológica, seu próprio sistema de categorias. Na teoria de Flusser, isso equivale a defender que há múltiplas realidades, tão distintas entre si que intelectos flexionais, por exemplo, sequer poderiam vislumbrar como seria a realidade de um esquimó. Para fazê-lo, teriam que penetrar profundamente na vivência das línguas aglutinantes, abandonando momentaneamente a realidade ocidental familiar. É importante notar que quase todos os conceitos centrais de Flusser são utilizados em sentido dilatado, mas por vezes os mesmos termos aparecem em sentido mais reservado. Embora ele não esclareça essa questão, quando afirma que cada língua tem uma ontologia, a palavra “ontologia” está claramente sendo usada em sentido mais restrito do que quando ele sustenta uma “ontologia” que iguala língua à realidade. Pois essa igualdade vale para qualquer língua,

¹³FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. Terceira edição. São Paulo: Annablume, 2007. p. 33.

para qualquer realidade – é um *princípio ontológico unívoco* que funda a *pluralidade* das ontologias linguísticas. Do mesmo modo, “língua”, em sentido mais restrito, refere-se aos idiomas, com seus três caules principais e inúmeras ramificações. Mas em sentido dilatado, “língua” é um conceito muito abrangente, que inclui não apenas todos os idiomas vernáculos, mas também imagens, sons, ciência, pensamento, matemática, entre outros. Desse modo, conhecimento, arte, verdade, religião e filosofia são aspectos das línguas, logo, variam de acordo com a língua em que são – caso sejam – desenvolvidos.

Estamos diante de uma ontologia *sui generis*, capaz de afirmar que a realidade é nexa entre palavras, mas sem comprometer-se com um nominalismo que concebe palavras como mero sopro (*flatus vocis*), pois a língua efetivamente gera efetividade. Fora da língua há nada (de acessível e compreensível). Podemos pensar essa ideia em termos de imanência da existência humana – o que há para além dela é o vazio do inapreensível. “Realidade”, evidentemente, significa “realidade para nós”, que transformamos o caos em cosmos. A tese de que não podemos conhecer a realidade em si é rapidamente associável à filosofia crítica kantiana, isto é, à restrição da filosofia ao modo como conhecemos, pensamos e formamos os fenômenos. Contudo, para Flusser, não há um sujeito transcendental com formas *a priori* de conhecimento que filtram e configuram as coisas de modo que não podemos ter acesso a uma suposta coisa em si. Sem a mediação de uma língua, o sujeito sequer se constituiria: “no íntimo sentimos que somos possuídos por ela [a língua], que não somos nós que a formulamos, mas que é ela que nos formula”¹⁴. Não há qualquer *a priori*: nem as formas de conhecimento do sujeito, nem o mundo ou a coisa em si, pois tanto o intelecto quanto a realidade se formam na medida em que as línguas se formam. Não há mundo anterior à língua, não há sujeito anterior à língua e não há língua anterior à língua – há apenas

¹⁴ *Ibidem*. p. 37.

desenvolvimentos, surgidos por acaso ou intencionalmente, dessa rede autopoietica de significações chamada por Flusser de língua ou de realidade.

A ontologia de Flusser desenvolve-se por muitos caminhos, como o globo da língua, que explica suas diversas camadas, os problemas relativos à tradução e às línguas pretensamente universais, a arte como ato criador de língua, a formação da história e da civilização, entre outros. Abordaremos alguns desses aspectos no curso da tese, pois o conceito de “arte” desempenha um papel eminentemente ontológico no pensamento flusseriano. Nesse momento, todavia, não precisamos ir além dessa breve exposição da posição central de sua filosofia: “a língua, isto é, o conjunto dos sistemas de símbolos, é igual à totalidade daquilo que é apreendido e compreendido, isto é, a totalidade da realidade”¹⁵. Flusser assume que essa proposição é tautológica, uma vez que define a língua como conjunto de símbolos e o apreensível-compreensível como realidade. É logicamente dedutível dessas definições que, se símbolos e apenas símbolos podem ser apreendidos e compreendidos, língua é o mesmo que realidade (dadas as definições anteriores). Contudo, não importa o vazio lógico da ontologia flusseriana, mas a imensa arquitetônica que pode ser fundada sobre o fértil alicerce de que o indizível é nada e de que o real é dizível, seja através de balbucios e repetições, seja através de diálogos e arte.

¹⁵ *Ibidem*. p. 201. Flusser é consciente de que sua tese ontológica é uma proposição lógica simples de identidade: A = conjunto de símbolos; B = o que é apreensível e/ou compreensível; língua = A; realidade = B. Se A = B, língua é igual realidade. Contudo, trata-se de uma identidade não apenas pouco óbvia, como muito contestada, e que usa termos complexos amplamente desenvolvidos pelo autor. Portanto, não se trata de uma tautologia frívola.

A relevância de diferenciar entre um conceito amplo e um conceito restrito de arte

Assumindo a identificação flusseriana entre o real e a língua, somos levados a admitir que, ao investigarmos um objeto filosoficamente, devemos nos voltar ao modo como ele é simbolizado, representado, imaginado, tratado e codificado. Desenvolvemos, nessa tese, um estudo sobre o conceito de arte, portanto, nosso âmbito de pesquisa é o modo como ele é utilizado nas línguas em que é utilizado. Não faria sentido procurar um conceito abstrato de arte que fosse independente das concepções comuns, pois o termo “arte” adquire significado e escopo no mesmo processo em que uma série de discursos e comportamentos a respeito dele são formados: na experiência de ir a museus, de estudar história da arte, de identificar arte para além da história da arte, de comprar e vender obras, de valorizá-las ou depreciá-las, de distinguir certos objetos ou ideias como artísticos e certos sujeitos como artistas, de identificá-los em culturas diferentes, e assim por diante. Quando designamos certas coisas como arte, já estão implícitas algumas concepções, ainda que vagas, sobre o que é relevante para que algo seja assim designado. São essas concepções que criam e modelam os conceitos de arte, logo, elas têm certo privilégio epistêmico no desenvolvimento de filosofias da arte. Para usarmos termos mais flusserianos, uma coisa torna-se real porque é simbolizada, falada, conversada, balbuciada, imaginada, enfim, concretizada pela rede de intelectos que constitui a realidade. A investigação filosófica sobre os conceitos de arte fundamenta-se, portanto, nessa realidade linguística coletiva e cotidiana na qual eles são criados e solidificados. Essa constatação é um dos pressupostos da tese que defendemos: de que o termo “arte” abrange tacitamente dois conceitos, ambos recorrentes nos discursos e nos comportamentos cotidianos. Um deles é mais restrito, utilizado para designar as obras de arte circunscritas na história da arte e localizadas em instituições artísticas ou contextos sociais legitimadores; e o outro é mais amplo, utilizado para tratar da originalidade, da novidade, dos atos criadores existentes em

qualquer cultura humana, em qualquer contexto social e histórico. Normalmente compreendemos essa diferença sem, todavia, desenvolver uma teoria que a explicita. O principal objetivo dessa tese é desenvolvê-la.

Pode parecer estranho que uma investigação filosófica tenha qualquer vínculo com pesquisas de campo, mas, com efeito, a motivação inicial dessa tese relaciona-se com uma boa dose de “entrevistas” a respeito da arte. Já mencionamos que, no princípio, havia a perturbação com a frase “isso não é arte”, proferida em ambientes claramente reconhecidos por expor obras de arte. Antes da modernidade artística, afirmava-se: “esta obra não é bela”, “esta obra é imoral”. Como é sabido, atualmente, que a arte não é mais inseparável da beleza, da moralidade, da verossimilhança, da imitação, da harmonia, etc., resta o estranho juízo “não é arte” para expressar certo incômodo vagamente explicável. É um juízo estranho porque “arte” não é um adjetivo como “belo” ou “simétrico”, que poderia ser aplicado à arte (“a arte não é arte” coloca um problema lógico que não encontramos em “a arte não é bela”). E, no entanto, ele é aplicado justamente à arte: quem afirma, nos diversos contextos do mundo da arte, que x não é arte, sabe que x é arte no sentido de que é reconhecido como obra de arte socialmente, historicamente, teoricamente, institucionalmente (e a pesquisa de campo está aí: esse juízo é *de fato* recorrente em espaços como museus e teatros, para avaliar instalações, pinturas, espetáculos cênicos ou de dança. Além disso, não é proferido apenas por leigos, mas também pelo público conhecedor de arte e até mesmo por filósofos e artistas). Trata-se, portanto, de um questionamento a respeito da redução da arte ao, para sermos breves, mundo da arte.

Por conseguinte, sustentamos que esse juízo aponta para um conceito mais amplo de arte, que a procura e a identifica para além das redes de validação do que chamamos de conceito restrito de arte. O conceito restrito é algo que aparece tardiamente em nossa cultura. É formado no decorrer de aproximadamente meio milênio, ainda que integre, é claro, algumas

ideias bem antigas que o precedem – e o faz criando a ilusão de que elas já faziam, em seu tempo, parte dessa ideia que vem a consolidar-se muitos séculos depois. De qualquer modo, é um conceito tipicamente ocidental e talvez, como diria Flusser, é uma invenção da Idade Moderna e não sobreviverá a ela. É uma ideia que foi cristalizada através da junção de heranças greco-romanas, de revoluções sociais renascentistas, de diversos fatores econômicos, teóricos e institucionais do início da modernidade, e assim por diante. Trata-se, portanto, de um conceito muito bem localizado espacialmente e temporalmente, que, a rigor, teria um escopo de aplicação bastante reduzido. No entanto, como quase tudo que foi solidificado no Iluminismo, o conceito restrito adquiriu um teor de universalidade e passou a “colonizar” outras culturas, isto é, nós passamos a identificar como obras de arte inúmeros fenômenos que não foram produzidos nem eram apreciados em virtude da noção moderna de arte. Através de um raciocínio analógico, passamos a circunscrevê-los com o mesmo conceito, que foi ampliando seu escopo e invadindo teoricamente outras épocas e outras culturas: foi assim que as máscaras africanas, as cerâmicas japonesas, os trajes indígenas e até mesmo as múmias egípcias passaram a ser expostas em museus ao lado de estátuas barrocas ou de pinturas cubistas ou de Marcel Duchamp. Deixamos de atentar para o modo como esses fenômenos são ou eram compreendidos em seu contexto de origem, em sua própria língua-realidade.

Escolhemos Arthur Danto como interlocutor principal para discutirmos o conceito restrito de arte porque sua teoria, ainda que tenha pretensões atemporais e universalistas, funda-se no estabelecimento de uma definição de arte que depende essencialmente da noção historicamente e socialmente restrita de mundo da arte. Conquanto o mundo da arte é um contexto restrito, sua definição acaba revelando-se como uma definição do conceito restrito de arte (e suas pretensões universalistas, como ilusórias – a não ser no sentido em que a internet, por exemplo, é quase universal, porque invadiu o mundo inteiro a partir do domínio de uma cultura). É claro que Danto não afirma que, para algo ser considerado arte, basta a afirmação

de algum artista de que é arte, confirmada por críticos e curadores, e acrescida de um bom quinhão de reconhecimento institucional. Ele pressupõe que as coisas são reconhecidas como obras de arte por conter certas características que as coisas banais não contém. É por esse motivo que investiga quais são essas características e que teoria da arte pode, fundamentada nelas, abranger todas as obras de arte em uma definição que as diferencie de objetos comuns que podem ser-lhes extremamente parecidos ou mesmo idênticos. Veremos que, com efeito, Danto atribui diversas propriedades essenciais às obras de arte que as distinguem das coisas banais, e esse aspecto essencialista de sua ontologia o afasta do institucionalismo estrito. Todavia, essas propriedades também dependem essencialmente do contexto restrito do mundo da arte. Ou seja, o autor aferra-se a um conceito delimitador que possibilita uma definição, mas que acaba por validar igualmente uma situação em que a identidade da arte pode tornar-se refém do sistema institucional, cultural, financeiro e publicitário.

Por isso também questionaremos a relevância e a vantagem de definir a arte – considerando que o preço pago por defini-la pode ser torná-la tão socialmente conformada quanto “aquilo que é apresentado no mundo da arte”. Talvez a arte não seja algo que possa e deva ser delimitado teoricamente, ou completamente apreendido por um discurso, ou por uma “autoconsciência” adquirida discursivamente. Lorenzo Mammì afirma que “o resto” é o lugar próprio da obra de arte, no sentido de que ela é aquilo que resta a dizer quando todos os discursos já foram esgotados. E isso que resta é também o que permanece quando tudo o mais acaba. O autor reconhece que o conceito moderno de arte começa a surgir no Renascimento, mas, por outro lado, declara que o *significado* da arte tem a ver com algo atemporal e inesgotável. Nesse sentido, ele concorda com a perspectiva dantiana de que podemos passar a designar como arte, como já o fazemos, qualquer objeto que não tenha sido produzido originalmente com esse propósito, como as vestes de cerimônia mongóis e as tapeçarias tailandesas. Mas ele acrescenta: desde que consideremos que seu significado está aberto e

pode transformar o significado que atribuímos a todas as outras coisas do mundo. Em outras palavras, é verdade que tudo pode, a princípio, ser arte, mas não simplesmente porque é apresentado no mundo da arte, e sim porque passa a desempenhar um papel fundamental na totalidade da cultura – a possibilidade de gerar novas experiências significativas. Com essa colocação, Mammì aponta para um sentido mais amplo de arte. Um sentido que espera algo a mais da arte (e o “resto” sempre pode ser visto como algo “a mais”): que ela não seja simplesmente uma coisa que é considerada arte pelas instituições e pelas teorias vigentes, que ela não seja apenas um documento de como a história se passou ou um testemunho de como o mercado de investimentos culturais funciona. O que conta na arte é aquilo que ela é a cada momento, mesmo que provenha de um passado longínquo; é sua capacidade de inaugurar constantemente um novo campo de experiências. Por isso seu significado sempre pertence ao agora:

Talvez seja próprio da obra de arte não pertencer a nenhum tempo específico – ou talvez a todos, mas sempre como se proviesse de outro tempo, passado ou futuro. Quem sabe um dia outra civilização, ou uma outra fase desta, desvelará a valência artística de uma luta de Ali, ou de um número de dança de Astaire. Uma obra de arte é um objeto que sobrevive à vida e à intenção que a gerou, e a todos os discursos produzidos sobre ela. Nesse sentido, “o que resta” é, simplesmente, sinônimo de “arte”¹⁶.

O que chamamos de sentido amplo de arte relaciona-se mais com essa expectativa de abertura de significado, de criação de sentido, e menos com a preocupação de defini-la ou de produzir um discurso a seu respeito. Escolhemos Flusser como interlocutor privilegiado para a discussão do conceito amplo porque ele não se preocupa com a definição da arte, mas com a manutenção de um princípio, a criatividade, que se opõe à eterna repetição das mesmas informações sustentada pela cultura. Não lhe importa se esse princípio se encontra dentro ou fora do mundo da arte.

¹⁶ MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 9.

Assim, enquanto o conceito restrito de arte refere-se à recente cultura ocidental ou ocidentalizada (a cultura da história da arte), a noção de *poiesis* em Flusser, que será nosso exemplo de concepção ampla de arte, funciona como sua noção dilatada de língua: ela ultrapassa as diferenças ontológicas entre os diversos idiomas e realidades, ela atravessa todas as diferenças, históricas, pré-históricas e pós-históricas, mesmo entre culturas flexionais, isolantes e aglutinantes. Porque é o princípio de instauração da realidade em geral, logo, *poiesis* tem a ver com ontologia em sentido amplo, anterior às ontologias específicas de cada língua, que configuram realidades diferentes. Dito de outro modo, o princípio de criação não se limita à cultura ocidental e à modernidade, pois se manifesta em todas as culturas e em todas as épocas. É evidente que as formas, os conteúdos e as estruturas nas quais as coisas são criadas variam espaço-temporalmente, mas a própria *possibilidade de criar* é universal. De acordo com Flusser, toda cultura humana cria língua, cria realidade, cria mundo, cria sentidos para a vida, cria modelos para as experiências – e a arte, entendida como *poiesis*, é o princípio que designa essa atitude criadora.

A diferenciação entre esses dois conceitos de arte é relevante não apenas porque as teorias da arte em geral deveriam começar esclarecendo qual conceito estão abordando, mas sobretudo porque propor relações entre os dois pode ser muito interessante. O que percebemos, ao questionarmos o público sobre o que significa afirmar que certa instalação exposta em uma galeria não é arte, é o seguinte: que se nutre a expectativa de que a criatividade, a originalidade, a inovação, a capacidade de abrir significados e criar sentidos – tudo que associamos com a arte em sentido amplo –, justifique ou explique a arte em sentido restrito. Ou seja, que o estatuto de arte não está garantido pelo pertencimento da obra ao mundo da arte ou por sua explicação através de discursos originados no contexto da história da arte. Geralmente, temos mais exigências em relação às obras de arte: que inovem, que revelem o inesperado, que rompam o roteiro, que nos abram novos modos de ver a realidade,

que nos façam sentir ou experimentar o mundo de outra maneira, que apresentem opções nunca antes pensadas. É evidente que não estamos afirmando que não existe criatividade no sentido restrito de arte, apenas que essas exigências relacionam-se com o princípio ontológico que explica a criação em geral, *poiesis*, e que é tão amplo quanto a realidade (em sentido flusseriano). Ao longo da tese, veremos que a definição proposta por Danto funciona muito bem para o pequeno contexto institucional, discursivo, histórico, teórico e social do mundo da arte – e parece que Morris Weitz, George Dickie, Amie Thomasson e os demais filósofos da tradição analítica costumam atentar apenas para esse contexto –, e ajuda a entender como funciona esse curioso setor da cultura responsável por abrigar obras de arte. Contudo, é uma definição restrigente, conformista e formal, se adotarmos a perspectiva do conceito amplo.

Além disso, há um importante aspecto de crítica social que devemos levar em consideração no estudo dos dois conceitos de arte. Não é nenhum segredo que as artes fazem circular milhões de dólares em bienais, feiras, eventos, festivais e inserem-se em um mercado volátil, no estilo das grandes bolsas de valores. Aliás, nesse circuito, talvez a obra e a experiência do público sejam os elementos menos importantes. Danto não concede a devida atenção a esse perfil do mundo da arte quando se empenha em definir o conceito restrito e defender um pluralismo no qual tudo pode ser arte se for apresentado dentro do mundo da arte. Na sua teoria, tanto faz se a arte é política e socialmente engajada, ou se é apenas um artigo para ser vendido com preço exorbitante no mercado de arte, sem nenhum pensamento profundo por trás. Tanto faz se a arte contemporânea é resistência ou conformidade, se é liberdade ou submissão, se é luta ou colaboracionismo. No pensamento de Flusser, por outro lado, a arte sempre comporta um elemento de resistência contra a sociedade programada. Porque a *poiesis* é a abertura ao novo, é a criação de situações e de modelos diferentes. Ela não é necessariamente, como diria Adorno, uma negação dialética da realidade empírica, pois em uma sociedade compatível com a criatividade, ela não seria oposição, mas simplesmente

ampliação da realidade. No entanto, em uma sociedade dominada por aparelhos que visam programar todo o comportamento e pensamento humano, transformar o homem em um parafuso dentro da máquina, em uma pecinha na engrenagem que tende a transformar tudo e todos em valor de troca – nessa sociedade, que é a nossa, todo ato poético é um ato de resistência. Porque, ao inserir o novo e o criativo, o homem nega o *modus operandi* básico da sociedade da repetição. Ele nega o automatismo dos modelos nos quais tornou-se possível viver; nega a programação automática da sociedade que assimila tudo o que lhe é diferente e torna-o semelhante a si, que tende a converter a vida em algo amorfo, sem substância, sem experiências transformadoras.

A capacidade de refletir criticamente é uma das primeiras a ser esmagada e incorporada na pasta relativista da cultura: todos podem criticar a sociedade, pois cada um tem sua opinião, todos podem criticar a arte, pois cada um tem seu gosto, mas nada disso se discute e todo pensamento crítico é relativizado e despotencializado ante essa aparência de liberdade imposta. Nesse contexto, uma obra de arte também pode tornar-se algo relativo, um objeto entre tantos, dispensável, ou então um oneroso artigo de luxo. É claro que o conceito restrito de arte não está vinculado apenas ao consumo, mas sua conformidade essencial ao mundo da arte acaba mostrando-se bastante resignada com essa tendência. Veremos que o pensamento de Flusser leva muito mais a sério a potência crítica da arte, sua capacidade de emancipar o homem de uma cultura da qual ele perdeu as rédeas. Do ponto de vista institucional e mercadológico, a arte sobrevive muito bem, mas enquanto atividade autônoma, ela não existe sem uma boa quantidade de resistência, que leva os artistas – os que levam a sério a arte em sentido amplo – a procurarem espaços cada vez mais precários e assuntos cada vez mais problemáticos no mundo contemporâneo. Esses artistas lutam para detectar os espaços onde ainda podem produzir em um grau razoável de liberdade, e as maneiras pelas quais podem comunicar ou afetar o público de algum modo. E isso, lamentavelmente, não é

assegurado pelo pertencimento de um objeto ao mundo da arte (aliás, se o mundo da arte como um todo, e não apenas o mundo da arte marginal, fosse mais comprometido com o pensamento crítico, ele certamente teria problemas de subsistência bem mais graves). Assim, defendemos que a perturbação vaga expressa pela frase “isso não é arte!” revela certa expectativa de que o contexto restrito da arte oriente-se por um significado mais amplo. A expectativa de que, como disse Ferreira Gullar, a arte nos aponte uma resposta, de que ela emancipe o homem da programação social e resgate sua capacidade de criar sentidos pra sua vida, em vez de viver automaticamente em conformidade com modelos que ele mesmo não escolheu. É por isso que, de acordo com Flusser, a arte é o mais humano no homem.

CAPÍTULO I – O CONCEITO RESTRITO DE ARTE:

ARTHUR DANTO

1.1 Bases da estética analítica: a tese de Weitz

Embora a separação entre filosofias analíticas e continentais seja cada vez mais artificial e obsoleta, no terreno da estética e da filosofia da arte ainda podemos visualizar duas grandes linhas de pesquisa que enfatizam aspectos diferentes da discussão filosófica sobre a arte. Dominique Chateau afirma que há duas “tribos” na estética, a alemã e a anglo-saxônica, e que seus contrerâneos franceses, localizados entre as duas, optaram por ignorar a estética analítica e a existência de autores como Weitz, Mandelbaum, Stolnitz, Dickie e Goodman ¹⁷. Precisamos admitir que, grosso modo, a situação é semelhante no Brasil. Temos alguns estudos acadêmicos sobre estética analítica, mas são pouquíssimos perto da quantidade de pesquisas desenvolvidas em filosofia da arte a partir de autores como Kant, Heidegger, Adorno, Nietzsche, Schiller, Hegel, entre outros.

Não pretendemos abordar as diferenças ou relações entre filosofias da arte analíticas e continentais, nem superestimar a importância dessa distinção. Os dois autores que ocupam um espaço central nessa tese, Arthur Danto e Vilém Flusser, certamente escapam a essa dualidade: Flusser, por ter uma amplitude e liberdade de assuntos, métodos e formas de pensamento que dificulta qualquer categorização e filiação de sua obra; Danto, porque inicia suas pesquisas de modo claramente ligado à filosofia analítica, mas passa a libertar-se progressivamente desse vínculo à medida em que seu pensamento começa a direcionar-se para a filosofia da arte. Todavia, o background analítico de Danto é extremamente importante para a compreensão de suas teorias sobre a arte. Além disso, consideramos necessário expor uma ideia que se origina no contexto da estética analítica e que se aproxima muito, em alguns

¹⁷ CHATEAU, D. *La Question de la question de l'art: note sur l'esthétique analytique* (Danto, Goodman et quelques autres). Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1994. p. 27.

aspectos, da tese que estamos defendendo. A saber, a tese defendida por Morris Weitz de que há dois modos de empregar a expressão “arte”.

Em meados do século XX, muitas teorias da arte foram inspiradas pela negação wittgensteiniana da possibilidade de definições essencialistas dos conceitos, desenvolvida principalmente nos parágrafos 66 e 67 das *Investigações Filosóficas*. Pois se a existência de uma estrutura essencial da linguagem é negada em favor da multiplicidade de jogos de linguagem que apenas adquirem sentido ao serem integrados a formas de vida, a épica busca filosófica pelas definições essencialistas dos conceitos aparece como destinada ao fracasso. Doravante os filósofos, como as pessoas em geral, não deveriam exigir mais do que definições em redes de analogias e “semelhanças de família” – que não proporcionam uma essência dos conceitos, mas apresentam parentescos que permitem algum tipo de análise teórica:

Vemos uma rede complicada de semelhanças, que se envolvem e se cruzam mutuamente. Semelhanças de conjunto e de pormenor. Não posso caracterizar melhor essas semelhanças do que com a expressão semelhanças de família; pois assim se envolvem e se cruzam as diferentes semelhanças que existem entre os membros de uma família¹⁸.

Essa expressão wittgensteiniana torna-se o ícone de um pensamento que visa limitar o poder teórico em geral. É nessa direção que Morris Weitz elabora a mais conhecida negação da possibilidade de definir a arte. Em seu breve texto *O Papel da Teoria na Estética*, ele explica que a maior preocupação da teoria estética sempre foi determinar a natureza da arte e formulá-la através de uma definição que discrimine as condições necessárias e suficientes para que algo seja considerado arte. Como se fosse necessário definir a essência da arte para compreendê-la, avaliá-la e criticá-la corretamente. No entanto, “cada época, cada movimento artístico, cada filosofia da arte, tentou vezes sem conta estabelecer o seu ideal para depois ser

¹⁸ WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Ed. Nova Cultural. (Col. *Os Pensadores*), 2000. p. 52.

sucedida por uma teoria nova ou revista, a qual se baseou, pelo menos em parte, na rejeição das teorias precedentes”¹⁹. Ou seja, cada teoria pretende eleger as características essenciais capazes de definir a arte, mas deixa de lado algo que outra teoria toma como essencial. Weitz percebe essa falta de consenso teórico quanto às propriedades intrínsecas à natureza da arte, mas ao invés de avançar nesse caminho propondo mais uma nova teoria capaz de corrigir as precedentes e estabelecer, finalmente, as condições necessárias e suficientes da arte, ele recua e provoca uma pausa na engrenagem: afirma que uma definição verdadeira da arte não é possível devido à própria lógica do conceito. É logicamente impossível estabelecer o conjunto de propriedades que define a arte corretamente porque ela é um campo aberto, que se recria constantemente, de modo que não se pode prever os novos casos e propriedades que surgirão sob esse conceito. Assim, após uma breve menção a diversas teorias estéticas que tentaram inutilmente definir a essência da arte, Weitz conclui que

A teoria estética é uma tentativa logicamente vã para definir aquilo que não pode ser definido, de determinação das propriedades necessárias e suficientes daquilo que não tem propriedades necessárias e suficientes, de conceber o conceito de arte como fechado quando seu próprio uso exige a sua abertura²⁰.

Seguindo os raciocínios de Wittgenstein, ele explica que compreender o conceito de arte não é ser capaz de defini-lo teoricamente, mas saber como usá-lo, isto é, como reconhecer e explicar obras de arte e como decidir, diante de novos exemplares, se devem ser chamados de arte ou não. Essa decisão não se funda na adequação a uma teoria definitiva, mas na reflexão sobre a rede de similitudes e características mais ou menos compartilhadas que explicam o pertencimento a uma mesma família. Temos casos paradigmáticos e indubitáveis de arte e seus subgêneros: *Dido e Enéas* é evidentemente uma ópera, a *Santa Ceia* é

¹⁹WEITZ, M. *O papel da teoria na estética*. Tradução de Célia Teixeira. Artigo originalmente publicado em *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV (1956), 27-35. p. 1.

²⁰*Ibidem*. p. 4

evidentemente uma pintura. Mas às vezes surgem casos complicados: o *Ulysses* de Joyce é ainda um romance? *Retroactive I* de Rauschenberg é ainda uma pintura? De acordo com Weitz, não recorremos a uma definição de romance ou pintura para respondermos a essas questões, mas a similaridades e parentescos com outras obras a que chamamos de romances ou pinturas. Elas podem ter várias propriedades em comum ou nem tantas assim, mas o que importa é tomar uma decisão, que pode ser alargar o conceito de romance para incluir narrativas não cronológicas e alargar o conceito de pintura para incluir colagens, ou criar outros subgêneros para acolher os novos casos. Quando decidimos que os exemplares complicados são muito diferentes para serem referidos pelos subgêneros de que dispomos, criamos outros, como “instalação”, “performance”, “happening”, “*landart*”, etc. É a essa prática de reajuste, correção e criação que Weitz se refere quando afirma que “arte” é um conceito aberto, assim como seus subconceitos. Decidir se algo é romance, sinfonia ou escultura “não é uma questão factual, mas antes um problema de decisão, cujo veredicto consiste em saber se devemos ou não alargar o nosso conjunto de condições de aplicação do conceito”²¹. Assim como seus subconceitos, o conceito de arte é aberto, o que quer dizer que suas condições de aplicação nunca podem ser exaustivamente enumeradas, pois a arte está sempre se expandindo e propondo novas situações que exigem uma tomada de posição. Esta posição não requer um fechamento teórico que poderia excluir a atividade criativa da arte, mas simplesmente uma decisão prática sobre o uso do conceito.

O autor continua sua argumentação defendendo que a teoria da arte deveria parar de questionar o que é a arte e passar a descrever sob quais condições empregamos corretamente o termo arte. Começando por conta própria essa análise conceitual, Weitz afirma que “o conceito ‘arte’ é usado quer de modo descritivo (como ‘cadeira’) quer de modo valorativo (como ‘bom’); isto é, tanto dizemos ‘isto é uma obra de arte’ com a intenção de descrever

²¹*Ibidem.* p. 5.

algo como com a intenção de avaliar algo. Nenhum destes usos é surpreendente”²². À primeira vista, essa afirmação parece aproximar-se da tese que estamos defendendo.

O que Weitz chama de “modo descritivo” acontece quando descrevemos um objeto qualquer como uma obra de arte. Apontamos para algo e dizemos que é uma obra de arte, sem julgar se é boa ou ruim, apenas porque reconhecemos aí diversas propriedades que caracterizam a família “arte”. A arguição de Weitz concentra-se em mostrar que não existem condições necessárias e suficientes para essa identificação, mas existem redes de semelhanças e circuitos de propriedades que a possibilitam, mesmo que não seja imperativo que todas as propriedades estejam presentes. Sua seleção moderada das propriedades que *na maioria das vezes* estão presentes quando descrevemos algo como “arte” inclui: ser uma espécie de artefato; ser feito por seres humanos com engenho e imaginação; ser materializado em um meio sensível e público; ser composto de certos elementos e relações distinguíveis. Não entraremos no mérito dessa caracterização – não questionaremos, por exemplo, se alguém poderia julgar o que seriam “elementos e relações distinguíveis” por contraste ao Uno plotiniano ou à mônada leibniziana, tampouco questionaremos o uso do dúbio conceito de imaginação – porque o que realmente importa, para Weitz, é que ela não seja tomada como uma definição, mas como um conjunto de “critérios de reconhecimento” de obras de arte. O erro das estéticas tradicionais seria precisamente identificar alguns desses aspectos de reconhecimento como traços essenciais, isto é, como critérios rigorosos de definição.

O “modo valorativo”, por outro lado, implica um juízo elogioso a respeito do objeto identificado como obra de arte. Nesse caso, o termo “arte” é definido com base nas suas propriedades valorativas, por exemplo, “harmônico”, “belo”, “expressivo”. Aqui, o equívoco teórico para o qual Weitz pretende chamar a atenção é a transformação de propriedades valorativas em critérios de definição. Ou seja, quando um teórico transforma suas

²²*Ibidem.* p. 7.

propriedades preferidas da arte ou certas características que considera “honoríficas” em critérios essenciais. Em outras palavras, quando adjetivos usados para elogiar obras de arte são confundidos com razões pelas quais se afirma que algo é uma obra de arte.

É por este motivo que, no seu uso valorativo, a expressão “Isto é uma obra de arte” implica a expressão “Isto tem *P*”, onde *P* é uma certa propriedade da arte. Deste modo, se escolhermos usar “arte” valorativamente, como muitas pessoas fazem, a expressão “isto é uma obra de arte e é (esteticamente) boa” não faz sentido, uma vez que usamos “arte” de tal modo que acabamos por recusar *chamar* a algo uma obra de arte a não ser que incorpore o nosso critério de excelência²³.

Assim, conforme Weitz, não há nada de surpreendente no uso valorativo de “arte”, todavia, não podemos transformar esses valores relacionados à arte em definições verdadeiras que estabelecem suas condições necessárias e suficientes. O modo valorativo deveria ser delimitado à identificação de propriedades honoríficas ou elogios a obras de arte.

A diferença proposta por Weitz entre um modo descritivo e um modo valorativo da palavra “arte” pode parecer semelhante, à primeira vista, com a distinção que propomos entre um sentido amplo e um sentido restrito da mesma palavra. De fato, há alguns aspectos em comum, como basear-se no uso que a palavra tem na linguagem cotidiana e perceber uma distinção entre dois modos de usá-la. Contudo, algumas diferenças precisam ser resguardadas. No texto de Weitz, o escopo dos modos valorativo e descritivo acaba sendo o mesmo. Ou melhor, ele não acredita na possibilidade de estabelecer um conjunto exaustivo de itens que podem ser subsumidos pelo conceito de arte, e o que mais lhe importa é mostrar que sabemos usar essa palavra mesmo sem defini-la. Para o autor, podemos usar “arte” de modo a identificar certos objetos como obras de arte ou de modo a elogiar esses objetos com adjetivos honoríficos relacionados a atributos que reconhecemos como pertencentes à família da arte. Na tese que defendemos, por outro lado, o conceito restrito não tem o mesmo escopo do

²³*Ibidem.* p. 8.

conceito amplo. Além disso, propomos que o conceito restrito pode ser definido, mas não através de uma seleção de características contingentes ou muito abrangentes, como fizeram as teorias criticadas por Weitz. Pode ser definido através de propriedades relacionais ou contextuais, como na filosofia desenvolvida por Danto. A definição de Danto é pós-Weitz, logo, é ciente de suas críticas e leva em consideração sua exigência de delimitação da teoria em relação à arte, mas pretende contorná-la. Discutiremos esse ponto em seguida. Além disso, a caracterização frouxa de arte proposta por Weitz através da seleção de certos critérios de reconhecimento, ainda que não se pretenda uma definição, sequer funciona para reconhecer coisas como arte. Pois, embora ele descreva algumas propriedades que encontramos na maioria das vezes em obras de arte, essas mesmas propriedades encontram-se também, na maioria das vezes, em coisas que não são obras de arte, como teorias científicas, por exemplo. Teorias científicas também são artefatos, elaborados com engenho e criatividade por seres humanos, apresentados como coisas sensíveis e públicas (livros, textos, experimentos) e são certamente, como quase tudo mais, compostas por elementos distinguíveis. Assim, não podemos identificar o que chamamos de conceito restrito de arte, que será suficientemente delimitado por uma definição teórica contextual, com o “modo descritivo da palavra arte” explicado por Weitz. Ele trata de um modo de usar a estrutura identificativa da palavra “arte” sem se preocupar com o escopo exato de sua aplicação, enquanto esta tese trata do modo restrito de usar a palavra arte como algo que pode ser definido justamente porque tem um escopo bem delimitado para sua aplicação: o mundo da arte.

Isso revela uma diferença ainda maior, a saber, que o modo valorativo, para Weitz, aplica-se mais ou menos ao mesmo escopo vago do uso descritivo: a família das obras de arte, que podemos reconhecer ou elogiar. O que chamamos de conceito amplo de arte, nessa tese, não tem o mesmo território do conceito restrito de arte e precisamente por isso não pode ser definido. Pode ser modelado enquanto conceito fundamental ou proposto como gerador de

pensamentos sobre a realidade, a ciência, a humanidade, a filosofia e também a própria arte em sentido restrito. Não podemos defini-lo porque não podemos apontar um conjunto extensivo de exemplos aos quais se aplica – ele pode aplicar-se a tudo. Não podemos proporcionar uma definição contextual como a de Danto, porque ele não se mostra em apenas um contexto; pode ser encontrado em qualquer contexto. Nesse sentido, o conceito amplo de arte acaba funcionando como um princípio. Isso ficará mais claro com a análise dos textos de Flusser, que propõem pensar a arte como *poiesis*, isto é, como o princípio de criação. De certo modo, esse conceito é um valor, mas não no sentido de um elogio que se faz a obras de arte. É um valor talvez no sentido mais fundamental, que explica e justifica a própria existência de obras de arte, bem como de ciência, de filosofia, de cultura, enfim, de todas as coisas criamos.

Poder-se-ia perguntar: por que chamar esse princípio criador de “arte”? Ora, esse é exatamente o aspecto mais interessante da palavra “arte”, a saber, que a usamos cotidianamente também em sentido amplo, ligado a um valor fundamental ou princípio criativo que buscaremos explicar através do pensamento de Flusser. Usamos essa palavra para falar tanto de uma ideia fantástica e original, de um objeto imprevisível inventado ou de um perfume, quanto de inscrições parietais pré-históricas ou artefatos indígenas. Ou seja, de coisas e ações que sabemos que não pertencem ao mundo da arte ou à história da arte, e que não podem ser consideradas arte no sentido restrito. Tampouco fazem parte da família da arte caracterizada por Weitz através de algumas semelhanças e parentescos que estão presentes “na maioria das vezes”. Todavia, ainda assim usamos a palavra “arte” e detectamos aí um princípio relacionado com a arte em sentido restrito. Não se trata simplesmente um modo elogioso de julgar obras de arte, mas de uma concepção que dá sentido à criação em geral, e que é tão amplo quando a totalidade da cultura.

1.1.1. Weitz e Danto

Se há um autor que escapa tanto à divisão entre analíticos e continentais quanto ao anonimato (na França, no Brasil e onde houver algo semelhante à estética filosófica), esse é Arthur Danto. Embora o filósofo não costume citar suas fontes com muita precisão, ele conhece intimamente as polêmicas da estética analítica. Não obstante, apresenta, vinte e cinco anos após a publicação do artigo de Weitz, uma definição para a arte. Naturalmente, não se trata de uma definição ingênua que comete os mesmos equívocos das definições anteriores à limitação teórica imposta por Weitz. Danto define a arte sem utilizar propriedades contingentes e circunstanciais, ou propriedades “exibidas”, como dizia Mandelbaum para referir-se a características que podiam facilmente ser percebidas, como as sensíveis²⁴.

Não é tão simples escapar impunemente aos argumentos wittgensteinianos, contudo, Danto elabora uma série de contra-argumentos que o autorizam a arriscar uma definição de arte mesmo após a ampla aceitação da famosa interdição.

A arguição de Weitz baseia-se na ideia de que não é nem possível nem necessário definir a arte. Assim como os jogos, a arte não poderia ser definida porque não é um conjunto logicamente homogêneo, como são as espécies biológicas, por exemplo. A ciência pode apresentar as condições necessárias e suficientes para que algo seja um mamífero, a saber, ser um animal e nutrir-se do leite materno. Basta que algo satisfaça essas condições para que seja considerado um mamífero, mesmo que ponha ovos e tenha um bico, como os ornitorrincos, e mesmo que seja muito mais parecido com os peixes em todas as características externas, como os golfinhos. De acordo com Weitz, não podemos encontrar um denominar comum desse tipo para a arte: “se olharmos e virmos a que é que chamamos ‘arte’, também não

²⁴ RAMME, Noéli. “É possível definir arte?”. *ANALYTICA*, Rio de Janeiro, vol. 13, nº 1, 2009, p. 197-212. p. 208.

iremos encontrar nenhuma propriedade comum — apenas cadeias de similaridades”²⁵. Danto concentra toda sua argumentação anti-weitziana no par de verbos “olhar e ver”. Ele detecta nessa injunção visual um pressuposto tácito de que as supostamente intangíveis propriedades comuns da arte são propriedades que podemos olhar e ver. Ou seja, conforme Danto, Weitz defende a impossibilidade de encontrar condições necessárias e suficientes para a arte porque parte da hipótese de que essas condições seriam aspectos sensoriais, i.e., seriam propriedades que nos permitiriam, ao olharmos e vermos várias coisas, reconhecer quais delas são obras de arte. Para ilustrar esse raciocínio, Danto cita um exemplo oferecido por outro wittgensteiniano, a saber, Kennick: se um homem entra em um armazém e lhe pedem que retire as obras de arte, ele poderá fazê-lo sem dificuldades, mesmo sem possuir uma definição satisfatória de arte “em termos de um denominador comum”.

Ou seja, o experimento imaginário que Kennick propõe para corroborar a tese de que não é possível nem necessário definir arte apoia-se na ideia de que é possível reconhecer obras de arte com base em certas similitudes, em certa experiência indutiva, em certa convivência com obras de arte que nos habilita a usar adequadamente esse conceito sem a necessidade de enumerar uma lista constituída por suas propriedades essenciais. Ora, sabemos que a filosofia da arte de Danto edifica-se precisamente sobre um espanto agudo em relação a algumas caixas de esponja de aço que vieram a ser obras de arte, mesmo sendo idênticas a milhares de outras caixas de esponja de aço que não o são. Obviamente, o “homem qualquer” de Kennick não retiraria do armazém caixas de cereal ou esponja, pentes de cachorro, portagarrafas e vidros de perfume. Logo, como afirmamos na Introdução, as similitudes e a experiência indutiva baseadas nas nossas “formas de vida”, que permitiam o emprego correto da palavra arte, extinguiram-se, de modo que buscar uma definição não parece mais tão desnecessário. Isso ratifica a tese dantiana de que a definição de arte não pode fundar-se em

²⁵ *Ibidem.* p. 4.

aspectos visuais e que só podemos percebê-lo radicalmente após o fim da arte – como se Andy Warhol fornecesse as premissas necessárias para refutar os estetas e os antiestetas wittgensteinianos. O insucesso do exemplo de Kennick mostra que, com a arte contemporânea, sequer critérios de reconhecimento baseados em semelhanças sensoriais são possíveis. E se aceitarmos a premissa weitziana de que “saber o que é arte não é apreender uma essência manifesta ou latente mas ser capaz de reconhecer, descrever e explicar aquelas coisas a que chamamos ‘arte’ em virtude de certas similaridades”²⁶, seremos obrigados a admitir que não sabemos mais o que é arte. Com efeito, não somos capazes, nem sendo especialistas em arte contemporânea, de entrar em um armazém e retirar as obras de arte. Havia um gracejo corriqueiro na graduação de Artes Plásticas que não deixava de ser pertinente: os veteranos costumavam advertir os alunos iniciantes para que não deixassem nenhum objeto perdido pelo *campus*, pois algum professor podia passar e dar-lhe uma nota. De fato, a tese de Danto parte justamente da ideia de que não podemos “reconhecer, descrever e explicar” as coisas que chamamos de arte com base em critérios sensoriais, mas ainda assim há uma diferença entre arte e não-arte. Essa diferença existe mesmo quando as similitudes pressupostas pelos wittgensteinianos começam a falhar. Portanto, é preciso admitir a existência de características diferenciadoras, mas elas devem fundar-se em propriedades não sensoriais.

Todavia, precisamos reconhecer que, embora Weitz use os verbos “olhar” e “ver”, ele não afirma explicitamente que a definição de arte deveria basear-se em propriedades perceptivas. Ele alega somente que ainda que não existam condições necessárias e suficientes para que algo seja arte, existem “feixes de propriedades que nos permitem descrever algo como uma obra de arte, e apesar de não ser necessária a presença de nenhuma dessas

²⁶ *Ibidem*. p. 5.

propriedades, a maioria delas está presente”²⁷. Weitz chama esses feixes de propriedades semelhantes de “critérios de reconhecimento” para obras de arte. Nesse sentido, Danto está certo em questionar a importância de “aptidões cognitivas”²⁸ para uma definição de arte, uma vez que, para mantermos o exemplo, não podemos reconhecer obras de arte em um armazém. No entanto, notemos que os modestos critérios de reconhecimento que Weitz arrisca propor são: ser um artefato, ser constituído por uma coleção de elementos presentes em um meio sensível e ser produto do engenho humano. Ora, ao menos os critérios da artefactualidade e da autoria humana não são propriedades que podemos detectar ao olhar e ver as coisas. Podemos imaginar, usando a estratégia favorita de Danto, um pedaço de pedra idêntico à Vênus de Milo, que no entanto é um milagroso produto do desgaste natural do minério. O homem qualquer de Kennick naturalmente o reconheceria como um objeto esculpido intencionalmente por um artista e o retiraria do armazém. Weitz não desenvolve sua argumentação nesse caminho, mas sabemos que, para identificarmos se algo é um artefato e se é produto do engenho humano, não basta olhar e ver o objeto – é preciso conhecer sua história. Assim, não é tão evidente a interpretação dantiana de que a interdição da possibilidade de definir arte baseia-se em uma cegueira ontológica em relação a propriedades não-sensoriais.

O que Weitz afirma realmente é que “arte” é um conceito aberto, o que significa que suas condições de aplicação são remanejáveis e mutantes. Ou seja, usamos a palavra arte de certo modo e repentinamente surgem casos imprevistos em relação aos quais teremos que decidir se devem ser designados como arte ou não. Pois não há uma régua que podemos usar para medir as coisas e verificar se são arte, assim como podemos verificar se têm ou não um metro de comprimento. O conceito de “metro” é fechado, porque podemos estabelecer

²⁷ *Ibidem.* p. 7.

²⁸ DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 106.

condições necessárias e suficientes para sua aplicação: objetos que têm um metro de comprimento pertencem à extensão do conceito, os que não têm não pertencem. Mas o próprio Weitz percebe que “isto é algo que apenas pode acontecer na lógica e na matemática, onde os conceitos são construídos e completamente definidos. Isto não pode acontecer com conceitos empiricamente descritivos e normativos, a não ser que os fechemos arbitrariamente estipulando o alcance dos seus usos”²⁹. Ou seja, ser um conceito aberto não é privilégio da arte, mas de conceitos empiricamente descritivos em geral. Os conceitos lógicos e matemáticos são construídos e definidos para serem conceitos fechados. Mas qualquer conceito empírico, mesmo na ciência, está sujeito a alterações diante de novos fatos. Isso apenas não é tão perceptível na nossa experiência comum, pois os fenômenos com os quais a ciência lida não costumam mudar tão rápido quanto as tendências e os estilos na arte. Se comessem a nascer gatos com chifres e cavalos de cinco patas, os conceitos de gato e cavalo teriam que ser reformulados para abranger essas novas propriedades, ou outras espécies animais teriam de ser inventadas. Se as mutações genéticas em animais tivessem a velocidade histórica das mutações estilísticas em arte, a ciência se transformaria rapidamente em uma barafunda de espécies, filos, ordens, classes e gêneros, ou teria que adotar margens mais difusas para seus conceitos. E provavelmente levaríamos mais a sério a taxonomia do fictício *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos* mencionada por Borges, que divide os animais em: a) pertencentes ao Imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas.

²⁹ WEITZ, M. *O papel da teoria na estética*. Tradução de Célia Teixeira. Artigo originalmente publicado em *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV (1956), 27-35. p. 5.

No fim das contas, o problema em questão é sobretudo que conceitos baseados em conhecimento empírico e raciocínio indutivo nunca são logicamente fechados. Podem ter certa estabilidade baseada na estabilidade contingente da natureza, como, por exemplo, os conceitos de gato e cavalo. Mas a arte também tem seus períodos de estabilidade, o que levou muitos teóricos a elevar propriedades circunstanciais ao estatuto de propriedades essenciais, como a beleza e a imitação da realidade. Todavia, em última instância, alargar o conceito de arte para abarcar pinturas abjetas ou esculturas abstratas é uma decisão nossa, assim como dividir os animais em seres que mamam e seres que não mamam é uma decisão nossa. Ou seja, o discurso de Weitz pondera muito mais a respeito de como a teoria deve portar-se em um terreno no qual as mutações são tão rápidas e bruscas – e ele toma uma decisão: a teoria deve assumir que arte é um conjunto aberto e heterogêneo em vez de tentar fechá-lo arbitrariamente com definições –, do que sobre o caráter visível ou invisível das almejadas condições necessárias e suficientes para a arte.

Não obstante, Danto tem o mérito de separar nitidamente a definição de arte da possibilidade de reconhecimento sensorial de certas coisas como arte. A pergunta que ele deveria ter feito, e infelizmente não fez, ao texto de Weitz é: pois bem, e com base em quais critérios decidimos se devemos alargar o conceito para incluir esses novos objetos que rompem com suas margens precariamente pré-estabelecidas? São decisões arbitrárias feitas pelo séquito de especialistas que dirigem certas instituições e decidem quais obras serão expostas como arte? São seleções baseadas no gosto particular ou em questões econômicas dos dirigentes do mercado de obras de arte? Sabemos o quanto essas contingências são recorrentes na prática, mas estamos no plano da teoria e supomos – ao menos Danto o supõe – que há uma estrutura teórica que justifique essas decisões sobre o que denominamos e o que não denominamos “arte”. Essa estrutura não se alicerça no reconhecimento de propriedades

sensíveis, pois a arte contemporânea explicita a nulidade dessa empreitada, mas isso não significa que uma definição de arte seja impossível – essa é a aposta de Danto.

Danto propõe uma definição com base em critérios tão mínimos que se torna realmente difícil pensar em obras de arte que não os satisfaçam. Contudo, são critérios mais próximos de propriedades relacionais do que de propriedades qualitativas ou monádicas: têm a ver com a interpretação social e historicamente fundada de certos objetos como obras de arte – por isso o autor admite ser um “essencialista histórico”. Essas estratégias filosóficas são complexas e, para esclarecê-las, faremos uma breve exposição da alocação categorial da arte desenvolvida por outra pensadora da tradição analítica, Amie Thomasson. Em primeiro lugar, porque ela empreende a mesma tarefa de Danto: estabelecer uma ontologia da arte a partir de propriedades “não exibidas” e realmente imprescindíveis ao conceito de arte. Em segundo lugar, porque ela não leva em consideração o aspecto histórico do conceito, e por esse motivo não se habilita a defender uma definição de arte. Essa comparação é importante não apenas para explicitar o alicerce analítico que sustenta as teorias dos dois autores, mas também para destacar a função determinante e delimitadora do contexto histórico-social na ontologia da arte de Danto ³⁰.

1.1.2. Danto e a ontologia categorial de Amie Thomasson

A questão que orienta Amie Thomasson em sua filosofia da arte é: qual o estatuto ontológico das obras de arte? Em resposta, ela desenvolve um quadro de categorias ontológicas básicas, dentre as quais prevê um espaço para obras de arte na categoria dos

³⁰ Como afirmamos anteriormente, Danto faz uma ontologia da arte na medida em que ele trata a arte como um conceito fundamental em seu pensamento e investiga sua essência, isto é, realiza um “estudo do ser” da arte. Ele mesmo afirma, no prefácio à edição brasileira de *A Transfiguração do Lugar-Comum*, que “como obra de filosofia, o livro contribui para uma ontologia da obra de arte – para a análise da diferença ontológica entre as obras de arte e os objetos comuns que eventualmente lhes são indistinguíveis”. DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 20.

“artefatos abstratos”³¹. De modo semelhante à Weitz, a autora rastreia a estrutura essencial do conceito “obra de arte” que utilizamos cotidianamente. Ou seja, sua teoria pretende *formalizar* a concepção de arte inerente à experiência comum, que decide quais dados serão tratados como obras de arte, e com base em quais critérios. Tanto Thomasson quanto Danto procuram esses critérios essenciais do conceito de arte na experiência comum, de modo que o conceito filosófico assim elaborado não exclua nenhum objeto tratado publicamente como obra de arte. Esse é o projeto básico compartilhado por ambos os pensadores.

A partir desse princípio, Thomasson rastreia as *condições necessárias de existência e identidade* de obras de arte nas crenças e práticas do senso-comum. Essas condições são analisadas dentro de um sistema de categorias ontológicas mais amplo, desenvolvido para dar conta de toda a experiência humana. No entanto, não se trata de um sistema categorial realista, pois ela desenvolve “categorias nas quais se pode dizer que as coisas existem, sem o compromisso de afirmar se essas categorias são ou não ocupadas”³². A teoria de Thomasson pode ser pensada como uma base analítica, consistindo na adoção de três conceitos basilares: o de “dependência ontológica”, como diretriz do método, e os conceitos de “coisas reais” (coisas localizadas espaço-temporalmente) e “estados mentais”, como os dois eixos básicos nos quais se funda toda dependência ontológica ulterior. A filósofa elabora uma ampla e detalhada descrição da “dependência ontológica”, que se funda em duas distinções básicas: a distinção entre duas formas de dependência, a genérica (dependência a um tipo) e a rígida (dependência a um particular), e a distinção baseada no tempo em que uma entidade requer outra para existir, que leva aos conceitos de dependência (A existe se B existe em qualquer tempo), dependência histórica (A existe se B existiu antes de A) e dependência constante (A existe apenas enquanto B existe). Combinando as duas distinções, a autora chega a seis modos

³¹THOMASSON, A. L. “The ontology of Art”. *The Blackwell Guide to Aesthetics*, ed. Peter Kivy, Oxford: Blackwell, 2004. p. 8.

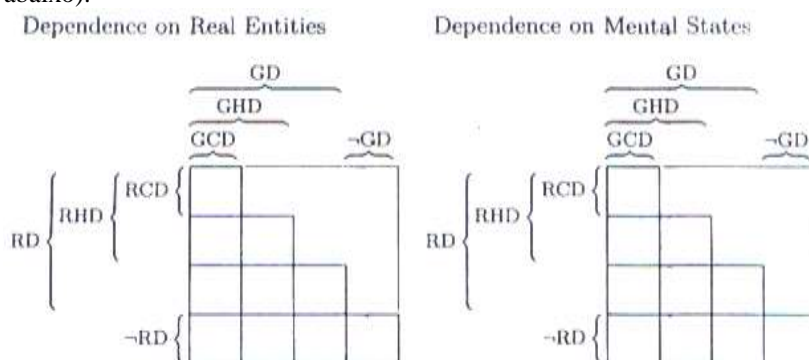
³²THOMASSON, A. *Fiction and Metaphysics*. Tradução própria para uso acadêmico. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 115.

de dependência ontológica. Sua hipótese é que, para qualquer entidade que se queira alocar em seu sistema categorial, ela possuirá um modo de dependência a estados mentais e outro a coisas reais, que, combinados, mostram seu lugar específico no esquema categorial ³³. Essas relações de dependência são rastreadas por Thomasson nas condições de existência e identidade, impregnadas nas práticas e crenças cotidianas, do fenômeno que ela pretende alocar categorialmente.

Para não entrarmos nos detalhes de seu sistema, podemos expor brevemente que as condições de existência e identidade das obras de arte teriam os seguintes modos de dependência ontológica:

- Algumas obras de arte dependem de um objeto físico singular para existir, isto é, são um único exemplar concreto e só existem enquanto ele existe, como a pintura e o desenho (logo, possuem dependência rígida e constante a coisas reais). Outras dependem de objetos físicos em geral, ou seja, sua existência requer a instanciação em alguma coisa real, mas não uma coisa em particular, como a música e a literatura (que possuem, portanto, dependência genérica e constante a coisas reais).

³³ O sistema ontológico proposto por Thomasson pode ser mais facilmente compreendido através de um diagrama duplo que a autora elabora a partir dos seis tipos de dependência ontológica (referidos pelas iniciais abaixo):



Fonte: THOMASSON, A. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: CambridgeUniversity Press, 1999. p. 124.

Um dos quadrantes mostra a dependência a estados mentais e outro a coisas reais. Cada diagrama mostra dez possibilidades de localização para cada ente. Cada ente ocupa um espaço em cada diagrama, o que resulta em cem possibilidades de localização categorial para cada ente. Para se desenvolver uma ontologia categorial com base nesse sistema, basta selecionar as mais relevantes dentre essas cem possibilidades e nomeá-las como categorias ontológicas básicas. Cf. THOMASSON, A. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: CambridgeUniversity Press, 1999.

- Todas as obras de arte dependem dos estados mentais de um autor em particular. Talvez mais de um autor, mas nunca qualquer pessoa e sim aquele(s) autor(es) que criou (ou criaram) a obra (assim, todas as obras de arte possuem dependência rígida e histórica a estados mentais – histórica porque as obras continuam existindo para além da existência do autor);

- Todas as obras de arte dependem dos estados mentais de alguma comunidade ou grupo que possa compreender seu significado (dependência genérica e constante a estados mentais).

Através dessas relações de dependência, Thomasson localiza as obras de arte nas coordenadas de seu quadro categorial e dá um nome à categoria que as acolhe: “artefatos abstratos”, porque a arte comporta tanto características artefatuais, como ser criada por alguém e ter um suporte material, quanto características abstratas, como ter um significado que deve ser compreendido ³⁴. Embora a autora não elabore uma lista das condições, essas relações de dependência poderiam ser resumidas do seguinte modo:

Condições *necessárias* de existência e identidade de uma obra de arte:

- Possuir algum registro ou suporte espaço-temporal;
- Ser criado por estados mentais;
- Possuir uma autoria específica;
- Ser acessado através de seu registro ou suporte por alguma comunidade;
- Ser compreendido publicamente.

O problema da teoria de Thomasson é que, ainda que ela permita localizar a arte categorialmente, isso não significa que tudo que pertence à categoria dos artefatos abstratos

³⁴ Em princípio, Thomasson admite a possibilidade de um pluralismo categorial em ontologia da arte. Assim, diferentes tipos de obras de arte poderiam pertencer a categorias diferentes. Em *Fiction and Metaphysics*, a categoria dos artefatos abstratos é elaborada para entidades ficcionais e, *ipso facto*, para obras de arte literárias. A categoria funcionaria para obras de arte cuja dependência a objetos físicos é genérica. Para pinturas e desenhos, por exemplo, outra categoria ontológica poderia ser elaborada, mantendo-se toda a estrutura ontológica de sua teoria.

seja arte. Ou seja, a autora fornece condições necessárias, mas não apresenta condições suficientes para que algo seja identificado como uma obra de arte. Ela não entra nessa questão, mas podemos verificar, através das cadeias de dependência expostas acima, que a categoria acolhe não apenas obras de arte, mas também teorias científicas, filosóficas e religiosas. Uma teoria filosófica, por exemplo, também possui um registro espaço-temporal, também é criada por um autor específico, é acessada através de seu registro por uma comunidade e é compreendida publicamente. Assim, a autora determina o estatuto ontológico das obras de arte, como era sua meta inicial, mas não oferece um critério de distinção entre a arte e outros dados que pertencem à mesma categoria.

Com efeito, desde o princípio Thomasson evita comprometer-se com uma definição rigorosa que separe arte de não-arte. Ela não pode ser acusada, portanto, de incoerência ou de não cumprir seus objetivos teóricos. No entanto, são precisamente seus objetivos teóricos o ponto mais passível de crítica. Pois qual o propósito de evitar uma definição da arte, sem sequer argumentar a favor de sua indefinibilidade, e simplesmente chegar à afirmação de que ela pode ser alocada em uma categoria chamada “artefatos abstratos”? Embora tudo se encaixe muito bem em seu esquema categorial de dependências ontológicas, precisamos convir que ele ajuda muito pouco no esclarecimento do que é uma obra de arte e de como ela se diferencia de diversas outras manifestações culturais. Sua ontologia apresenta a vantagem de não excluir da categoria proposta qualquer coisa que seja tratada publicamente como arte, e desse modo contorna a crítica de Weitz sobre o fracasso das teorias filosóficas em contato com a abertura da arte, isto é, com a contínua criação de obras imprevisíveis que acabam por refutá-las. Contudo, ela mantém na mesma categoria outros fenômenos culturais que não são considerados arte. O preço pago por Thomasson ao desenvolver uma ontologia tão mínima é que ela acaba se tornando vazia e isenta de qualquer pensamento positivo sobre e a partir da

arte. Danto, por outro lado, propõe-se a desenvolver uma definição que seja capaz de distinguir entre o que é e o que não é arte. Ele afirma que

Definir arte é uma tarefa tão esquiva que a quase cômica inaplicabilidade das definições filosóficas da arte à própria arte tem sido explicada, pelos poucos que perceberam nessa inaplicabilidade um problema, como resultado da indefinibilidade da arte. Tanto é assim que Wittgenstein eliminou o problema, embora o fizesse por razões demasiado complexas para discutir num prefácio ³⁵.

Portanto, ele conhece as complexas razões wittgensteinianas e a argumentação de Weitz a respeito da impossibilidade de definir a arte. Não obstante, ele assume os riscos da empreitada: “esse livro assume como programa uma definição de arte que quase implicaria a existência, afinal, de uma identidade artística fixa e universal” ³⁶. O livro em questão é *A Transfiguração do Lugar-Comum*, no qual Danto desenvolve uma definição que procura capturar o que é essencial para que algo seja arte. Podemos resumir a definição que ele propõe através das seguintes propriedades:

- Obras de arte diferem de coisas reais porque são representações;
- Isso implica que são sempre sobre alguma coisa, ou seja, têm significado, conteúdo semântico (*aboutness*);
- O significado é incorporado na parte material da obra, isto é, ele é combinado com seu “modo de apresentação” material;
- Há sempre uma dimensão retórica, metafórica e estilística nas obras de arte, situadas na relação entre o significado e seu modo de apresentação;
- Obras de arte exigem uma interpretação historicamente contextualizada, que é constitutiva da sua identidade artística;

³⁵ . DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 26

³⁶ DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 213.

Essas propriedades são amplamente discutidas no decorrer do livro, embora nunca apareçam sob o formato de uma lista de condições essenciais. Provavelmente porque essa apresentação seria demasiado arriscada para uma obra tão inovadora e especulativa. Nossa hipótese é a seguinte: embora Danto não postule o pertencimento ao “mundo da arte” como uma condição essencial para que algo seja uma obra de arte, esse conceito é tacitamente pressuposto ao longo de toda a *Transfiguração*, e sua tentativa de definir a arte pode ser bem sucedida apenas se o incluirmos como uma condição necessária e suficiente. Com essa ressalva, acrescentaremos uma última propriedade na lista acima:

- A interpretação de algo como obra de arte é historicamente possibilitada pelo mundo da arte.

Nossa hipótese tem um apêndice: a principal diferença entre Thomasson e Danto é que aquela apresenta apenas condições *necessárias* para que algo seja considerado uma obra de arte, ao passo que este pretende apresentar condições *necessárias e suficientes*³⁷. Ao menos essa é a proposta inicial de Danto, embora ele termine o livro sem esclarecer com precisão o quanto as características essenciais apontadas são conclusivas. Danto é um autor cuja redação é agradável e prolixa, e por isso mesmo pode ser bastante imprecisa e ambivalente. Na *Transfiguração*, ele constrói, através de uma coleção de exemplos e argumentações, uma base arquitetônica com certas ideias centrais que precisam ser decantadas do fluxo de sua escrita. A lista acima é uma tentativa de resumir essas ideias centrais, mas elas poderiam ser organizadas de outros modos³⁸. Não pretendemos defender que Danto postula cinco ou seis condições essenciais para a existência da arte, pois as duas primeiras, por exemplo, poderiam ser

³⁷ Danto afirma partir da hipótese de que “existem condições necessárias e suficientes para que algo seja uma obra de arte, independentemente de tempo e lugar”. Cf. DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 106.

³⁸ Por exemplo, Virginia Aita oferece um resumo ligeiramente diferente em: AITA, V. “Arthur Danto: Narratividade histórica da arte sub specie aeternitatis ou a arte sob o olhar do filósofo”. *Ars*, ano I, n.I, 2003. p. 155.

amalgamadas, já que são dois modos de apresentar a mesma tese. A lista funciona apenas para organizar as ideias basilares que o autor efetivamente desenvolve em meio ao carnaval de exemplos que preenche seu texto. Sobretudo nossa hipótese – de que “a interpretação de algo como obra de arte é historicamente possibilitada pelo mundo da arte” funciona como uma *condição suficiente* para que algo seja arte – não é explicitamente assumida por Danto. Trata-se de uma hipótese interpretativa que exploraremos nessa tese. Entretanto, o que mais interessa no momento é mostrar como a teoria de Danto pode, ao incluir o ambiente histórico legitimador do mundo da arte – que é mais discutido por Danto no precoce texto intitulado *O Mundo da Arte* –, criar um limite entre arte e não-arte. Em seguida, analisaremos com mais profundidade as ideias supramencionadas.

Além de não ajudar na definição de arte, a teoria de Thomasson apresenta outros inconvenientes. O comprometimento filosófico com os eixos “estados mentais” e “coisas reais”, ainda que eles não sejam assumidos realisticamente, é altamente questionável. Como nossa tese não é sobre metafísica, evitaremos uma digressão sobre o dualismo mente-realidade como base para um sistema categorial. Nosso tema é a compreensão conceitual da arte e não a criação de um quadro de categorias que abarque toda a experiência. Danto mostra que é possível elaborar uma filosofia da arte sem essas implicações tão metafisicamente comprometedoras. Ele não produz um amplo sistema categorial para, a partir dele, localizar a arte em uma categoria consistente com o esquema. O autor simplesmente trata a definição da arte como um problema que se manifesta em certo momento e que pode ser investigado a partir de sua própria história e em seu próprio contexto. Devido a essa diferença de motivação e de método, Danto torna-se muito mais específico do que Thomasson: embora ambos construam ontologias da arte em uma tonalidade pós-Weitz, aquele parece muito mais próximo da arte e mais capaz de criar conexões teórico-empíricas para pensá-la. Thomasson, por sua vez, acaba deixando a impressão de que busca na arte apenas uma confirmação de seu

método de análise categorial. O que Danto acrescenta à análise vazia de Thomasson é a história, o contexto, a teoria, o ambiente formador – o mundo da arte, historicamente constituído através de certas narrativas.

1.2. A imprescindibilidade do mundo da arte

Há um tom no discurso de Danto que o torna mais próximo de reflexões a respeito da arte não apenas por parte de filósofos, mas de artistas e de qualquer pessoa que se interesse teoricamente pelo assunto. Esse tom emerge porque sua investigação é despertada pelos problemas filosóficos colocados pela arte de sua época. Especialmente pela *pop art*, que surge desde o princípio em contraposição à teoria formalista do expressionismo abstrato. A *pop art*, o minimalismo e a arte conceitual, aflorados no final da década de cinquenta e difundidos na década de sessenta, concretizam o processo de descaracterização sensorial da arte. Seu público, nessa época, não podia mais ser o indivíduo passivo a contemplar belos objetos. A arte contemporânea começa demandando um espectador ativo, responsável por compreender historicamente e conceitualmente as obras expostas. É esse tipo de arte que acorda em Danto o filósofo da arte. É a experiência, tão marcante para o autor, de encontrar uma pilha de caixas idênticas às caixas de esponja de aço *Brillo* expostas em uma galeria que o leva a uma teoria fundada na ideia de que qualquer coisa pode, em princípio, ser uma obra de arte. Pois torna-se evidente que a distinção entre coisas reais e obras de arte não está na aparência sensível.

Essa é a intuição fundamental de *O Mundo da Arte* – texto escrito em 1964 para o encontro da *American Philosophical Association*, inspirado na experiência filosófica iluminadora com a *Brillo Box* de Andy Warhol – e é base de toda a teoria da arte desenvolvida por Danto em seus textos posteriores. É uma tese elaborada para e através da arte contemporânea. Notamos que a definição desenvolvida em *A Transfiguração do Lugar-Comum*, livro publicado em 1981, não se funda em propriedades “exibidas” ou sensoriais. Afirmamos que o conceito “mundo da arte” é constantemente pressuposto pelo autor e funciona como pano de fundo para o estabelecimento de todas as propriedades essenciais que

ele sugere para definir a arte. No entanto, a noção de “mundo da arte” é abordada diretamente e centralmente apenas no texto homônimo escrito quase duas décadas antes. Em *O Mundo da Arte*, o autor defende que certa coisa pode tornar-se uma obra de arte em virtude de *teorias*, que a inscrevem em uma rede de significações históricas, atribuindo-lhe o estatuto de arte:

O que, afinal de contas, faz a diferença entre uma caixa de *Brillo* e uma obra de arte consistente de uma caixa de *Brillo* é uma certa teoria da arte. É a teoria que a recebe no mundo da arte e a impede de recair à condição do objeto real que ela é (num sentido de *é* diferente do da identificação artística). É claro que, sem a teoria, é improvável que alguém veja isso como arte e, a fim de vê-lo como parte do mundo da arte, a pessoa deve dominar uma boa dose de teoria artística, assim como uma quantia considerável da história da recente pintura nova-iorquina³⁹.

Ou seja, o que faz qualquer coisa ser uma obra de arte não é algo que pode ser percebido pelos sentidos, como a beleza, a imitação bem executada da realidade, a harmonia entre as partes, a relação entre a linha e as cores, a pureza das formas em relação ao material empregado ou a expressividade das pinceladas. As teorias filosóficas que tentaram definir a arte ao longo da história falharam porque tentaram captar algo *no* objeto que indicasse sua “artisticidade”. Notando essas falhas sistemáticas, Weitz e outros wittgensteinianos defenderam a impossibilidade de definir a arte, como uma espécie de cura radical à fadiga crônica das estéticas. Danto, por outro lado, conjectura que o problema não estava no ato de definir a arte, mas na tentativa de fazê-lo através de propriedades sensivelmente perceptíveis: “a dificuldade com as grandes figuras do cânone da estética, de Platão a Heidegger, não consiste em que eles tenham sido essencialistas, mas, antes, em que entenderam a essência erradamente”⁴⁰. Desse modo, ele constrói uma teoria que não fundamenta a “artisticidade” da arte em algo que pode ser percebido no objeto, mas na *relação* do objeto com diversos outros

³⁹DANTO, A. “O mundo da arte”. Tradução de Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*. N. 1. UFOP. 2006. p. 22.

⁴⁰DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 213.

fatores. Ou seja, “é arte” não é um predicado qualitativo (*one-place predicate*, i.e., um predicado elementar ou monádico, na terminologia da lógica), mas um predicado relacional. Isso significa que, para sabermos o que é essencial à arte, não podemos olhar apenas para obras de arte, mas também para o que não é arte, e investigar o que funda essa diferença. Diante da *Brillo Box* de Warhol e da caixa de *Brillo* no supermercado, Danto compreende que a diferença não pode ser perceptual, uma vez que as duas são idênticas, mas contextual. Isso significa que “ser arte” é ocupar uma posição específica no mundo em relação a outras coisas que não são arte: é ocupar não o mundo das coisas reais ou banais, mas o “mundo da arte”. Este famoso conceito refere-se ao contexto histórico, social, teórico, cotidiano e institucional no qual certas coisas são tratadas como obras de arte: “ver qualquer coisa como arte requer uma coisa que o olho não pode discernir (*descry*) – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte”⁴¹.

Assim, o que choca Danto na *Brillo Box* é a radicalidade com que ela estabelece que a diferença entre arte e não-arte não pode ser encontrada em qualquer propriedade sensível, e, no entanto, ainda existe uma diferença:

Não importa que a caixa de *Brillo* possa não ser boa – menos ainda grande – arte. O que chama a atenção é que ela seja arte de algum modo. Mas, se ela é, por que não o são as indiscerníveis caixas de *Brillo* que estão no depósito? Ou toda a distinção entre arte e realidade *caiu* por terra?⁴²

A distinção entre arte e realidade não desapareceu. Prova disso é que as caixas de *Brillo*, após o consumo do seu produto, são consideradas, na melhor das hipóteses, material reciclável. As caixas de Warhol, por sua vez, são objetos extremamente célebres, que podem ser exibidos para milhares de admiradores, podem ser difamados ou ufanados por críticos de arte, podem ser vendidos a preços imódicos e podem, inclusive, inspirar imensos tratados

⁴¹DANTO, A. “O mundo da arte”. Tradução de Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*. N. 1. UFOP. 2006. p. 20.

⁴²*Ibidem*. p. 21.

filosóficos. E isso acontece porque elas foram colocadas na posição de correlatos de uma interpretação que, a partir da teoria e da história da arte, as identifica como arte. Como explica Noéli Ramme, “na verdade, é por ser apresentado *dentro* de um mundo da arte que um objeto qualquer pode ganhar o estatuto de arte”⁴³.

O que as caixas de Warhol têm e as do supermercado não têm? Um significado: elas não foram feitas para guardar esponjas de aço com sabão, mas para problematizar uma ideia sobre a arte, para questionar a predominância de uma teoria formalista da arte, ou para surpreender o público oferecendo um objeto popular e comercial como “candidato à apreciação estética”, para usar a expressão de Dickie. Por outro lado, esse significado não poderia ser percebido se as caixas não tivessem sido identificadas como arte dentro de um contexto cultural, social, filosófico e teórico bem determinado. O aspecto distintivo da teoria de Danto é sobretudo a ideia de que o que faz com que um objeto seja arte é a interpretação de que ele o é. Essa interpretação, constitutiva da identidade artística, é historicamente possibilitada pela apresentação do objeto no mundo da arte. Por conseguinte, sua definição de arte é relacional, contextual, histórica – não se funda em algo que é visto no objeto, mas no objeto *visto como arte*.

Atualmente, entre o público interessado em arte, é quase um senso-comum a ideia de que os artistas contemporâneos não ambicionam mais produzir coisas belas, nem estimular o bom gosto do público, nem inflamá-lo exibindo formidáveis habilidades manuais. Sua ambição concentra-se em proporcionar objetos ou situações capazes de provocar sentimentos e/ou pensamentos. Por mais que se critique Andy Warhol por aproveitar-se de celebridades – da Coca-Cola a Elvis Presley – e da ingênua idolatria americana por grandes ícones, esquivando-se de apresentar qualquer coisa elevada, bela ou formalmente complexa, não podemos negar que ele provocou um imenso volume de pensamentos. Podemos até mesmo

⁴³ RAMME, N. “É possível definir arte?”. ANALYTICA, Rio de Janeiro, vol. 13, nº 1, 2009, p. 197-212. p. 207.

imaginar que suas obras foram responsáveis pela maior quantidade de filosofia da arte materializada em páginas da história do Ocidente. Foi a *Brillo Box*, afinal, que conduziu Danto ao conceito filosófico de “mundo da arte”. E podemos ver a importância desse conceito, por exemplo, no fato de que a principal vantagem da teoria de Danto em relação à de Thomasson é sua capacidade de distinguir entre arte e não-arte. A análise da arte feita por Thomasson é coerente com seu sistema categorial, todavia, ajuda muito pouco na delimitação e na compreensão da arte. Danto preenche essa lacuna teórica providenciando uma definição contextual e histórica. As propriedades essenciais que ele seleciona são sempre temporalmente e socialmente contextualizadas, além de revelarem-se apenas no decorrer da história da arte.

Por isso estabelecemos a hipótese de que, na ontologia de *A Transfiguração do Lugar-Comum*, “pertencer ao mundo da arte” funciona sub-repticiamente como condição suficiente para que algo seja arte – o que Danto por vezes exclama de passagem, como se fosse um axioma que não precisa ser argumentado: “não há arte sem o mundo da arte”⁴⁴ ou “um objeto que contraria essa generalização pode entrar no mundo da arte e por conseguinte ser uma obra de arte”⁴⁵. A última citação é especialmente esclarecedora, pois afirma que um objeto pode contrariar as generalizações que ajudam o público a reconhecer obras de arte ou as que foram usadas pelas estéticas para providenciar definições de arte e, ainda assim, acabar entrando no mundo da arte – e *por conseguinte* será arte. Essa relação de consequência entre *entrar no mundo da arte* e *ser arte* revela o quanto o essencialismo da teoria dantiana não se sustenta sem a delimitação contextual e histórica do mundo da arte. Ou seja, o que subjaz à toda arquetônica de condições essenciais em sua definição é esta *circularidade*: arte é o que entra

⁴⁴ DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 190.

⁴⁵ *Ibidem*. p. 109.

no mundo da arte e, evidentemente, o que se apresenta no mundo da arte não pode ser outra coisa senão arte.

Retomando a análise comparativa com Thomasson, podemos ainda destacar que o autor desenvolve ferramentas conceituais para pensar a arte contemporânea em sua singularidade, o que sequer é cogitado pela filósofa. Por estar mais preocupada com a criação de uma categoria que acomode a arte e que seja coerente com a totalidade de seu esquema analítico, Thomasson aloca todos os períodos da arte na mesma gaveta filosófica, sem importar-se com distinções entre arte clássica, paleolítica e contemporânea. É como se a teoria de Thomasson fosse um esqueleto para analisar o conceito de arte, bem como para analisar diversos outros temas, enquanto a teoria de Danto é um corpo com ossos, carne e pele. E o que preenche o esqueleto e faz com que ele se sustente sozinho é a incorporação do contexto histórico e teórico à essência da arte. Podemos aproveitar a ontologia de Thomasson como uma reflexão preparatória, capaz de esclarecer certo conceito de arte a partir da análise de seu uso na linguagem comum. Danto, por outro lado, mostra que a arte não é simplesmente um conjunto de objetos a serem dissecados analiticamente, mas algo essencialmente conectado a um ambiente, tramado sobre a urdidura da história, que viabiliza a identificação de certas coisas, ações ou eventos como obras de arte.

1.3. Os pressupostos essencialistas de Danto

As principais ideias de *O Mundo da Arte* são aprofundadas por Danto em *A Transfiguração do Lugar-Comum*, mas à luz do projeto tenaz de elaborar uma definição de arte. Ele parte da mesma constatação de que ser-arte não tem a ver com características perceptíveis do objeto, mas com a cadeia de relações na qual ele está inserido, uma vez que objetos visualmente indiscerníveis podem ter estatutos ontológicos diferentes: um é arte e outro é uma coisa banal ⁴⁶:

Qualquer que fosse a diferença, ela não podia consistir no que a obra de arte e a indistinguível coisa real tivessem em comum – que poderia ser qualquer coisa material e acessível a observações comparativas imediatas. Como toda definição de arte deve abarcar as caixas de sabão *Brillo*, é evidente que nenhuma definição pode fundamentar-se numa inspeção direta das obras de arte. Foi tal convicção que me levou ao método usado neste livro, no qual procuro encontrar essa esquiua definição ⁴⁷.

Não é tarefa fácil analisar os raciocínios de Danto em busca dessa esquiua definição, pois sua escrita agradável embala o leitor em um oceano de exemplos fabulosos e reflexões

⁴⁶ Danto refere-se ao princípio da identidade dos indiscerníveis formulado por Leibniz, que ele adota como método filosófico por excelência e que guia toda sua argumentação de *A Transfiguração do Lugar-comum*. De acordo com o autor, esse princípio tem a forma primordial da questão filosófica: quando duas coisas são perceptualmente indiscerníveis, o que as diferencia ontologicamente? Essa questão se manifesta, por exemplo, na diferença entre uma ação por dever e uma ação conforme o dever na moral kantiana, ou na diferença entre a *Brillo Box* de Warhol e a do supermercado, a qual dirige toda sua filosofia da arte. Assim, a questão dos indiscerníveis é a base de seu problema: diferenciar uma obra de arte de uma coisa banal quando elas são visualmente idênticas. Cf. DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.75. Nessa tese, optamos por utilizar as traduções brasileiras dos livros de Danto nas citações, quando disponíveis. No entanto, aproveitamos a ocasião para fazer uma ressalva sobre a tradução, de Vera Pereira, do título original do livro *The Transfiguration of the Commom-Place* para *A Transfiguração do Lugar-Comum*. O termo *commom-place* pode ser traduzido como “lugar-comum”, no sentido de opinião comum, senso comum; mas também pode ser traduzido como “banal”, no sentido de coisa banal, comum, cotidiana. É claro que a transformação de uma caixa de esponjas de aço em obra de arte envolve uma transfiguração do senso-comum, i.e., da opinião comum de que aquilo é apenas uma caixa de esponjas de aço. No entanto, a ênfase de Danto está na transfiguração que o objeto sofre, na transfiguração imposta à banalidade do objeto, ou melhor, na transfiguração da própria banalidade. Por isso, acreditamos que seria mais coerente traduzir o título do livro como *A Transfiguração do Banal*, seguindo o exemplo da tradução para o francês de Claude Hary-Schaeffer (*La Transfiguration du Banal*).

⁴⁷*Ibidem*. p. 26.

perspicazes, até o ponto em que ele esquece de exigir os argumentos mais sólidos que são sempre prometidos para o próximo capítulo, bem como de investigar por qual misterioso sortilégio as hipóteses dantianas se transformam repentinamente em conclusões. No fundo, o imenso sarau de exemplos de *A Transfiguração do Lugar-Comum* pode ser resumido em algumas ideias fundamentais, que são a estrutura básica da ontologia da arte de Danto. É como se as dezenas de artigos e livros que o filósofo escreve sobre arte fossem notas de rodapé a essas ideias, ou modos diferentes de apresentá-las para torná-las ainda mais convincentes e entrelaçadas com o efetivo mundo da arte contemporânea.

Como antecipamos, seu ponto de partida é buscar as condições necessárias e suficientes que especificam a *essência* da arte: “como um essencialista em filosofia, estou comprometido com o ponto de vista de que a arte é eternamente a mesma – de que existem condições necessárias e suficientes para que algo seja uma obra de arte, independentemente de tempo e lugar”⁴⁸. Danto assume seu essencialismo, no entanto, não se empenha para expor nitidamente quais são essas condições necessárias e suficientes. Em seu livro mais recente, ele resume a definição elaborada na *Transfiguração* através da fórmula “significados corporificados”, como se tivesse estabelecido apenas duas condições necessárias: ter significado e incorporar esse significado⁴⁹. Mas essa redução evidentemente subestima seus próprios argumentos sobre a interpretação, o pertencimento histórico ao mundo da arte, a estrutura retórica e o estilo, que ocupam a maior parte do livro. O conceito de mundo da arte não é assumido como uma condição suficiente de modo explícito, provavelmente, porque essa declaração o deixaria perigosamente próximo da teoria institucionalista da arte, que ele critica com frequência. Todavia, é um conceito pressuposto constantemente e acaba funcionando de

⁴⁸DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 106.

⁴⁹ DANTO, Arthur. *What art is*. Yale: Yale University Press, 2013. p. 37.

maneira implícita como condição suficiente para que algo seja arte, principalmente em meio a seus argumentos sobre a interpretação.

1.3.1. Representação e conteúdo semântico

A primeira condição necessária assumida claramente é: obras de arte distinguem-se de coisas reais porque são representações, o que quer dizer que elas têm conteúdo semântico, têm um “sobre-o-quê” (*Aboutness*). Essa condição é uma propriedade invisível ou não-sensível da arte. O significado da obra, o sobre-o-quê ela é, não é uma coisa que podemos “olhar e ver”, não é algo material. Ou melhor, o significado não está no mesmo nível da realidade material: ele é algo que podemos atribuir à realidade material. Esse ponto fica mais claro ao ser remetido a uma bela tese ontológica defendida por Danto: a filosofia e a arte alvorecem juntas, como contraste em relação à realidade. O autor não explica, no contexto de sua filosofia da arte, o que ele entende por realidade, tampouco chega a defender uma teoria realista da realidade. Mas, em geral, ele trata a realidade como algo universal e pré-existente, sobre a qual os indivíduos e as culturas podem criar camadas de representação. As sociedades formam palavras, conceitos, crenças e opiniões sobre a realidade, que são usados para representá-la, mas nem todas dispõem de um *conceito de realidade*: “isso só acontece quando se estabelece um contraste entre realidade e uma outra coisa – aparência, ilusão, representação, arte – que separa completamente a realidade e a coloca a uma certa distância”⁵⁰. Ou seja, é preciso que os homens recuem um passo e percebam a realidade a certa distância para que criem não apenas representações dentro do mundo, mas uma representação *do* mundo. Podemos acrescentar que essa experiência metafísica acontece através do ato de ver a

⁵⁰ DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 129, 130.

realidade “de fora”, em um processo semelhante àquele descrito por Lacan, no qual a criança forma sua própria identidade como sujeito ao ver sua imagem, por exemplo, em um espelho – ela precisa do duplo, do contraste com a réplica exterior para sair de “dentro” de sua subjetividade nascente e formar um conceito de si como sujeito singular ⁵¹. Quando uma lacuna é aberta entre a realidade e algo que contrasta globalmente com ela, a filosofia e a arte (compreendida como representação e não como participação mágica da realidade) podem surgir, o que, de acordo com Danto, aconteceu apenas “na Índia e na Grécia, civilizações obcecadas pela oposição entre a aparência e a realidade” ⁵².

A tese ontológica subjacente à filosofia da arte de Danto torna-se mais evidente quando ele explica que as palavras fazem parte do mundo, isto é, são coisas pronunciadas ou escritas em determinados lugares e momentos, não obstante, são algo exterior ao mundo, no sentido de que são capazes de representá-lo. Quando usadas em uma modalidade representacional, as frases são reconhecidas como verdadeiras ou falsas por remissão à realidade. Essa posição é nitidamente diferente da ontologia defendida por Flusser em *Língua e Realidade*, na qual, como expusemos anteriormente, não há espaço entre língua e realidade, porque não há uma realidade prévia extralinguística a ser representada posteriormente pela língua. Na ontologia de Flusser, a diferença entre a chuva que cai e a frase “está chovendo” é uma diferença entre dois tipos de sentença, ou melhor, elas são uma única experiência linguístico-real que apenas desdobramos no discurso intelectual. Danto provavelmente argumentaria contra essa ideia afirmando que não faz sentido perguntarmos, a respeito da chuva, se ela é verdadeira ou falsa, mas podemos fazê-lo sem problemas a respeito da frase que a descreve. É claro que seria preciso notar que o conceito de linguagem usado por Danto nesse contexto é muito diferente e menos abrangente que o conceito de língua usado por

⁵¹ LACAN, J. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

⁵² DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 131.

Flusser. Mas não pretendemos fazer uma comparação entre as ontologias dos dois autores. Trata-se apenas de destacar que, de acordo com Danto, consideradas em suas propriedades simbólicas ou semânticas, as palavras se opõem às coisas e as representações se opõem à realidade. A ênfase desse tipo de filosofia da linguagem, semelhante em vários aspectos à de John Langshaw Austin, não está nas propriedades qualitativas dos signos, mas em suas *propriedades relacionais*. Pois os veículos semânticos, embora sejam coisas reais, mantêm um tipo de relação com a realidade muito diferente das relações que as coisas reais podem apresentar entre si: “as palavras podem ter todas as propriedades das entidades do mundo, exceto o sentido de que elas são sobre o mundo e o mundo é aquilo sobre o que elas são, sendo esse sobre-o-quê (*aboutness*) a propriedade diferenciadora fundamental”⁵³. Ora, essa propriedade diferenciadora é estendida por Danto a todos os meios de representação, entre os quais estão as obras de arte.

Em coerência com seu projeto inicial, a primeira condição necessária na definição de arte de Danto não é uma característica visível das obras de arte, mas aponta para uma propriedade imperceptível ou “não exibida”: a relação semântica entre designação e designado. Por conseguinte, a arte começa a ser definida por oposição à realidade, em virtude de sua capacidade de estabelecer com ela uma relação de representação. Isso não quer dizer que uma obra de arte precisa representar alguma coisa de perceptível no mundo; quer dizer apenas que é coerente perguntar o que ela representa. Mesmo que um artista exponha um pedaço de pedra e diga que sua escultura é sobre nada (não na acepção do “nada” metafísico ou zen-budista, mas na acepção de que ela não representa coisa alguma), ela não será *sobre nada* no mesmo sentido em que um pedaço de pedra no qual tropeçamos distraidamente é sobre nada: ela será, digamos, sobre “ser sobre nada”, e poderíamos elaborar diversas meditações sobre o niilismo ou sobre a afasia obstinada da arte em uma época em que sua

⁵³ *Ibidem.* p. 134.

importância encontra-se em crise para explicar o que significa o “ser sobre nada” dessa escultura. Naturalmente, certo poeta pode escrever versos memoráveis sobre um pedaço de pedra no qual tropeça distraidamente, mas nem ele diria que a pedra é *sobre* o que é retido fortuitamente por um par de retinas fatigadas na impermanência dos caminhos, muito menos *sobre* a utilização poética, ousada para a época, da repetição e da linguagem simples. Sua poesia que é sobre isso, não a pedra ordinária. É simplesmente este pensamento que Danto pretende defender: os significados não estão no minério, mas nas palavras que o declamam ou no objeto escultural, que representa uma pedra além de ser materialmente constituído de uma pedra.

As obras de arte são semelhantes às palavras nesse sentido: ocupam a mesma distância em relação à realidade, pois embora sejam constituídas de simples coisas reais, sempre dizem respeito a alguma coisa. A filosofia da arte de Danto funda-se, portanto, no estabelecimento de uma distinção básica entre denotação e denotado, representação e representado, significado e coisa banal, e na constatação de que a arte sempre pertence ao primeiro termo desses pares. Essa distinção não se funda em propriedades qualitativas das imagens, das palavras, dos signos ou das coisas. É verdade que uma palavra pode ser percebida como uma coisa feita de cor e forma sobre um papel ou de matéria sonora, e uma imagem pode ser vista como um pedaço de linho esticado e entintado. Paralelamente, uma coisa pode passar a ser percebida como uma representação, pois um ruído pode tornar-se o sinal de que o intervalo acabou, um retângulo de tecido branco pode passar a ser o símbolo do fim da guerra, um risco azul pode ser a representação cartográfica de um rio e uma roda de bicicleta pode ser a representação de uma ideia qualquer ou mesmo a representação de uma roda de bicicleta, e um risco azul em um museu pode ser a representação artística da representação cartográfica de um rio. Em suma, qualquer signo pode ser uma coisa e qualquer coisa pode ser um signo, a depender da

posição em que o colocamos na relação entre representante e representado. São, portanto, propriedades relacionais que estão em jogo.

Por isso podemos usar um porta-garrafas para representar um porta-garrafas no mundo da arte. Na teoria de Danto, o mundo da arte funciona como uma espécie de perímetro que determina que tudo o que é nele incluído precisa ser devidamente percebido como representação e não como coisa banal. O porta-garrafas de Duchamp não é um porta-garrafas real, embora seja feito de um porta-garrafas real. Ele é uma representação constituída de um porta-garrafas, que se refere semanticamente aos portas-garrafas reais. Mesmo quando uma representação representa outra representação, esta passa a ocupar a posição de “coisa representada” para aquela. Assim, ainda que existam camadas extremamente complexas de referências entre representações – como a pintura *Drowning Girl* de Lichtenstein, que representa, no monumental estilo lichtensteiniano, uma singela representação de uma garota se afogando no estilo de quadrinhos comerciais de Tony Abruzzo, que representa talvez inconscientemente o estilo de gravura de Hokusai, que é por sua vez uma representação decorativa das ondas do mar –, toda essa intrincada rede referencial funda-se na relação binária simples entre representante e representado.

Enfim, de acordo com Danto, ser uma representação é ter um sobre-o-quê, um significado, um conteúdo: é ser um termo dentro de um par de termos, no qual um deles tem o atributo de referir e o outro de ser referido. O principal problema na história da filosofia da arte é que os pensadores criaram o hábito de identificar ou confundir representação com imitação, e por isso Danto escreve exaustivamente sobre as teorias da mimese nos primeiros capítulos de *A Transfiguração do Lugar Comum*. Ele afirma que

Deve-se creditar à teoria antiga o mérito de ter compreendido corretamente a relação entre arte e realidade, e seu único erro ou estreiteza de visão residiu na suposição de que a representação se restringe a estruturas imitativas; por isso, a teoria da arte como representação não foi capaz de encontrar um lugar

para as obras que apesar de terem propriedades representacionais eram claramente não miméticas ⁵⁴.

Não precisamos relembrar as conhecidas teorias platônicas e aristotélicas sobre a arte como mimese. O que importa é que a mimese é um tipo de representação, mas não o único, e que pode haver arte não mimética, mas não é possível haver arte não representativa. O modo como Danto compreende essa primeira condição necessária da arte torna-se ainda mais interessante em referência à discussão que ele institui a respeito do duplo sentido de representação, baseando-se nas teses nietzschianas sobre a origem da tragédia a partir dos rituais dionisíacos. De acordo com Nietzsche, os rituais dionisíacos atuavam através de estratégias de suspensão da censura moral e racional, o que permitia a liberação dos instintos, da sensualidade, da crueldade, até que essa energia primordial se canalizava para o aparecimento de Dioniso em pessoa. Esse aparecimento místico do deus sintetiza o primeiro sentido de representação, que é na verdade uma re-apresentação. Com o tempo, esse ritual foi civilizado por meio do teatro, de modo que os participantes se transformaram no coro, que não se entregava mais ao ritual, mas o simbolizava com a dança, Dioniso foi substituído pelo ator trágico que o imitava, e um elemento que não existia nas cerimônias religiosas foi incluído, a saber, o público. Esse é o segundo sentido: Dioniso não se re-apresenta literalmente, mas é representado por alguém que está em seu lugar com esse propósito: “há uma enorme diferença entre a aparição mística a uma espécie de alma grupal de um deus genuíno e a representação simbólica diante de uma espécie de plateia de uma pessoa que meramente imita esse deus” ⁵⁵. Danto suspeita que o primeiro sentido de representação pode estar ligado às origens da arte, associada inicialmente à confecção de objetos de culto que re-apresentavam poderes mágicos e deuses. Mas é evidente que o autor define arte como

⁵⁴ *Ibidem.* p. 135.

⁵⁵ *Ibidem.* p. 56.

representação conforme a acepção tardia do termo, i.e., como algo que contrasta com a realidade e não como um conjunto de objetos mágicos que participa dela na mesma dimensão, ainda que em outra hierarquia psíquica, das coisas banais. A arte, no conceito dantiano, surge quando não há mais identidade entre deus e o deus re-apresentado, mas uma relação de simbolização, designação, significação.

O livro monumental *Imagem e Cultura: uma história da imagem antes da era da arte*, de Hans Belting, trata justamente do espaço reservado às imagens nas culturas antigas, sobretudo a respeito do modo como elas eram interditas ou admitidas em relação à religião, à política, ao poder e aos modos de vida. Ele aborda desde os ícones mágicos até a era da imagem privada no fim da Idade Média e a crise da imagem no começo do Renascimento, passando pelos retratos mortuários que preservam o morto, pelas imagens “não-pintadas”, pelas relíquias medievais e diversos temas semelhantes. Essa semelhança, aliás, está no fato de que as imagens eram pensadas como personificações, como milagres, como tendo poder em si mesmas, enfim, ao modo do primeiro sentido de re-apresentação mágica ou religiosa. Esse comportamento permanece até o Renascimento, mas estamos tão marcados pela era da arte que costumamos nos apropriar das imagens antigas de acordo com o conceito moderno. Ora, ainda que não o admita, Danto comete essa apropriação ao estabelecer a representação, no sentido tardio, como condição necessária da arte. Mesmo que ele identifique as origens do conceito moderno de representação na tragédia grega, várias das imagens que hoje chamamos de arte, de acordo com Belting, foram compreendidas como re-apresentações até o fim da Idade Média. E, no entanto, Danto busca uma definição de arte que seja válida para toda arte, mesmo para a que é anterior à civilização grega. Portanto, sua tese de que a representação é uma condição necessária para a arte compromete-se com uma apropriação das imagens antigas através de um conceito que lhes é posterior. Voltaremos a essa crítica em outros contextos no decorrer da tese.

Em um texto não muito posterior, intitulado *Art and disturbance*, Danto comenta um tipo de arte (*disturbational*) que parece reivindicar um retorno às origens da arte, ao contato com o poder mágico, com as forças criadoras e ádvenas ao nosso mundo: “ela almeja reconectar a arte com aqueles impulsos sombrios a partir dos quais se acredita que a arte se originou”⁵⁶. A potência originária atribuída à arte é algo que a história da arte sufocou progressivamente e que os artistas “disturbadores” se empenham em recuperar, percorrendo o caminho inverso – do teatro ao ritual mágico. De acordo com Danto, essa iniciativa inscreve-se em uma agenda de abolição da distância entre o artista e o público, que é assegurada pelas convenções dos teatros e dos museus. Sobretudo as que estabelecem que a arte deve ser recepcionada como representação, enquanto oposição à realidade. O artista perturbador não quer representar, mas tornar presente ou incorporar algo, recuperando a origem ritualística da arte antes de ela tornar-se “arte”. Nesse sentido, ele regressa até mesmo à situação do sacrifício, na medida em que se sacrifica como artista, ou sacrifica a própria arte modernamente compreendida, para transformar o público, o qual, se o ritual for bem sucedido, deve deixar de ser público e tornar-se participante. O melhor exemplo que temos de arte perturbadora é a performance, mas não precisamos nos esforçar muito para encontrarmos suas artérias até mesmo no seio da pintura moderna. Picasso declara, em uma entrevista cedida a André Malraux, “tenho tantas máscaras africanas porque elas eram muito importantes por serem a ferramenta para os humanos se comunicarem com o divino, o desconhecido. Queria aprender a fazer o mesmo com minhas pinturas”⁵⁷. É digno de nota que um dos fundadores do modernismo sustente uma noção de arte como instrumento entre homens e deuses, muito mais aparentada com a re-apresentação mística dos rituais dionisíacos do que com a representação artística da era das tragédias.

⁵⁶ DANTO, Arthur. *O descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2014. p. 164.

⁵⁷ Entrevista de Picasso com André Malraux. In: ANDERSON, Wayne. *Picasso's Brothel*. New York: Other Press, 2002. p. 62.

Danto afirma estar ciente “de que há um inegável poder na concepção do artista como um tipo de sacerdote num ritual primitivo, e da própria arte como uma intervenção miraculosa”⁵⁸, mas ele não desenvolve o tema. Ou melhor, desenvolve-o apenas na medida em que pretende tratar da arte perturbadora, de um modo que se aproxima mais da crítica de arte do que de uma investigação filosófica sobre as forças mágicas associadas à origem da arte. Danto tampouco questiona se esse tipo de obra que ele mesmo interpreta como um retorno à dimensão, digamos, pré-representativa da arte não seria um contraexemplo para sua tese de que a representação é uma condição necessária da arte. Ele preocupa-se sobretudo com a psicologia da arte perturbadora, que perturba mais do que a representação de elementos perturbadores, porque perturba em um sentido que escapa às regras e às convenções, rumo ao que é quase pré-civilizatório, irracional, desconhecido – podemos acrescentar, rumo ao dionisíaco enquanto dissolução das fronteiras entre os sujeitos e seus papéis sociais definidos. Indo um pouco além, isso não acabaria por dissolver as fronteiras do próprio conceito de arte? O protótipo da artista perturbadora é provavelmente Marina Abramovic, embora Danto não a mencione. Seu expediente de colocar-se em situações de risco enquanto a plateia é transfigurada em cúmplice ou co-autor, como em *Ritmo 0*, dificilmente pode ser avaliado como uma representação no mesmo sentido em que uma escultura e uma peça de teatro são representações. Seu manifesto sobre a vida do artista evidencia, ao propor regras de conduta moral como “o artista deve sofrer”, “o artista deve ser erótico”, “o artista não deve suicidar-se” ou “o funeral é a última obra de arte do artista”, que ela não admite uma lacuna entre arte e vida, entre artista e pessoa, logo, entre representação e realidade.

No caminho da abolição de fronteiras, Lygia Clark é um exemplo ainda mais radical de artista perturbadora, embora suas obras não manifestem a densidade instintiva e cruel da

⁵⁸ DANTO, Arthur. *O descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2014. p. 170.

maioria das performances de Abramovic. Desde seus trabalhos com fitas de Moebius, a artista levanta dúvidas sobre o que está dentro e o que está fora, e sobretudo em *Caminhando* trata-se do que está dentro e o que está fora *da arte*. Aos poucos, em trabalhos com objetos relacionais, como *Nostalgia do Corpo* ou *Estruturação do Self*, esses dois reinos, os quais Danto insiste em separar para poder definir, são confundidos e geram um amálgama extremamente difícil de categorizar. Porque é preciso dar nomes às coisas, ela acabou chamando-o de “terapia”, mas é antes um domínio desarticulado que a artista aceita habitar para poder diluir a arte no mundo. Lygia sacrifica-se, portanto, ou sacrifica a arte em um sentido restrito, com o objetivo de criar experiências artísticas na realidade. Por outro lado, a existência de uma discussão sobre Lygia Clark ter deixado de fazer arte ou não (discussão, diga-se de passagem, travada dentro do mundo da arte) pode ser compreendida como uma confirmação da intuição de Danto de que a arte contrasta com a realidade. A artista desejou abolir a distância entre obra de arte e vida, e com isso viu-se na iminência de perder a fronteira e deixar de ser “artista”. É um exercício interessante ventilar se Danto avaliaria os últimos trabalhos de Lygia Clark como arte, já que eles não são propriamente representações e não se localizam propriamente no mundo da arte. Mas não há nada de espantoso nisso – as tentativas de definição filosófica sempre tropeçaram nos casos-limite.

Por ora, voltemos à argumentação de Danto. Tendo estabelecido essa primeira condição necessária para a existência de obras de arte, ele reconhece que ela não basta para completar uma definição, pois nem tudo que tem um sobre-o-quê, nem toda representação é arte:

Não me parece que essa longa e labiríntica discussão tenha nos permitido avançar muito na compreensão da natureza das obras de arte: apenas constatamos a pertinência de uma determinada questão, a do sobre-o-quê, cuja relevância para uma classe de coisas além da classe das obras de arte não é difícil reconhecer⁵⁹.

⁵⁹ DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 96, 97.

E, posteriormente:

Resta a questão de apontar o que faz de uma representação uma obra de arte, um problema que a lógica da interpretação artística não resolve por si mesma. (...) A imagem de um gato na cartilha das crianças, assim como não é literalmente um gato ainda que se diga que seja, também pode não ser uma obra de arte ⁶⁰.

Assim, Danto parte no encalço de outras características que permitiriam diferenciar a arte dos demais tipos de representação, como os gatos nas cartilhas. Ele aventa a possibilidade de encontrá-las no terreno tradicional da estética. Todavia, conclui que é preciso *interpretar previamente algo como arte* para ter uma reação estética apropriada, logo, qualidades estéticas não podem ajudar na definição, já que pressupõem o conceito de arte ⁶¹. Esse raciocínio, no entanto, introduz o tema fundamental da interpretação, ao mostrar que ela é um pressuposto para a apreciação estética.

⁶⁰ *Ibidem*. p. 193.

⁶¹ “Aprender que um objeto é uma obra de arte é saber que ele tem qualidades que faltam ao seu símile não transfigurado e que provocará reações estéticas diferentes”. DANTO, A. *A Transfiguração do Lugar-Comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 157. Danto aprofunda o tema da relação entre a arte e as qualidades estéticas em um livro bem mais recente, *The Abuse of Beauty*. O objetivo desse livro é evidenciar que a beleza, bem como as demais qualidades estéticas, não pode fazer parte da definição de obra de arte, mas que nem por isso ela deixa de ser digna de ser pensada por uma filosofia contemporânea da arte. A beleza não pode fazer parte da definição porque esta deve ser constituída apenas de propriedades necessariamente presentes em todas as obras de arte de todos os tempos, e a beleza certamente não é uma delas. De acordo com Danto, o estatuto filosófico da beleza só pode ser compreendido quando a arte se liberta da imposição de fazer obras belas ou que podem passar a ser percebidas como belas. Isso também explica porque ele próprio negligenciou a estética e o conceito de beleza desde a década de 60 até o início do século XXI, assim como a vanguarda americana da década de 60 e o dadaísmo europeu da década de 20 omitiram a beleza de sua arte. Foi sobretudo um afastamento natural que permitiu a distinção entre arte e beleza, e entre filosofia da arte e estética, antes tão confundidas. Esse tempo de recesso da arte em relação à beleza foi importante para criar “imunidades” filosóficas que permitem pensar sobre a beleza com mais neutralidade, e deixar de simplesmente acoplá-la à essência da arte, como a estética iluminista habituou-se a fazer. Cf. DANTO, A. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Illinois: The Paul Carus Lecture Series 21, 2003.

1.3.2. Interpretação

O conceito de “interpretação” é um dos pontos cardinais da filosofia da arte de Danto, mas gostaríamos de mostrar que o modo como o autor o desenvolve comporta uma ambiguidade.

Danto introduz o problema da interpretação na *Transfiguração do Lugar-Comum* imaginando, novamente, duas obras de arte indiscerníveis aos sentidos, mas que teriam sido produzidas em épocas muito diferentes. Ainda que os objetos materiais que as corporificam sejam idênticos, as obras são distintas, pois têm significados diferentes. Afinal, os significados são condicionados pelo contexto histórico, como diria Wölfflin. Desse modo, o problema da interpretação da arte insere-se na busca do nexos entre o significado de cada obra e o objeto que a constitui sensorialmente. Se perguntássemos a Danto o que é a interpretação artística, ele seguramente responderia que é o estabelecimento de relações entre uma obra de arte e a coisa material que a constitui. Então a interpretação artística, assim como a apreciação estética, surge apenas depois que já foi feita a distinção entre arte e realidade? Pois meros objetos não solicitam interpretação nem apreciação. É preciso saber de antemão que algo é arte para interpretar o nexos entre seu conteúdo (*aboutness*) e a matéria na qual ele se apresenta publicamente. Por conseguinte, aparentemente, o conceito de interpretação, assim como o de reação estética, não ajudaria a definir arte, uma vez que interpretar artisticamente só é uma atitude pertinente diante de uma coisa após sabermos que se trata de arte. Interpretar seria uma ação que pressupõe uma diferença previamente estabelecida entre arte e realidade, logo, não poderia ajudar a estabelecê-la. Danto admite essa lógica para reações estéticas ⁶²,

⁶² Não abordaremos a extensa discussão de Danto sobre estética, porque excede o tema da tese. Basta notar que em *A Transfiguração do Lugar-Comum*, Danto escreve um capítulo intitulado *A Estética e a Obra de Arte* para desenvolver suas conclusões sobre a diferença entre arte e realidade no terreno tradicional da estética. Ele defende que nossas respostas estéticas são diferentes diante de dois objetos sensorialmente idênticos quando sabemos que um deles é arte e o outro não é. Seu argumento é que reagimos a qualidades diferentes quando

mas o conceito de interpretação acaba sendo desenvolvido de modo mais complexo: ele trata a interpretação como algo que constitui a obra ontologicamente. É nesse ponto que apontamos uma ambiguidade.

Sugerimos, portanto, a seguinte interpretação da interpretação em Danto: há dois usos do conceito de interpretação que são constantemente confundidos em seu texto. É como se o autor usasse o conceito em dois “momentos filosóficos” diferentes sem esclarecer essa diferença, saltando de um para o outro indiscriminadamente. Um dos momentos refere-se ao ato de interpretar uma obra de arte em particular: “interpretar uma obra é propor uma teoria sobre o assunto de que ela trata, sobre seu objeto”⁶³. Danto dá várias indicações de como fazê-lo. O título, por exemplo, é uma excelente diretriz para interpretá-la, mesmo quando a obra intitula-se *Sem Título*, o que acontece com grande parte das obras modernas e contemporâneas: *Sem título* ao menos implica que se trata de uma obra de arte. Ou seja, a escolha do artista de nomear uma obra como *Sem Título* indica uma concepção acerca do conteúdo da obra ou da função da titulação. Não é o caso que a obra não tenha título como as coisas banais em geral não têm, ela é *intitulada* como *Sem Título*, e isso mostra que ela já está

estamos diante de um objeto que sabemos que é arte. As qualidades do objeto-obra-de-arte são tão diferentes das qualidades do objeto-mera-coisa que não poderíamos ter a mesma reação estética diante dos dois. Ele afirma, além disso, que essa diferença não é institucional, mas ontológica. Após um longo debate sobre a possibilidade de haver um senso estético inato, Danto conclui que isso é problema para a psicologia, pois o problema filosófico é que a estrutura da apreciação artística é diferente da estrutura da apreciação de meras coisas – e seria necessário identificar a lógica de cada uma, o que ele deixa para resolver em outra ocasião. No fim das contas, o que ele realmente conclui nesse capítulo, e que nos interessa no presente contexto, é que diferenças em reações e apreciações estéticas não podem ajudar a definir a arte, pois precisamos saber que algo é arte para ter a reação estética “apropriada”, isto é, para saber a que qualidades reagir. Cf. DANTO, A. *A Estética e a Obra de Arte*, em *A Transfiguração do Lugar-Comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. Como explicamos antes, duas décadas depois Danto escreve *The Abuse of Beauty*, no qual mantém que a beleza, bem como as demais qualidades estéticas, não pode fazer parte da definição de arte. No entanto, o filósofo parece alterar ligeiramente sua concepção sobre estética, ao defender que o conceito de beleza deve ser restringido a sua identidade estética, que seria uma qualidade sensorial simples, limitada aos sentidos e menos vinculada a diferenças de significado: “eu proponho restringir o conceito de beleza para sua identidade estética, que se refere aos sentidos, e reconhecer na arte alguma coisa que nas suas mais elevadas instâncias pertence ao pensamento”. Cf. DANTO, A. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Illinois: The Paul Carus Lecture Series 21, 2003, p. 92. Contudo, para nossos propósitos, basta ressaltar que ele assume continuamente que reações estéticas não fazem parte da definição de arte, precisamente porque pressupõem uma distinção prévia entre o que é arte e o que não é.

⁶³ DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 183.

sendo interpretada como algo do qual se espera que tenha um título. Além disso, quem dá título à obra é o autor – isso sinaliza o papel fundamental que a intenção do autor adquire na concepção dantiana de interpretação.

Quando Danto descreve duas obras imaginárias profundamente diferentes, que são todavia perceptivelmente indiscerníveis, explica que elas são diferentes porque são constituídas através de uma série de identificações de seus elementos explicada por uma interpretação do sentido da obra. Nesse momento, o filósofo está trabalhando com identificações de elementos intrínsecos à obra, como, por exemplo, a identificação de certa mancha de tinta como Ícaro ou de certa linha como o horizonte. O ponto é que toda obra é experimentada através de alguma interpretação que funda a sua estruturação, mesmo que ela não seja expressa linguisticamente: “a estrutura da obra, o sistema de identificações artísticas, se transforma conforme haja diferenças de interpretação”⁶⁴. Ou seja, a estrutura da obra é estabelecida através de um conjunto de identificações artísticas pertinentes, e podemos até admitir a possibilidade de diferentes estruturações, mas não a possibilidade de não haver nenhuma. Por conseguinte, sempre há uma interpretação operando na percepção de uma obra de arte; não há um modo neutro de percebê-la. Um modo neutro, isto é, sem interpretação, seria percebê-la como não-arte, como uma coisa banal. Um dos lemas ontológicos de Danto no domínio da arte é *esse est interpretari*.

A obra de arte, portanto, é uma função da interpretação, e cada interpretação estrutura uma obra diferente, mesmo que a coisa física na qual ela se corporifica mantenha-se invariante. Em um texto posterior denominado *Linguagem, Arte, Cultura, Texto*, Danto desenvolve esse tema: imagens artísticas são como textos, isto é, devem ser lidas. Ler, naturalmente, envolve interpretar o significado dos signos gráficos, e não apenas vê-los como borrões de tinta sobre o papel. Do mesmo modo, a coisa física que constitui a obra de arte

⁶⁴ *Ibidem*. p. 184.

precisa ser “lida”, e isso deve ser feito levando-se em consideração o contexto cultural no qual ela foi produzida. Por exemplo, precisamos conhecer a sociedade inglesa do século XVIII, sua moralidade burguesa e protestante, o conjunto de valores e vícios que protagonizavam um verdadeiro drama moral moderno, para compreendermos o sentido ético, satírico, ácido e pedagogicamente narrativo das gravuras de William Hogarth. Danto defende, distorcendo ligeiramente o mote fregeano de que uma palavra adquire significado apenas no contexto de uma sentença, que o significado das obras de arte pode ser procurado apenas no contexto (*Zusammenhang*) cultural mais amplo dentro do qual ela surge. A distorção em relação a Frege está no fato de que a estrutura de uma obra de arte não é a estrutura de uma sentença, e as habilidades críticas para interpretá-la não se assemelham às competências gramaticais e sintáticas para compreender uma frase e estabelecer seu valor de verdade. Por isso Danto usa o conceito de “texto” no terreno da arte, em vez de “linguagem” ou “sentença”, aproximando-se da tradição continental e afastando-se da filosofia da linguagem analítica ⁶⁵. “Texto” é um termo mais abrangente, pode ser pictórico ou verbal, e tem a ver com arte justamente porque ultrapassa a análise lógica, gramatical, pictural e sintática – exige uma análise mais ampla, que nesse livro Danto chama igualmente de interpretação, mas a remete com mais ênfase ao contexto cultural que solidifica suas conexões de sentido, suas referências, suas alusões, etc.

O filósofo detecta uma lógica peculiar na linguagem que descreve obras de arte, evidenciada sobretudo no uso do verbo ser. Quando olhamos para uma pintura e dizemos que a mancha de tinta “é” uma maçã, ou que certo ator “é” Lancelot, estamos usando o verbo ser em um sentido muito específico, diferente de afirmações de identidade reais (como quando dizemos que “Joana é a mãe de Pedro”), de predicções (como quando dizemos que “a maçã é vermelha”), de afirmações da existência (como quando dizemos que “a maçã é”), ou de

⁶⁵ DANTO, Arthur. *O descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2014. p. 112, 113.

qualquer uso filosófico (como quando dizemos que “o ser *é* e o não ser não *é*”). Em *O Mundo da Arte*, Danto exemplifica esse uso do verbo ser com a capacidade tipicamente infantil de “fazer de conta”. Com efeito, quando uma menina afirma, apontando para a boneca, que ela é sua filha, não está afirmando que ela é de fato sua filha, que tem a propriedade de ser sua filha, que substitui sua filha ou qualquer coisa desse tipo. Sua afirmação é perfeitamente compatível com a consciência de que a boneca não é sua filha de verdade. Mais do que isso, o uso do verbo ser em questão requer que a menina saiba que a boneca não é sua filha no “mundo real”, assim como é necessário saber que a mancha de tinta não é de fato uma maçã na lógica da linguagem que descreve obras de arte. Naturalmente, ninguém expressou isso com mais perspicácia do que Magritte.

Esse “é” usado na interpretação, que Danto chama de “é da identificação artística”, aparenta-se com o “é” usado na magia, na mitologia, na religião e nas metáforas, pois em todos os casos trata-se de um “é” que transfigura algo. Através do ato interpretativo, a tinta transfigura-se em paisagens, cenas ou personagens, o espaço bidimensional em espaço tridimensional, um conjunto de ruídos em som de cachoeira. Entretanto, a operação não é tão simples. É claro que Danto não aceitaria que podemos estruturar uma obra de arte de qualquer modo, logo, há limites para identificações e interpretações artísticas. Danto é o que poderíamos chamar de um “anti-relativista” em relação à interpretação de obras de arte: ele acredita que as interpretações são verdadeiras ou falsas, e que são descobertas e não inventadas. Há diversos autores, como Susan Sontag, por exemplo, que defendem que não há interpretações corretas ou incorretas da arte, e, mais do que isso, que elas podem ser procedimentos para controlar e retirar a potência autônoma da arte: “na maioria das instâncias modernas, a interpretação corresponde à recusa filistina de deixar a arte em paz. A arte verdadeira tem a capacidade de nos deixar nervosos. Ao reduzir a obra de arte ao seu

conteúdo e interpretá-lo, doma-se a obra de arte”⁶⁶. Danto discorda dessa concepção que acusa a interpretação de ser uma espécie de véu impedindo a obra de arte de afetar por conta própria – uma variação do retorno fenomenológico à coisa em si –, bem como de todo relativismo que legitima que, assim como cada pessoa tem seu gosto, poderia ter sua própria interpretação de obras de arte, ou que interpretações são como espelhos que mostram mais a respeito do interpretador do que da coisa interpretada. É evidente que todos podem construir suas próprias reflexões sobre obras de arte, mesmo que não sejam fundamentadas, se seu objetivo é ter experiências e sentimentos individuais ou usar as obras como espelhos para enxergar a si mesmos. Do mesmo modo, todos podem passear por um museu como quem passeia por um jardim, deixando-se atrair por esta ou aquela imagem, colhendo uma ou outra flor, sem deter-se em explicações sobre botânica ou sobre o significado da paisagem. Muitas pessoas frequentam museus, teatros e galerias com esse estado de espírito, sem ler os textos explicativos oferecidos e sem buscar qualquer tipo de informação histórica. Todavia, quando o objetivo é realmente compreender uma obra de arte, é preciso interpretá-la, e isso não pode ser feito de modo relativista e ilimitado.

Em muitos casos, os limites são pueris, por exemplo, se vemos no palco um cavalheiro em trajes elizabetanos segurando uma caveira, não podemos identificá-lo como Lancelot. Quando vemos um mosaico bizantino, podemos elaborar reflexões sobre a planalidade da superfície como negação do volume ilusório, mas elas não serão uma interpretação artística do mosaico, pois recorrem a teorias que não estavam disponíveis no período de sua fabricação. O ponto principal é que Danto não trata a interpretação como algo externo à obra, que seria acrescentado a ela posteriormente por críticos ou especialistas. Por esse motivo, análises como as de Sontag, que condenam o fato de que a interpretação torna a arte

⁶⁶ “*In most modern instances, interpretation amounts to the philistine refusal to leave the work of art alone. Real art has the capacity to make us nervous. By reducing the work of art to its content and then interpreting that, one tames the work of art*”. SONTAG, Susan. *Against interpretation*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966. p. 8.

maneável ou submissa, não fazem sentido em sua teoria. A interpretação não pode diminuir a potência da obra porque ela a constitui, no momento mesmo em que é criada, e por isso remete constantemente a quem a criou: “como a interpretação é inseparável da obra, ela é inseparável do artista, se ela é obra do artista”⁶⁷.

Assim, de acordo com Danto, uma das principais diretrizes para a interpretação de obras de arte é a intenção do artista:

Não se pode aplicar os predicados da imaginação a obras ou autores se não conhecemos suas crenças, isto é, se não sabemos como o mundo lhes parece ser. (...) A obra construída a partir de uma interpretação deve ser de tal sorte que o artista que supostamente a criou *poderia* ter desejado que ela fosse interpretada dessa maneira, de acordo com os conceitos disponíveis a ele e à época em que ele trabalhou. (...) Os limites do artista são restrições especiais à interpretação de obras de arte⁶⁸.

O autor é ciente do quanto é complicado determinar os limites de uma interpretação correta em arte, e esse tema lhe concerne duplamente, como filósofo e como crítico de arte. Mas a referência ao que “poderia” ser a intenção do artista certamente é um dos critérios mais importantes que ele aponta. Ele grifa “poderia” porque em diversos casos não temos acesso às intenções do artista, entretanto, não deixa de haver diversos fatores culturais e sociais que ajudam a delimitar a interpretação. Mesmo que o artista não ofereça um título, nem indicações escritas a respeito do sentido de sua obra, conhecemos sua localização temporal e geográfica no mundo e podemos ter uma noção razoável de quais poderiam ter sido suas experiências e concepções. Em suma, a interpretação está condicionada no mínimo pelas possibilidades históricas da obra interpretada⁶⁹.

⁶⁷ DANTO, Arthur. *O descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2014. p. 80.

⁶⁸ DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 195, 196.

⁶⁹ Em *Deep Interpretation*, Danto distingue entre o que ele designa como “interpretação de superfície” e “interpretação profunda”. A “de superfície” é a que está em jogo quando Danto trata a interpretação como constitutiva das obras de arte. É o tipo de interpretação que recorre às intenções do autor como autoridade e é distinta, devido a esse recurso, da interpretação hermenêutica ou “profunda”. Esta é “profunda” porque não dispõe da referência à autoridade, que é uma característica conceitual da interpretação “superficial”, porque o

Em *Crítica de Arte após o Fim da Arte*, Danto explica filosoficamente sua prática como crítico de arte, e podemos notar que ela se resume a propor interpretações que traduzam o pensamento inerente ao que os sentidos capturam nas obras. Ou seja, “colocar a arte em palavras”. Nesse sentido, ele ocupa uma posição intermediária entre o artista e o público, e acaba adotando uma atitude quase pedagógica que, precisamos admitir, torna-se cada vez mais necessária em exposições de arte contemporânea: “eu vejo minha tarefa como moderadora entre o artista e o espectador, ajudando o último a captar os significados que foram pretendidos”⁷⁰.

As interpretações podem ser reflexões bastante complexas sobre o sentido da obra, podem envolver diversas teorias da arte, detalhes do mundo da arte e filigranas históricas ou biográficas, como as que Danto oferece sobre as pinturas de pincelada de Lichtenstein ou sobre a restauração do teto da Capela Sistina. Mas também podem referir-se a situações básicas, como saber quais partes do objeto material fazem parte da obra de arte⁷¹. É preciso

nível de explicação a que se refere não pode ser ocupado por algo ou alguém em posição de autoridade. Trata-se de um tipo de interpretação recorrente nas ciências humanas, que remete a explicações e analogias inconscientes, forças sócio-históricas, estruturas linguísticas profundas, como, por exemplo, na psicanálise, nas teorias marxistas e no estruturalismo. Nesses casos, o autor não está em posição privilegiada para falar de sua obra, e a única autoridade possível é o cientista, o “cientista-humano”, que, no entanto, não cria as realidades sobre as quais tem autoridade, como é o caso dos autores no contexto da interpretação de superfície. A interpretação superficial discorre sobre as ambiguidades em uma ação, uma obra ou discurso externo, que se referem às representações internas de seus autores, que têm autoridade sobre suas representações conscientes ou voluntárias. No caso de representações profundas, os autores não têm autoridade sobre elas, porque a profundidade é inconsciente, logo, funciona como se fosse algo externo ao sujeito. Não entraremos nesse assunto na tese, mas o ponto central, nesse contexto, é que aqueles que criticam o privilégio da interpretação em arte como algo que não deixa a obra “falar por si mesma”, como Susan Sontag, costumam criticar o conceito de interpretação profunda, sem perceber que existe essa diferença. As ciências humanas recorrem a interpretações profundas constantemente, e isso pode acontecer igualmente em discursos sobre a arte, mas não é esse tipo de discurso que Danto leva em consideração quando afirma que a interpretação constitui a obra de arte. Esse tipo de discurso sobre arte pode ser “invenção crítica”, “literatura” ou “hermenêutica”, mas não é interpretação da obra no sentido dantiano, que é “de superfície”, remete à autoridade do autor, e sem a qual não seria possível sequer identificar as obras de arte. Cf. DANTO, Arthur. *O descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2014.

⁷⁰ *A Crítica de Arte após o Fim da Arte*. In: DANTO, A. *Unnatural Wonders. Essays from the gap between art and life*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 2005, pp 3-18. p. 17.

⁷¹ Em *The Abuse of Beauty*, Danto oferece vários exemplos que questionam quais partes do objeto material fazem parte da obra de arte. Pois sua tese central a respeito da beleza é: em arte, *quando* há beleza, ela pode ser interna ou externa ao significado da obra. A beleza externa é um acontecimento acidental da obra de arte. Ela pertence ao objeto material que a constitui, mas não à obra, uma vez que não se conecta ao seu significado. A *Brillo Box* e a *Fonte*, por exemplo, possuem beleza externa. O design das caixas *Brillo*, assinado por James

recorrer às intenções do artista para saber se estamos diante de uma escultura de um gato acorrentado ou diante de uma escultura acorrentada de um gato; é preciso pesquisar as ideias de Duchamp para saber se a posição da ampola de vidro faz parte de *Ar de Paris*, isto é, se estar pendurado no teto pertence ou não ao seu significado. Dúvidas básicas sobre a identificação dos componentes que pertencem às obras são cada vez mais recorrentes em exposições de artes visuais, nas quais muitas vezes o curador insere elementos e organiza os trabalhos de modo bastante original. Na Documenta de Kassel de 2012, por exemplo, a diretora artística, Carolyn Christov-Bakargiev, organizou um espaço central na rotunda do museu Fridericianum onde compilou diversos objetos, entre os quais havia obras de arte e coisas banais. O próprio estatuto desse “aquário”, que Bakargiev denominou *The Brain*, é ambíguo, pois é difícil decidir se ele é uma exposição de arte ou uma obra de arte. Dentro dele, havia algumas pinturas de Morandi e, à frente delas, alguns dos objetos que sempre vemos em suas pinturas – garrafas longilíneas, potes de cerâmica, caixas, esses objetos tão obsessivamente pintados e repintados que se tornam quase domésticos pra quem é familiarizado com sua obra. Aqueles objetos sólidos e íntimos existindo fora das telas proporcionam uma experiência realmente nova, como se alguém nos apresentasse à modelo da Gioconda, falando “vejam, esta é a famosa moça que Leonardo pintou”. Alguém que não conhecesse Morandi poderia acreditar que sua obra consistia na dupla apresentação dos utensílios, enquanto coisas e enquanto coisas pintadas, condenadas a se defrontar em uma

Harvey, é de grande beleza, assim como o formato uterino e a brancura brilhante do urinol. No entanto, a beleza não faz parte da *Brillo Box* e da *Fonte*, pois o conteúdo semântico (*aboutness*) de ambas as obras não envolve o fato de elas serem belas. A beleza da *Brillo Box* pertence ao objeto de design e deve ser atribuída unicamente ao talento de Harvey, não à obra de Warhol. A beleza do urinol tampouco deve ser atribuída à *Fonte*, pois, embora possa pertencer ao objeto sanitário que constitui sua obra, não pertence à obra de arte. Quando a beleza é interna, faz parte do significado da obra de arte provocar algum sentimento ou reação no público com essa beleza, seja amor, pena, tristeza ou erotismo. Danto cita alguns exemplos de beleza interna, como o *Memorial dos Veteranos do Vietnam*, de Maya Lin, as *Elegias para a República Espanhola*, de Motherwell, e as pinturas de Matisse do período de Nice. São obras cuja beleza tem um sentido muito íntimo, como consolar uma perda, transformar a angústia em sofrimento contemplativo, criar jardins de prazer e alívio, etc. Essas alegações, evidentemente, remetem-se a uma interpretação crítica das obras por parte de Danto, e, portanto, ao modo como ele compreende o papel constitutivo da interpretação na ontologia da arte.

especularidade perpétua. Poderia, portanto, interpretar a obra como uma reflexão sobre a indiferença das dimensões quanto à permanência das coisas, sobre a perda da individualidade entre o que reflete e o que é refletido, ou como uma crítica densa à provocação platônica de que a arte imita o artesanato, e o faz mais imperfeitamente do que um espelho. Essas interpretações podem ser muito interessantes, mas são incorretas, porque baseiam-se em uma falsa identificação artística, que toma os objetos reais como parte da obra de Morandi. O fato de haver interpretações incorretas mostra que elas não são relativas, como supõe Susan Sontag. Danto diria que é preciso buscar informações sobre Morandi e sobre o projeto curatorial de Bakargiev para identificar adequadamente a obra, que é pintura e nada mais. Então podemos fundamentar propriamente uma interpretação a partir da intenção de Morandi, que não era realmente copiar objetos, mas pintar “sua permanência, enquanto a vida e o pintor passavam por eles”, sendo que “cada pintura era um novo registro daquele mistério, uma coisa existindo, persistindo em existir”, “e silêncio” ⁷². Se o arranjo curatorial de Bakargiev desvirtua a obra ou cria uma nova obra de arte apropriando-se de uma já existente, como nos *Triptychos Post Historicus* de Braco Dimitrijevic, são questões a serem discutidas. Mas é precisamente quando temos todas essas possibilidades de obras, apropriações e camadas que a identificação artística e a interpretação – compreendidas de modo não relativista – mostram sua relevância. Entender as obras e distingui-las é possível justamente porque “há uma verdade na interpretação e uma estabilidade nas obras de arte que não são de modo algum relativas” ⁷³.

Até aqui, mostramos o modo como Danto trata de interpretação enquanto identificação de elementos pertinentes dentro de uma obra de arte, com base em certa “leitura” que fazemos

⁷² Essa bela crítica de Luís Fernando Veríssimo sobre a pintura de Giorgio Morandi encontra-se em *Banquete com os Deuses*. As críticas de Veríssimo costumam remeter-se ao que teria sido a intenção do artista, exemplificando com bastante maestria o papel mediador entre artista e público, que Danto atribui à crítica.

⁷³ DANTO, Arthur. *O descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2014. p. 80.

dela, que é, por sua vez, fundada em uma compreensão mais abrangente da cultura, da época e das possíveis intenções do artista que a produziu. Mas há passagens da *Transfiguração do Lugar-Comum* em que Danto faz afirmações como “o fundamento lógico em virtude do qual uma mera coisa é elevada ao Reino da Arte consiste naquilo que mencionei de passagem como o ato de identificação artística”⁷⁴. Ele provavelmente está se referindo a *O Mundo da Arte*, onde encontramos outras frases reveladoras: “e, finalmente, é uma condição necessária para algo ser uma obra de arte que alguma parte ou propriedade dele seja designada pelo sujeito de uma sentença que emprega esse *é especial*”⁷⁵. Também em *O descredenciamento filosófico da arte* há afirmações semelhantes: “a interpretação é a agência do que eu chamei de transfiguração, esse processo por meio do qual mesmo objetos totalmente do lugar-comum são alçados ao nível da arte”⁷⁶.

Pois bem, precisamos estabelecer uma diferenciação que Danto não estabelece: uma coisa é falar de interpretação no sentido de interpretar que um punhado de manchas coloridas são maçãs, ou que as maçãs pintadas por Cézanne remetem-se a uma compreensão da pintura como recriação do volume encarnado dos objetos, ou identificar que certa donzela pintada é Flora e certo rapaz é o filho de Napoleão. Outra coisa é falar de interpretação como interpretar certo objeto, que poderia não ser arte, como arte! Em ambos os casos a interpretação envolve uma operação de identificação e transfiguração. Entretanto, no primeiro caso, transfigura-se um elemento que já pertence a uma obra de arte, ao passo que, no segundo, transfigura-se a mera coisa *em arte*. É nesse segundo caso que podemos detectar propriamente a famosa transfiguração do banal, isto é, a transformação de uma coisa real em arte. No primeiro caso, a coisa já é arte, ou seja, a interpretação não precisa gerar uma transição categorial, na qual o

⁷⁴ DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 191.

⁷⁵ DANTO, A. “O mundo da arte”. Trad. Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*. n 1. UFOP. 2006. p. 18.

⁷⁶ DANTO, Arthur. *O descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2014. p. 114.

objeto deixa de pertencer à categoria ontológica das coisas comuns e passa a pertencer à categoria ontológica da arte. Poderíamos chamar esse processo de “ato de identificação ontológica da arte”, para diferenciar do “ato de identificação artística” nomeado por Danto.

No ato de identificação ontológica da arte, identifica-se certo objeto real como arte, logo, como passível de um ato de identificação artística. Ou seja, *interpreta-se a coisa como coisa a ser interpretada*. Trata-se de um ato ontológico de diferenciação categorial, após o qual o objeto passa a pertencer ao “Reino da Arte”. Um objeto material só é uma obra de arte em relação a uma interpretação, e isso significa que, enquanto ato de identificação ontológica, a interpretação é uma condição necessária para que algo seja arte: “dado o caráter constitutivo da interpretação, o objeto não era obra antes de ser interpretado”⁷⁷. Ou seja, ver uma obra sem saber que é arte é o mesmo que ver a mera coisa material: “na qualidade de um processo de transformação, a interpretação é algo como um batismo, não por dar um nome ao objeto, mas por emprestar-lhe uma nova identidade e fazê-lo ingressar na comunidade dos eleitos”⁷⁸, isto é, o objeto só é transfigurado em arte ao ser interpretado como tal, passando do mundo do banal para o mundo dos significados.

Há uma breve passagem em que Danto faz uma observação que explicita a diferença entre os dois “momentos filosóficos” da interpretação, embora ele não lhe dê muita atenção. Ele afirma que podem ocorrer dois erros ao interpretarmos obras de arte, a saber, interpretar como arte algo que não é arte, e interpretar uma obra de arte de modo incorreto⁷⁹. Ora, o primeiro é um erro no nível do que chamamos de identificação ontológica de obras de arte, e o segundo, no nível das identificações artísticas. O fato de Danto não atentar para essa diferença é um problema porque ele acaba discorrendo vastamente sobre a identificação de

⁷⁷ DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 190.

⁷⁸ *Ibidem*. p. 190, 191.

⁷⁹ DANTO, Arthur. *O descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2014. p. 75, 76.

elementos dentro de obras de arte, sobre a relação entre o significado e seu modo de apresentação em uma obra e sobre a maneira como isso se relaciona com a prática crítica, mas quase não aprofunda suas reflexões sobre a interpretação enquanto transição da categoria das coisas reais para a categoria da arte. Ou melhor, ele apenas afirma que essa transição acontece através da interpretação e, como oferece inúmeros exemplos e explicações sobre interpretação de elementos e significados *dentro* de obras de arte, imagina que toda a questão da interpretação já está suficientemente descrita e explicada.

No entanto, o mais interessante seria aprofundar o pensamento sobre o modo como a interpretação pode ser uma condição analítica do conceito de obra de arte. Basta que alguém acorde com o humor duchampiano e interprete, digamos, sua cafeteira como arte para que ela seja transfigurada em obra de arte? Ou é preciso que uma comunidade reconheça publicamente a interpretação de certa coisa como arte para que essa interpretação seja realmente transfiguradora? Essas interrogações se enovelam em torno da mal explicada relação entre a interpretação e o mundo da arte. Pois Danto não deixa claro se é necessário que o objeto seja apresentado no mundo da arte para que se passe a identificá-lo como arte, ou se ele só pode ser apresentado no mundo da arte porque já foi interpretado como arte. No primeiro caso, seria preciso elucidar como o objeto entra no mundo da arte para então ser interpretado como obra. Por acaso? Por decisão de um grupo de especialistas e curadores? Porque a pessoa que assina seu nome na etiqueta ao lado do objeto tem formação universitária ou currículo de artista? No segundo caso, seria preciso explicar por que certos objetos que são interpretados como arte passam a ser apresentados como obra dentro do mundo da arte e outros, como a cafeteira supramencionada, não. Por acaso? Por que seria preciso levar a cafeteira interpretada como arte para uma galeria e convencer um grupo de especialistas e curadores de que se trata de uma obra de arte e que a pessoa que a criou é um artista ou passará a sê-lo (assim que for reconhecida como o novo Mídas do mundo da arte)? É claro

que formular essas questões é tão frustrante quanto tentar decidir se o que vem primeiro é o ovo ou a galinha. E provavelmente por esse motivo Danto as evita. Mas elas deixam claro o quanto o fantasma do institucionalismo assombra sua filosofia da arte. E, sobretudo, o quanto é complexa e obscura a relação entre o conceito *histórico e contextual* de mundo da arte e as condições *essenciais* para que algo seja arte.

Em um trecho de *A Transfiguração do Lugar-Comum*, Danto imagina um “homem comum”, o equivalente do Sr. Testadura de *O Mundo da Arte*, que olha para uma pintura abstrata e afirma que vê apenas tinta e pano. A mesma declaração poderia ser feita por um artista engajado na questão do retorno da arte à materialidade simples da realidade. Nos dois casos, a frase “isto é apenas tinta e nada mais” poderia ser proferida, mas com significados muito diferentes, pois a frase do artista é uma interpretação sobre a arte e a do homem comum é a falta de interpretações artísticas sobre um objeto material. São sentenças indiscerníveis, contudo, são afirmações diferentes, uma vez que a do artista “se deu em meio a uma atmosfera impregnada de teorias da arte e de história da arte (que ele conhece), e que nesse movimento ele rejeitava de uma forma artística toda uma classe de posicionamentos em face de objetos de arte”⁸⁰. Podemos observar que aqui o problema dos indiscerníveis aparece em uma nova camada: como diferenciar uma sentença que afirma uma interpretação artística de uma sentença que lhe é materialmente indiscernível, mas que não comporta a mesma afirmação? E a resposta de Danto seria que isso só é possível em relação à atmosfera histórica e teórica em que as sentenças são proferidas. Ou seja, o que permite identificar uma interpretação artística como interpretação artística é o contexto histórico, é o célebre mundo da arte.

⁸⁰ DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 200, 201.

O artista acima regressou às mesmas sentenças do homem comum, mas, assim como o mestre budista, “voltou a elas depois de percorrer o caminho de um complexo conjunto de exercícios espirituais e de uma metafísica e uma epistemologia notáveis”⁸¹. Temos aí – para aplicarmos a Danto sua própria ironia filosófica – uma citação indiscernível de uma sentença que descreve o percurso do Espírito Absoluto em Hegel. No fim das contas, somos obrigados a notar que a teoria de Danto fundamenta-se sobre o percurso histórico do “Espírito da Arte”. É através da grande trajetória narrativa da história da arte que podemos chegar a esse ambiente extremo, o mundo da arte contemporânea, que permite identificar como arte uma coisa idêntica a uma coisa banal, e estabelecer uma diferença de categorias ontológicas entre elas. O mesmo ambiente permite, paralelamente, identificar como interpretação artística uma sentença indiscernível de outra que não é uma interpretação artística. Danto afirma que a interpretação é uma condição analítica do conceito de arte, ou seja, que faz parte de sua “identidade artística fixa e universal”, mas essa identidade *fixa e universal* revela-se como condicionada por uma narrativa que é histórica e de modo algum universal! Supomos que é esse o paradoxo que Danto tenta resolver ao autodenominar-se “essencialista histórico”. Ou seja, que a essência da arte depende da história e da teoria da arte:

Há uma relação interna entre a condição de uma obra de arte e a linguagem que a identifica como tal, pois nada é uma obra de arte sem uma interpretação que a constitua como tal (...). Ver uma coisa como arte requer no mínimo isso: uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento de história da arte. A existência da arte depende de teorias; sem uma teoria da arte a tinta preta é apenas tinta preta e nada mais (...). É óbvio que não pode haver um mundo da arte sem teoria, pois o mundo da arte é logicamente dependente da teoria. Por essa razão é essencial para o nosso estudo compreender a natureza de uma teoria da arte, de uma teoria tão poderosa a ponto de extrair objetos do mundo real e torná-los parte de um mundo diferente, um mundo da *arte*, um mundo de *coisas interpretadas*⁸².

⁸¹ *Ibidem.* p. 201.

⁸² *Ibidem.* p. 202, 203.

As citações acima são particularmente esclarecedoras em relação à hipótese que levantamos anteriormente, isto é, que o mundo da arte funciona como uma condição suficiente na definição de arte de Danto. Ainda que, em *A Transfiguração do Lugar-Comum*, ele não desenvolva o tema nessa direção, afirmações como essas mostram que ele pressupõe a evidência de que não pode haver um mundo da arte sem teoria, e de que não pode haver arte sem teoria, interpretação e história. Desenvolveremos posteriormente o modo pelo qual o mundo da arte se forma através de teorias, interpretações e narrativas históricas. Essas teorias e narrativas se desenrolam progressivamente na história europeia desde o *quattrocento* e, a partir do século XX, alastram-se para o resto do mundo e para o resto da história. Essa história-teoria-interpretação muito bem localizada espacialmente e temporalmente desvela a essência da arte, que supostamente vale para toda época e todo lugar. A natureza de uma teoria *tão poderosa*, afinal, é essa espécie de imperialismo conceitual, que transforma um conceito histórico e regional em um conceito filosófico essencialista. E isso é, em última instância, o “essencialismo histórico”. O principal problema de Danto é não levar a sério o quanto essa junção é paradoxal.

1.3.3. Retórica e estilo

Antes de discutirmos a formação histórica do mundo da arte, analisaremos a última tentativa dantiana de estabelecer uma condição suficiente para a arte. A saber, a defesa de que a arte tem uma estrutura semântica semelhante à da metáfora, da retórica e do estilo, que a diferencia de outros tipos de representação. Ambiguidades à parte, a conclusão de Danto a respeito da interpretação é que esta é uma condição necessária na definição de arte. Trata-se de uma condição muito aparentada com as anteriormente estabelecidas, isto é, com o fato de a arte ser necessariamente uma representação e, portanto, ter um conteúdo semântico, um sobre-

o-quê. De modo semelhante, a interpretação, embora necessária, não é uma condição suficiente para definir a arte:

Mas então a questão de saber quando uma coisa é uma obra de arte se torna a mesma de saber quando uma interpretação de uma coisa é uma interpretação *artística* – pois uma característica de toda uma classe de objetos da qual as obras de arte são uma subclasse é que eles são o que são porque são interpretados como são. Mas como nem todos os membros dessa classe são obras de arte, nem todas essas interpretações são interpretações artísticas⁸³

Um gráfico, um mapa e um diagrama são representações, são sobre alguma coisa, e precisam ser interpretados, isto é, seus elementos materiais precisam ser identificados corretamente para que seu conteúdo seja bem compreendido. Entretanto, não são obras de arte. É difícil evitar uma associação com a teoria dos aspectos visuais de Wittgenstein, exemplificada pela figura de uma cabeça que pode ser vista como a de um pato ou como a de um coelho. Wittgenstein pergunta: “vejo realmente cada vez algo diferente, ou apenas interpreto o que vejo de modo diferente? Estou inclinado a ficar com o primeiro. Mas por quê? - Interpretar é um pensar, um agir; ver é um estado. Ao interpretarmos fazemos hipóteses que podem se revelar falsas”⁸⁴. Ou seja, o que *vemos* não muda, mas *vemos como* pato ou coelho, isto é, vemos efetivamente aspectos diferentes do mesmo objeto material em função de uma interpretação. O aspecto visual é algo entre a visão “bruta”, digamos, e o pensamento. Essa ideia é muito aparentada com o conceito dantiano de interpretação. Podemos dizer que interpretar uma obra de arte é, antes de tudo, *vê-la como arte*. E, a partir disso, reagimos a certas qualidades materiais, a certos estímulos sensoriais e emocionais que normalmente não se configuram entre os aspectos perceptivos de coisas banais.

Pois bem, quando uma interpretação é uma interpretação artística? A partir de qual metamorfose uma coisa passa a ser *vista como arte*? Uma questão que paira no ar quando se comenta a definição de arte de Danto é o conceito de “significados corporificados”. Esse

⁸³ *Ibidem.* p. 203.

⁸⁴ WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Abril, 1984. p. 208.

conceito tornou-se uma espécie de emblema de sua filosofia, e ele afirma tê-lo desenvolvido em *A Transfiguração do Lugar-Comum*⁸⁵. No entanto, ainda que desenvolva o tema, nesse livro não há uma passagem clara em que o autor afirme que obras de arte são significados corporificados, nem uma que explique o que é corporificação, com exceção do prefácio à edição brasileira, que foi escrito bem depois. A primeira parte do conceito, “significados”, é fartamente debatida na primeira metade do livro através do desdobramento das ideias de que a arte é representação, de que tem uma história causal diferente das meras coisas, de que tem conteúdo semântico, etc. Contudo, a “corporificação” permanece uma noção relativamente obscura. O conceito de interpretação enquanto ato de identificação artística funciona como um gonzo que articula os significados com sua corporificação, uma vez que determina quais características do objeto material devem ser levadas em consideração na apreciação da obra de arte que é constituída por ele. Ou seja, a interpretação revela a obra ao conectar seu sobre-o-quê e sua parte material: ela identifica o significado de uma obra e mostra de que maneira o objeto em que o significado está corporificado o corporifica.

Mas o conceito de significados corporificados não basta para definir obras de arte. Uma criança de sete anos de idade, por exemplo, pode pegar sua caixa repleta de brinquedos e, depois de algumas horas de intensa concentração imaginativa, aparecer com um objeto insólito composto pelo chassi de um pequeno caminhão de plástico, a cabeça decepada de um dinossauro, diversas miniaturas de soldados e animais, plumas de uma peteca velha e muita fita adesiva. Ela pode mostrar orgulhosamente sua invenção e dizer que se chama Monstruk e que significa a mistura dos poderes: o poder da máquina, o poder do exército, o poder dos animais e o poder supremo, representado, é claro, pelas presas afiadas do dinossauro. O surpreendente nisso não é apenas a imaginação carnavalesca materializada das crianças, mas o fato de que por ora poderíamos, como Diógenes, atirar Monstruk na mesa do

⁸⁵ DANTO, Arthur. *What art is*. Yale: Yale University Press, 2013. p. 37.

banquete e declarar solenemente: eis a obra de arte de Danto. Monstruk tem um significado claro, explicitado por seu autor, e corporifica esse significado no objeto que o constitui. Mas hesitaríamos, e certamente Danto igualmente hesitaria, em chamá-lo de obra de arte. Não porque é feito de brinquedos, pois Nelson Lerner, Hans-Peter Feldmann, Robert Bradford e muitos outros artistas usaram brinquedos como matéria prima em suas obras. Então por que Monstruk não é uma obra de arte, se tem um significado corporificado materialmente e se assemelha-se tanto a uma *assemblage* contemporânea? Somos obrigados a admitir que é porque ele não pertence ao mundo da arte? Por que não é apresentado em um contexto historicamente constituído que o legitime como arte? Se conseguíssemos, por alguma artimanha administrativa, infiltrar Monstruk em uma galeria, assinado por um jovem artista ainda pouco conhecido, Vitor Pazetto, digamos, ele poderia ser considerado arte e vendido por algumas centenas de dólares (não muitas, pois o artista ainda é pouco famoso)?

Danto busca esquivar-se constantemente desse tipo de casualidade institucional que pode margear o reconhecimento de certos objetos como obras de arte. Por esse motivo, tenta encontrar mais características essenciais que permitam distinguir obras de arte de outras representações que solicitam interpretação. Ele concebe um exemplo insólito: a obra literária não-ficcional de M, autor prosélito da ideologia da anti-arte e sucessor extremista de Truman Capote, que descreve um crime verdadeiro através da forma exata de uma narrativa jornalística. Sua obra literária é idêntica ao relato jornalístico que descreve o mesmo crime. Esse exemplo apresenta duas representações com o mesmo objeto material, no caso, a forma literária, e o mesmo conteúdo. Danto interroga o que faz um deles ser interpretado como arte e o outro como um texto banal de jornal. A resposta parece simples, a saber, a diferença está no fato de que a narrativa jornalística usa essa forma porque é sua forma de escrita habitual e o romance a utiliza para expor uma ideia, por exemplo, um comentário tácito sobre o modo como fatos sórdidos são anunciados com indiferença pelos meios de comunicação de massa.

Generalizando o princípio, isso significa que “a diferença está no fato de que a obra de arte usa a maneira como a não-obra de arte apresenta seu conteúdo para propor uma ideia relacionada com a maneira como esse conteúdo é apresentado”⁸⁶. Ou seja, a obra de arte não é apenas a adição simples de objeto material e conteúdo, mas certa maneira de apresentar o conteúdo materialmente através de recursos estilísticos e expressivos que mostram o modo como o artista percebe o mundo. É nessa dobra entre o significado e sua incorporação que se situa o que mais se aproxima de uma definição da arte em *A Transfiguração do Lugar-Comum*, revelada através de uma analogia filosófica com a estrutura semântica de metáforas, retórica, expressão e estilo. No centro dessa dobra está, podemos dizer, a medula essencialista do conceito de arte, expressa posteriormente por Danto com o termo “significados corporificados”.

Assim, o último recurso de Danto em busca da essência da arte é a análise de certas estruturas lógico-semânticas que ele supõe serem semelhantes: “parto da suposição de que o ponto de intersecção entre estilo, expressão e retórica deve estar próximo da definição que estamos procurando”⁸⁷. A análise da retórica, remetida principalmente aos apontamentos de Aristóteles, estabelece que ela tem a função de induzir o público a adotar determinada atitude em relação ao conteúdo do discurso. Isto é, seu objetivo é fazer com que as pessoas vejam um assunto de certo ângulo. De acordo com essa caracterização, a retórica não é apenas uma prática oral ou textual, pois pode ser feita igualmente através de imagens. Nada elucida melhor a retórica pictórica do que o marketing contemporâneo, que projeta cada figura, cada cor, cada tamanho e fonte de letra, cada forma, enfim, para que a imagem tenha um poder persuasivo tão imenso a ponto de convencer milhões de pessoas sobre a necessidade ou desiderabilidade de algum produto que por si só provavelmente não atrairia a atenção de

⁸⁶ DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 219.

⁸⁷ *Ibidem*. p. 243.

ninguém. O que a arte pode ter em comum com a retórica, o design gráfico comercial e o marketing é o ato intencional de causar uma atitude em face da coisa ou ideia que é representada: “a retórica tem a intenção de provocar atitudes, não importando a bondade ou a maldade dos temas em questão”⁸⁸. Assim como as roupas brancas e esvoaçantes da propaganda de margarina *lighth* visam provocar a agradável sensação de leveza cobiçada por todos, os grandes corpos retorcidos e teatrais que se espiralam ao céus nos afrescos barrocos de Pietro da Cortona eram orientados para cooptar as massas e, através da emotividade intensa, despertar a fé e a piedade. Assim como as pinturas produzidas na época da Alemanha nazista, como as de Albert Janesh e Adolph Wissel, que manifestavam tamanha apologia pictórica da superioridade física, intelectual e moral da raça ariana pura com a pretensão de, como escreveu Hitler, dar às suas crianças a convicção de que são absolutamente superiores aos outros povos. Essas pinturas, entre muitas outras, são um sombrio exemplo do uso das habilidades retóricas da arte com o objetivo de provocar uma atitude ou emoção na população, não importando a “maldade” do tema em questão.

As metáforas são famosas estratégias da retórica, e consistem em apresentar certo tema através de certas imagens ou palavras para chamar a atenção a determinados atributos do tema. Ou seja, as metáforas não representam o mundo simplesmente, mas induzem o público a percebê-lo de uma maneira especial. Assim como as obras de arte, as metáforas apresentam seu conteúdo e ao mesmo tempo o modo pelo qual o apresentam. O conceito de expressão em Danto, entendido como a maneira como algo é representado em relação ao conteúdo representado, pode ser reduzido ao conceito de metáfora. Esses três termos – retórica, metáfora e expressão – são distinguidos superficialmente, pois, grosso modo, todos eles se assemelham ao *ver como* wittgensteiniano: são artimanhas para que um objeto, conteúdo ou assunto **x** seja *visto como x'* ou **y**, e, portanto, para que uma emoção, uma perspectiva ou uma

⁸⁸ *Ibidem.* p. 245

atitude seja induzida no público. Com efeito, a arte não apenas representa o mundo, mas nos leva a percebê-lo de certa maneira.

Nesse tópico, as contribuições mais interessantes e também mais duvidosas de Danto remetem-se ao conceito de estilo. A palavra descende de “*stilus*”, um utensílio usado para fazer inscrições, logo, um instrumento que deixa algo de sua natureza nas superfícies em que deixa marcas. Diferentes *stilus* imprimem diferentes texturas nas linhas que são feitas com eles, o que obviamente funciona como uma metáfora da metáfora, isto é, da estrutura semântica que, além de representar alguma coisa, mostra o modo como a coisa foi representada. O autor propõe: “poderíamos então reservar o termo ‘estilo’ a esse *como*, isto é, àquilo que resta de uma representação quando subtraímos seu conteúdo”⁸⁹. E o que resta da representação ao se subtrair seu conteúdo é o modo de representar, o que, no contexto da arte, refere-se ao artista. Danto desdobra essas noções revelando a retórica e a metáfora como conceitos que conectam a representação com o público, ao passo que o conceito de estilo diz respeito à relação entre a representação e seu criador. Por esse motivo Danto alude constantemente à “profunda observação” de Buffon de que o estilo é o homem. Enquanto a estrutura retórica enfatiza como o modo de representação provoca atitudes na coletividade, o estilo salienta como o modo de representação desvela seu autor, o artista, o homem em toda sua idiossincrasia:

Ora, quando falo em estilo estou pensando na relação que exclui a mediação do conhecimento ou arte. Meu entendimento da ideia de que o estilo é o próprio homem refere-se à maneira como o homem é feito, sem o benefício de nenhuma capacidade adquirida de outro modo. Mas essa reformulação da ideia leva a crer que estabelecemos uma arriscada distinção entre estilo e maneira, pois essa última é uma realização não-básica. E é inquestionavelmente importante concluir este ensaio perguntando-nos sobre a causa dessa oposição. Creio que na resposta a essa questão há algo de

⁸⁹ *Ibidem.* p. 283.

profunda importância humana, mas também suspeito de que aí reside uma indicação sobre a distinção entre o que é e o que não é arte ⁹⁰.

Essa citação expõe uma série de ideias complicadas. A mais extravagante é a suposição escassamente justificada de que existe na arte algo semelhante ao dom, que se origina no homem tal como ele *é feito* independentemente das capacidades que adquire *de outro modo*. Danto introduz o tema do dom com o episódio de Íon, o orador grego que tinha um reconhecido talento para recitar Homero, mas não era capaz de recitar outros poetas com a mesma destreza. A argumentação platônica a propósito do talento de Íon envolve a procura por um “conhecimento ou arte” ⁹¹ que pudesse ajudar o rapsodo a declamar outros poetas, sem precisar depender unicamente de seu talento fortuito. De acordo com Danto, conhecimento e arte são competências adquiridas, e, nesse sentido, são opostos ao dom, “pois um dom é uma coisa que logicamente tem de ser dada, já que se fosse adquirida não seria um dom” ⁹². Essa constatação entrelaça irrevogavelmente o conceito de dom com o de desigualdades naturais, diante das quais o conhecimento e a arte seriam uma espécie de brado de libertação à ditadura da natureza contingente, em prol da democratização das habilidades através do esforço e da disciplina.

Danto não é adverso à democratização das habilidades através do conhecimento, contudo, ele se esforça em demarcar claramente que esse recurso difere dos dons naturais. Ele supõe que certas qualidades, como a criatividade, o gosto, o juízo (no sentido kantiano) e a espirtuosidade, existem nas pessoas, quando existem, de modo espontâneo. Se um indivíduo as executa por meio de conhecimento ou arte, por exemplo, através de regras de gosto, listas do que se deve fazer, receitas de pensamento e ação, códigos de conduta, etc., isso é

⁹⁰ *Ibidem*. p. 288.

⁹¹ Danto abstém-se de explicar que o termo usado por Platão é *techné* e não “arte” no sentido que ele procura definir. Não é uma distinção irrelevante, uma vez que ele conclui que a arte tem a ver com o estilo, entendido como algo não mediado por “conhecimento ou arte”. Se essa precisão terminológica não for estabelecida, pode parecer que Danto está afirmando que a arte só acontece sem arte.

⁹² *Ibidem*. p. 286.

precisamente um testemunho de que ele não as possui. Mesmo que externamente não seja possível identificar uma diferença entre as habilidades adquiridas por conhecimento e as que são doadas pela natureza, o princípio que as viabiliza é diferente. E isso parece fundamental para Danto, assim como a distinção entre uma ação *por dever* e uma ação meramente *conforme o dever* o é para Kant. Novamente, o autor lança mão do princípio dos indiscerníveis, inventando duas atitudes perceptivelmente idênticas, mas com estatutos ontológicos diferentes: uma delas é gerada espontaneamente, surge como uma dádiva, e a outra adquire-se, aprende-se; Danto designa a primeira como “estilo” e a segunda como “maneira”. Estilo, portanto, distingue-se pela ausência de mecanismos de mediação.

Em primeiro lugar, precisamos apontar que há uma lacuna entre adquirir uma competência por conhecimento e meramente seguir regras, listas, códigos e receitas. Danto elabora o tema como se houvesse apenas dois patamares, a saber, ou bem uma pessoa segue regras ou bem ela possui um dom. Não podemos pensar que mesmo os talentos mais extraordinários e espontâneos são adquiridos ao longo da vida, através de arte e conhecimento? Danto não chega a afirmar que o dom é inato, mas seria conveniente que ele explicasse de onde vem esse dádiva milagrosa que desponta ao acaso em alguns indivíduos privilegiados. Imaginemos alguém estudou desenho com afinco, por exemplo, e ainda que inicialmente não tivesse um bom desempenho, com o passar dos anos foi aprendendo a copiar o estilo de grandes desenhistas até que desenvolveu um traço que pôde identificar como *seu*, como sua particularidade. Esse não é seu estilo? Podemos muito bem defender que é seu estilo, mesmo tendo sido adquirido através de conhecimento e arte, mesmo tendo sido aprendido com esforço e dedicação. Isso não significa que o desenhista em questão está seguindo regras ou receitas, mas simplesmente que aprendeu a desenhar. Em uma exposição recente dedicada a Mark Rothko no Museu Nacional de Varsóvia, o texto curatorial apresenta Rothko como um artista que lutou com persistência para alcançar seu estilo maduro, passando

por estudos realistas e surrealistas até encontrar sua marca pessoal na pintura de campos de cor. Esse percurso de aprendizagem durou mais de quarenta anos e é inegável que Rothko tem um estilo, que é, aliás, um dos mais brilhantes e peculiares da arte moderna. Danto declararia que ele não tinha um dom, e portanto não tinha um estilo, uma vez que sua pintura resultou de um processo de conhecimento e arte ao longo de décadas? Ele defenderia, talvez, que o processo de aprendizagem auxiliou na *revelação* do estilo, mas o estilo mesmo não é aprendido, pois é uma entidade revelada, descoberta. Pois bem, o que Danto tem a dizer sobre tal essência inerente ao homem, ao modo como ele “é feito, sem o benefício de nenhuma capacidade adquirida de outro modo”?

Entendo por estilo esse modo de uma pessoa representar o que quer que ela represente. Se o homem é um sistema de representações, seu estilo é o estilo de suas representações. O estilo de um homem é, para citar a bela formulação de Schopenhauer, ‘a fisionomia da alma’. E na esfera da arte em particular é essa fisionomia exterior de um sistema interior de representação que defino como estilo ⁹³.

Ou seja, o autor concebe o homem como um sistema de representações encarnado. O estilo de um indivíduo não é constituído por suas propriedades externas e transitórias, mas diz respeito às “qualidades que pertencem à sua essência” ⁹⁴. Portanto, não se encontra nos conteúdos das representações, que podem ser provisórios, mas no modo particular pelo qual eles são representados *internamente*. Assim, estilo distingue-se de “moda”, que é passageira e efêmera, e de “maneira”, na qual o hiato entre o indivíduo e certa competência é preenchido através de um conhecimento adquirido. Em textos anteriores, Danto destaca a existência de ações básicas e de cognições básicas, que são ações e cognições feitas sem elementos intermediários, de modo imediato. Mantendo a lógica de seu sistema relativamente analítico, o estilo, no contexto da arte, seria uma espécie de *realização básica*.

⁹³ *Ibidem*. p. 293.

⁹⁴ *Ibidem*. p. 292

A organização sistemática dos conceitos pode ser atraente, mas é preciso notar que Danto deixa sem fundamentação filosófica o pressuposto de que existe uma essência de cada pessoa, uma “fisionomia da alma” que ele parece supor ser independente da existência no mundo, já que ela seria interior, imediata, espontânea e sem nenhuma mediação. O autor não acaba se comprometendo com o mais metafísico dos essencialismos ao desconsiderar que a fisionomia de cada alma envolve incontáveis processos de aprendizagem cotidianos, além de todo tipo de mediação, de conhecimento e arte, e depende de contaminações com outros sistemas de representação, de influências de outras pessoas, de assimilação de outros estilos? E é nessa pressuposição pouco argumentada que Danto fundamenta o conceito de estilo, no qual imagina residir a diferença entre o que é e o que não é arte. Ele explica que uma cópia exata de uma obra de arte pode *exibir* um estilo, mas não *tem* um estilo, porque seu modo de produção implicou uma receita a ser seguida. Apenas a obra de arte original poderia ter estilo, pois viria à luz como uma dádiva miraculosa, espontaneamente, imediatamente, a partir da interioridade excepcional do artista. Ironias à parte, é forçoso constatar que Danto acaba aos flertes com a ideia romântica do gênio, entendido como o artista que é naturalmente dotado para expor ao mundo seu sistema de representações particular. É claro que ele reformula o tema em termos mais contemporâneos, mas está defendendo, em última instância, que outorgamos o estatuto de arte a alguma coisa porque detectamos que ela tem um estilo, sendo que o estilo é o homem, o artista: “a grandeza da obra está na grandeza da representação que a obra materializa. Se o estilo é o homem, a grandeza do estilo é a grandeza da pessoa”⁹⁵.

Então os grandes artistas têm um estilo que transparece na obra e que faz parte de sua essência humana singular. E quem não tem um estilo em arte, não tem. Não se pode fazer arte apenas com técnica e conhecimento, não se pode ensiná-la, nem aprendê-la: “se tal

⁹⁵ *Ibidem.* p. 296.

conhecimento fosse possível, escolheríamos nossos artistas e poetas por sorteio”⁹⁶. Desse modo, para Danto, a capacidade de fazer arte é quase uma fatalidade. Além disso, em algumas passagens ele dá a entender que a capacidade de apreciá-la o é igualmente. Nos últimos parágrafos de *A Transfiguração do Lugar-Comum*, Danto aborda o gosto como uma espécie de aptidão para reconhecer e apreciar o estilo dos artistas, semelhante àquela intuição, instintiva para as pessoas de gosto refinado, de que o tapete não combina com os móveis da sala. Ou seja, trata-se da capacidade de identificar certa coerência nas obras, mas não uma coerência formal. Afinal, se fosse o caso, Danto se comprometeria excessivamente com a estética de Greenberg, que acreditava em seu bom gosto instantâneo a ponto de manter-se de costas para um nova pintura e subitamente olhá-la, para que sua retina não fosse contagiada pelo pensamento, o que lhe assegurava capturar a qualidade formal da obra com um golpe de vista. O gosto defendido por Danto tem mais a ver com uma argúcia para destilar o estilo nas obras, isto é, para depurar o significado e o modo como o artista escolheu representá-lo de outras propriedades irrelevantes do objeto que materializa a obra. Entretanto, ele mantém a ideia de um gosto espontâneo em arte, que não pode ser aprendido nem reduzido a fórmulas, embora tenha suas razões – “mas razões que somente são convincentes pra quem já tem capacidade de julgar ou já tem gosto”⁹⁷.

É difícil acreditar que Danto argumentaria seriamente que artistas nascem artistas e críticos de arte nascem críticos de arte, porque gosto e estilo seriam realizações não mediadas. Todavia, suas considerações finais, que ele assume como extremamente especulativas, conduzem por esse caminho, do qual ele não se dispõe a assumir todas as consequências. Fato é que em seus escritos seguintes ele quase esquece o assunto. Em seu livro mais recente, *What art is*, Danto constata que não conseguiu estabelecer propriamente uma definição de arte na

⁹⁶ *Ibidem.* p. 286.

⁹⁷ *Ibidem.* p. 296.

Transfiguração do Lugar-Comum, e resume sua tentativa com o conceito de significados corporificados, advertindo que não avançou muito na explicação do que é corporificação. Em um artigo intitulado *Embodied Meanings, Isotypes and Aesthetic Ideas*, o autor afirma que posteriormente tentou acrescentar outras propriedades a estas, por admitir que suas condições eram apenas necessárias. Então tentou acrescentar, por exemplo, que obras de arte devem possuir algum tipo de qualidade estética em *The Abuse of Beauty*, mas terminou o livro cético a respeito dessa possibilidade ⁹⁸. Em *What Art Is*, ele continua mantendo as condições necessárias sintetizadas como “significados corporificados” e tentando acrescentar outras condições suficientes. Nesse livro, ele ensaia o obscuro conceito de “sonhos acordados” (*wakeful dreams*), que não discutiremos na tese, pois ele próprio não chega a ampliar a discussão para além de uma breve analogia. Ora, ainda que Danto não utilize o termo “corporificação” ao longo da *Transfiguração*, ele trabalha o conceito de interpretação de uma maneira que leva a crer que a corporificação é o modo como o artista escolhe representar o significado materialmente. É estranha, portanto, sua advertência de que não desenvolveu o conceito de corporificação, uma vez que é exatamente isso que pretende discutir em sua longa análise dos conceitos de retórica, metáfora, expressão e estilo – todos situam-se entre o significado e o modo de representá-lo ou corporificá-lo a partir da intenção do artista.

De qualquer modo, mesmo desconsiderando todos os problemas que levantamos acerca das tentativas de estabelecer condições necessárias e suficientes na *Transfiguração do Lugar-Comum*, ainda é complicado aceitá-las como uma definição de arte. Danto consegue distinguir obras de arte de coisas banais, porque aquelas têm um significado, um sobre-o-quê. Também consegue distinguir obras de arte de meras representações, porque as obras de arte

⁹⁸ “In my latest book, *The Abuse of Beauty*, I more or less acknowledged Austin’s discovery that aesthetics is wider than had been traditionally recognized, and asked if there were not a third necessary condition, namely that to be a work of art, something has to have some aesthetic quality – if not beauty, then, say, grunge. If not grunge, then something else. And I ended the book skeptical that art need have any aesthetic quality at all”. In: DANTO, A. “Embodied Meanings, Isotypes and Aesthetic Ideas”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 65, Issue 1, Pg 121–129. Winter, 2007. p. 125.

propõem uma ideia sobre como representam seu conteúdo, e as representações em geral apenas o representam, sem esse tipo de autorreflexão. Inicialmente, propusemos um resumo das condições essenciais que Danto estabelece para que algo seja uma obra de arte e discorreremos brevemente sobre cada uma delas. Ainda que aceitássemos essas condições essenciais, malgrado os aspectos problemáticos apontados, aceitá-las *enquanto definição de arte* não seria uma consequência direta. Pois ainda que elas distingam a arte de coisas banais e de representações simples, não a distinguem, por exemplo, da própria retórica, das metáforas em geral, ou mesmo da filosofia. As metáforas, a retórica e a filosofia também são representações e têm significados, que são igualmente incorporados em alguma matéria; elas também contam com uma dimensão retórica (evidente no caso da retórica) e estilística; e também exigem uma interpretação que constitui sua identidade. Assim como as obras de arte, a filosofia, para usarmos essa comparação clássica, não representa meramente seus significados: as propriedades do modo de representação devem fazer parte de sua compreensão. Por esse motivo a filosofia sempre comporta uma reflexão sobre si mesma. Os grandes pensadores frequentemente desenvolvem uma filosofia da filosofia como parte constitutiva da filosofia; além do mais, quando abordam algum assunto, mostram-se conscientes de que a maneira filosófica – o tipo de linguagem utilizado, até mesmo o idioma, o método de abordagem e as perspectivas escolhidas, os exemplos ou a omissão deles, as referências e as autoridades teóricas convocadas, etc. – pela qual o assunto é representado constitui essencialmente os resultados filosóficos. A filosofia está presa à autorreflexão como um cálice à sua haste. Ela possui igualmente uma dimensão retórica e estilística, no sentido dantiano: visa provocar uma atitude ou ponto de vista em algum público potencial ao apresentar uma ideia sob certa perspectiva; é inseparável do homem, seu autor, com seus modos específicos de representar o mundo. Ademais, é evidente que, assim como a arte, a filosofia requer uma interpretação que constitui sua identidade e que deve ser remetida às

intenções de seu autor. Não há grandes diferenças de estrutura semântica entre o *é* em “esta mancha *é* uma maçã”, diante de um quadro de Cézanne, e o *é* em “*ousia é* um conceito que designa o substrato dos entes”, diante de um livro de Aristóteles. Assim, se levarmos em consideração as condições discutidas por Danto na *Transfiguração*, sua definição de arte engloba igualmente a filosofia.

No caso das metáforas, Danto concede uma atenção módica ao inconveniente de que sua definição desliza brevemente para além dos limites do que normalmente chamamos de obra de arte, o que ele justifica do seguinte modo: “afinal, a ideia de que toda metáfora é um pequeno poema é muito comum. A julgar pelas características que identificamos, as metáforas são pequenas obras de arte”⁹⁹. Ou seja, para evitar o espinhoso problema de diferenciar obras de arte de metáforas, o autor inclui as metáforas na categoria das obras de arte, enquanto pequenos poemas. Devemos supor que ele faria o mesmo com a filosofia e a retórica?

A empreitada dantiana em busca de uma definição da arte não é simples nem corriqueira. Podemos acompanhar a presteza do autor em penetrar a substância atemporal da arte sem negligenciar sua existência histórica, bem como sua coragem filosófica ao tentar equilibrar-se nos delgados andaimes erguidos pela arte contemporânea, nunca antes cogitados pela filosofia. Podemos admirar sua fábrica densa e colossal de situações possíveis, porém imaginárias, e seu inventário de exemplos concretos retirados de seus anos de experiência com o mundo da arte, que parecem funcionar como uma bússola empírica que o impede de perder-se nos labirintos do pensamento abstrato. Também podemos apreciar sua honestidade filosófica que frequentemente o leva a admitir que está especulando a respeito de certos assuntos. Mas precisamos igualmente notar que seus resultados nem sempre chegam à altura de suas ambições iniciais. Com efeito, Danto estabelece condições necessárias pertinentes,

⁹⁹ DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 273.

que funcionam para separar teoricamente o domínio das obras de arte do domínio das coisas banais e das representações simples, como os gatos nas cartilhas das crianças e Monstruk. Mas se não assumirmos que o pertencimento ao mundo da arte opera como uma condição suficiente, dificilmente podemos aceitar as propriedades essenciais destacadas em *A Transfiguração do Lugar-Comum* como uma definição que separa arte de não-arte. Pois mesmo admitindo as propriedades retóricas e estilísticas como essenciais – com todas as dificuldades a respeito da essência humana e do resgate da noção romântica de gênio –, as obras de arte não podem ser separadas das metáforas, da retórica e da filosofia, por exemplo. Entretanto, esse problema de excesso de abrangência pode ser resolvido se incluirmos na definição o último item que acrescentamos em nosso resumo, isto é, que a interpretação constitutiva da identidade artística é historicamente possibilitada pelo mundo da arte. Nesse caso, teríamos uma definição em termos de condições necessárias e suficientes, pois a retórica, a metáfora e a filosofia não são interpretadas no contexto do mundo da arte, mas em seus respectivos contextos. A ideia de que ser arte é ser interpretado como arte no ambiente prático, teórico, social e histórico do mundo da arte – o que Danto apenas enfatiza seriamente em *O Mundo da Arte* – funciona muito bem para separar arte de não-arte. O problema é que se trata de uma condição redundante, que, a rigor, acaba por dispensar todas as outras características necessárias procuradas com tanto afincamento ao longo da *Transfiguração*. De todo modo, a teoria funciona satisfatoriamente enquanto uma definição histórica e contextual, como afirmamos inicialmente (ao chamarmos a atenção para as vantagens da teoria de Danto em relação à de Thomasson, a qual elege apenas algumas condições necessárias e não alcança uma definição por não adotar uma perspectiva histórica).

Provavelmente, Danto não assume claramente que o mundo da arte é uma condição necessária e suficiente em sua definição de arte porque isso o deixaria muito próximo da abordagem institucionalista. Na *Transfiguração*, ele procura separar sua filosofia da Teoria

Institucional, que ele afirma ter sido embasada em seu texto *O Mundo da Arte*. Sua investigação por propriedades essenciais da arte, que valem para todas as épocas e todos os lugares, o afastam da abordagem institucionalista que floresceu nas margens de seu pensamento. Com efeito, ao fundamentar propriedades essenciais trans-históricas da arte, Danto consegue afastar-se do conformismo que vincula essencialmente a arte com sua apreciação institucional. Todavia, se abdicarmos da essencialidade do pertencimento da arte ao mundo da arte, as condições levantadas na *Transfiguração* não são suficientes para defini-la, pois não a distinguem, entre outras coisas, justamente do campo teórico empenhado nessa meta, a filosofia. Danto conhece profundamente esse problema e escreve diversos textos que aludem à relação estreita entre arte e filosofia. Entretanto, a despeito de sua vocação analítica, ele não coloca as coisas em pratos limpos: ou optar por distinguir teoricamente arte de filosofia usando o conceito de mundo da arte como condição suficiente, ou assumir que sua teoria não as distingue e abdicar do nobre objetivo de definir a arte. Não se pode ter tudo – assim como os pintores, os filósofos precisam escolher entre linhas bem demarcadas ou manchas e bordas difusas.

1.4. As narrativas históricas do mundo da arte

Afirmamos que, de acordo com Danto, a interpretação é uma condição analítica da arte e é estritamente dependente de circunstâncias históricas. Logo, a história pertence à essência da arte. Na filosofia de Danto, história, teoria e mundo da arte são aspectos inseparáveis de um mesmo contexto, que é pressuposto tacitamente como linha demarcadora em sua definição de arte. Por conseguinte, é preciso investigar a natureza desse ambiente legitimador e compreender como o mundo da arte forma e é formado por teorias e narrativas históricas.

Em *O Fim da Arte*, de 1984, Danto exibe um modelo de história da arte que será pormenorizado em *Após o Fim da Arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História*, de 1997. Ele a apresenta como um conjunto de narrativas históricas que configuram e interpretam obras de arte desde o *quattrocento* até meados do século XX. O objetivo do autor, tanto em *O Fim da Arte* quanto em *Após o Fim da Arte*, é situar a arte – privilegiando sempre as artes visuais –, que ele supõe ter definido em *A Transfiguração do Lugar-Comum*, em uma perspectiva histórica. A intuição básica de Danto é que, por volta da década de sessenta, ocorreu algum tipo de encerramento no desenvolvimento histórico da arte. Um ciclo de enorme criatividade que dirigiu a arte ocidental por cerca de seis séculos estava se esgotando. Vale acrescentar – e suspeitar! – que essa gigantesca ruptura que encerra a história da arte é identificada precisamente nos Estados Unidos, em meio às galerias de Nova Iorque, e aos poucos alastra-se pelo resto do mundo. De certo modo, toda a filosofia da arte elaborada por Danto é como uma escritura que busca explicar a grande revelação pela qual ele foi tomado, após subir as escadarias da Stable Gallery, em 1964, e deparar-se com uma pilha de caixas de esponjas de aço. A célebre *Brillo Box* de Warhol atingiu o ex-filósofo analítico com a força de

uma iluminação, e após alguns minutos de êxtase místico, ele poderia proclamar, como São Tomás de Aquino, que tudo que tinha escrito até então era palha. Mas em vez de comper-se em santo e meditativo silêncio, Danto preferiu escrever algumas centenas de páginas sobre o fim da arte.

Destarte, além de fundar sua definição de arte na convicção, revelada pela *Brillo Box*, de que as características sensíveis não são essenciais, Danto apresenta essa obra como o ícone de uma fissura na continuidade da história da arte. A partir dela, a arte passa a ser pós-histórica. Essa é a ideia que guia sua filosofia da história da arte, inspirada em teses hegelianas, que apresenta a arte, progressivamente compreendida, como um longo percurso que termina por volta da década de sessenta. Assim, a polêmica tese do fim da arte nasce do mesmo ponto de inflexão que engendra sua definição de arte de 1981: a subversiva obra de Andy Warhol.

Embora aponte o fim da arte na década de sessenta, Danto interpreta e divulga essa ideia na década de oitenta, pois até mesmo um profeta de sua magnitude precisou de alguns anos para formular teoricamente os eventos que supostamente aconteceram diante de seus olhos. Ele afirma que sua publicação chocou a época, que foi justamente a mais próspera para os artistas americanos. Comparada com a década de setenta, na qual os artistas ocupavam armazéns abandonados na área do SoHo para formarem seus estúdios, a década de oitenta trouxe um reconhecimento social e financeiro completamente inesperado aos artistas americanos. Artistas plásticos, antes ligados “anarquiteticamente” e comunitariamente a bailarinos, poetas e músicos, sob o denominador comum da falta de dinheiro, passaram a ocupar luxuosos apartamentos em Manhattan ¹⁰⁰. Se Danto tivesse anunciado o fim da arte

¹⁰⁰Jane Crawford descreve a vida no SoHo na década de setenta do seguinte modo: “Os artistas trabalhavam na renovação dos edifícios do SoHo pelo dia, dirigindo táxis ou em qualquer um das centenas de empregos disponíveis. Havia festas quase todo fim-de-semana, e as pessoas migravam de uma festa para a seguinte. Como havia poucas pessoas morando no SoHo – cerca de trezentas – todo mundo se conhecia. Vivíamos bem, se não como foras-da-lei, como pessoas à margem da sociedade. Era muito diferente do SoHo dos dias de hoje. Os

nos anos setenta ou ainda nos anos noventa, que foram muito mais parcimoniosos e comedidos com as artes do que o mercado febril da década anterior, provavelmente não teria provocado muitas reações adversas. Contudo, o autor deixa bem claro, sua tese é sobre a arte e não sobre o mercado da arte. Qualquer mercado baseia-se em vários fatores de oferta e procura e é determinado ao acaso (ou manipulado) através de uma dinâmica de necessidades econômicas ou preferências, gostos e moda. Sabemos que a carreira individual dos artistas sempre esteve, e está atualmente mais do que nunca, sujeita às tendências estéticas, econômicas e políticas do mercado de arte. Contudo, por mais relevante que seja esse tema, Danto não o discute: sua tese é sobre arte – e podemos acrescentar: sobre o *Zeitgeist* da arte.

Ou seja, não se trata do fim do mercado, da crítica ou da prática de arte, tampouco do fim de algum movimento ou período artístico, tampouco de um juízo de valor negativo sobre a arte que passou a ser feita a partir da segunda metade do século XX. Trata-se de um juízo histórico objetivo que “diz respeito à arte como tal”. Portanto – o que é o mais importante para nossa tese –, isso significa que ele está “pensando na própria arte nomeando menos uma prática do que um movimento ou mesmo um período, com fronteiras temporais delimitadas”¹⁰¹. Danto ainda afirma que ciência e filosofia podem ser igualmente pensadas como períodos com começo e fim, embora tenhamos dificuldades de percebê-lo porque são demasiadamente longos e incorporados nas atividades humanas; todavia, mesmo após o fim desses períodos, podemos continuar fazendo arte, ciência e filosofia. Para não termos nossa atenção desviada pela curiosidade sobre o que seria uma filosofia pós-histórica e sobretudo uma ciência após o fim da ciência, concentrar-nos-emos na ideia de que a arte contemporânea é arte após o fim da arte.

artistas de então não tinham esperanças de ficarem ricos. Vivíamos confortavelmente em condições que hoje seriam consideradas muito precárias”. CRAWFORD, Jane. In: *De Lápis em Punho*. Entrevista com Jane Crawford. (<http://www.mam.org.br/2008/portugues/exposicaoDetalhes.aspx?id=91>).

¹⁰¹DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 27.

Significa que continuamos fazendo arte, mas em outro *espírito*, no sentido hegeliano. Precisamos analisar o *Bildungsroman* dantiano da história da arte para penetrar seriamente na sua tese sobre o fim da arte. Ele começa com a primeira grande história da arte, que teria Georgio Vasari como principal arauto, e explica a arte como o progresso rumo à equivalência perceptual das representações. Essa primeira narrativa engloba as obras de arte compreendidas através de uma evolução das técnicas pictóricas de representação mimética, o que começa com Giotto e perdura até o século XIX. É uma perspectiva linear, cuja direção é a “conquista gradual das aparências naturais”¹⁰², e que culmina com o desenvolvimento de novas tecnologias de representação da realidade perceptual, como a fotografia, o cinema e até mesmo a holografia. A história da pintura, paradigmática nessa narrativa, foi sucessivamente explicada como o desenvolvimento de estratégias ilusionistas para reproduzir, em um plano bidimensional, os efeitos sensoriais que o mundo real causa no aparelho visual humano. Uma vez que, de acordo com Danto, o aparelho visual humano não sofreu grandes transformações no último milênio, o progresso em questão encontrava-se na habilidade técnica de imitar, melhor do que os antecessores, a realidade percebida visualmente¹⁰³. Ora, se aceitarmos esse

¹⁰²DANTO, A. *O Fim da Arte*. Trad. de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: UFMG/FAFICH, 2006. p. 3.

¹⁰³ Danto afirma que “o sistema visual é, de um modo importante, impenetrável à cognição. É claro que nós certamente aprendemos coisas novas sobre o que estamos vendo, e aprendemos a ver coisas novas, sem que de modo algum isso acarrete que *ver* é algo sujeito a mudanças”. DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 55. Essa noção naturalista da percepção humana pode ser contestada, por exemplo, a partir das contribuições de Kurt Goldstein à neurofisiologia. Ele questiona a primazia do método experimental das ciências naturais para estudar os fenômenos perceptivos do ser humano. O homem é um organismo e não um dado isolado de laboratório. Goldstein defende a ideia de que percepção humana é uma dinâmica de formação de figuras e fundos (GOLDSTEIN, K. *The Organism*. Nova York: Zone Books, 1995). Essas pesquisas foram utilizadas por Fritz Perls para fundamentar a Terapia Gestalt, e também por Merleau-Ponty, para fundamentar sua fenomenologia da percepção, que chega a conclusões muito diferentes da ideia de que “não aprendemos a *ver*”, apresentada retoricamente como óbvia por Danto. Para não fugirmos dos autores centrais de nossa tese, é fácil perceber o quanto a ontologia flusseriana discorda dessa afirmação. Para Flusser, não conhecemos o “dado bruto puro” ou o caos de percepções sensíveis inarticuladas. Como afirmamos anteriormente, vemos as coisas quando elas passam a adquirir significado, pois ver já é um modo de gerar significado. Toda percepção sensível acontece em um âmbito de significados que é língua ou língua nascente. Ou seja, não há uma percepção visual neutra da realidade que os pintores tentam imitar. Para Flusser, a arte estaria na base da configuração da percepção visual. Não aprofundaremos essa discussão aqui, porque Danto, embora seja conivente com uma ontologia realista nesse momento, não desenvolve o tema seriamente. Sua argumentação está concentrada em mostrar a narrativa de Vasari sobre a arte como progresso das técnicas ilusionistas em referência à percepção humana. Não

critério avaliativo e essa interpretação naturalista dos sentidos humanos, Almeida Júnior é evidentemente um progresso em relação a Duccio, assim como os olhos exuberantemente maquiados de Laetitia Casta na fotografia de capa da *Vogue* é um progresso em relação aos olhos enigmáticos da Gioconda. Podemos até imaginar o pobre Giotto olhando boquiaberto, como nós também o fazemos, para as pinturas hiper-realistas de Paul Cadden, Gottfried Helnwein ou Roberto Bernardi, e sentindo-se infinitamente superado em termos de representação ilusionista da realidade. Por outro lado, certamente teremos que esconder embaixo do tapete pintores como Arcimboldo e Hieronymus Bosch, cuja fantástica obra não pode ser nem minimamente explicada pelo progresso da habilidade mimética da pintura. No entanto, os grandes teóricos, como Vasari ou Greenberg, nunca se incomodaram em demasia com o papel de leito de Procusto que sua teoria poderia adquirir, esticando ou decepando os artistas de acordo com a medida prévia de seus conceitos.

Aceitemos, portanto, que a interpretação vasariana dominou a história da arte do século XV ao século XIX. Ainda que sua teoria seja parcial e exclua não apenas a arte a partir do modernismo, mas diversas obras de arte dos séculos em que supostamente vigorou como narrativa mestra, fato que Danto não menciona. É difícil calcular o quanto sua famosa teoria influenciou a prática dos artistas, como observa Dickie: “uma vez que a teoria da imitação foi formulada, ela tendeu a funcionar de modo normativo, encorajando artistas a serem imitativos”¹⁰⁴. Mas, independentemente do quanto uma teoria pode direcionar a produção artística, para Danto é mais importante focar no modo como a teoria de Vasari configurou o conceito de arte e começou a estabelecer os alicerces do mundo da arte. Isto é, de um ambiente no qual obras de arte passaram a ser compreendidas como um tipo especial de

aprofundaremos o assunto, que mereceria aprofundamento, apenas porque sua tese está centrada em como o conceito de arte se forma historicamente e não na percepção humana.

¹⁰⁴ “*Once the imitation theory was formulated, it tended to work in a normative way to encourage artists to be imitative*”. DICKIE, G. “What is art? An institutional analysis”. In: *Art and the Aesthetic: an institutional analysis*. Ithaca: NY, Cornell University Press, 1974, pp. 19-52. p. 51.

entidades e no qual, enfim, uma roda de bicicleta e uma lata de sopa de tomate puderam passar a ser compreendidas como arte. Afinal, é a partir da narrativa de Vasari, ou melhor, contra ela, que surgem as narrativas modernistas. Para Danto, a maior prova de que a teoria mimética efetivamente moldou o conceito ocidental e histórico de arte é o modo como as pinturas das primeiras vanguardas foram recebidas em um mundo da arte que ainda estava estruturado por esse paradigma: ou como aberrações horrendas que demonstravam a incapacidade de pintar de seus criadores, ou como tentativas infames de chocar o bom gosto dos colecionadores e benfeitores da época. Como esse novo esse tipo de arte começou a dar sinais de que tinha vindo para ficar, os teóricos perceberam a necessidade de desenvolver uma teoria alternativa à de Vasari, que obviamente tinha entrado em colapso. Weitz menciona diversas doutrinas concorrentes que surgiram nessa época, como o formalismo de Roger Fry e Clive Bell, o emocionalismo de Tolstoy e Ducasse, o intuicionismo de Croce, o organicismo de Bradley e o voluntarismo de Parker. Dickie indica igualmente que, depois do surgimento da teoria da expressão como primeira tentativa de romper a predominância do paradigma mimético, surgiram várias teorias que tentaram definir a verdadeira natureza da arte. Danto, por sua vez, cita apenas Fry e Kahnweiler como pensadores que, nessa época, desenvolveram teorias para incluir as pinturas pós-impressionistas ou modernistas em algum tipo de referência conceitual que as validasse. Entretanto, conclui o autor, apenas Greenberg atingiu um nível de consciência filosófica que o capacitou a teorizar a nova arte como realmente nova: “para esse reconhecimento, é preciso que nos voltemos para a escrita de Clement Greenberg, que alcançou, pode-se dizer, uma autoconsciência da ascensão à autoconsciência, e cujo pensamento foi guiado por uma poderosa e convincente filosofia da história”¹⁰⁵.

¹⁰⁵ DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 73.

Antes de Greenberg estabelecer a teoria “oficial” – ao menos do ponto de vista estadunidense de Danto – do modernismo, os próprios artistas vanguardistas assumiam o papel de justificação teórica do novo tipo de arte que estavam produzindo. Os exemplos são conhecidos e incontáveis: o brilhante e sarcástico *Art-as-Art* de Ad Reinhardt, o Manifesto Cubista de Apollinaire, o célebre Manifesto Futurista de Marinetti, o Manifesto Suprematista de Malevich, o Manifesto Surrealista de Breton. Os ensaios de Mondrian sobre o neoplasticismo, publicados, junto com tantas outras contribuições de artistas para delinear um pensamento coeso, na revista *De Stijl* (cujo nome, tão revelador sobre as ambições dos neoplasticistas e construtivistas, significa “O Estilo”, com letra maiúscula e precedido de artigo definido singular). Os escritos espiritualistas e meditativos dos artistas expressionistas, publicados no *Almanach der Blaue Reiter*. Os Sete Manifestos Dadaístas de Tristan Tzara. Ainda, os valiosíssimos exemplos brasileiros, como o Manifesto da Poesia Pau-Brasil e o Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade, e o Manifesto Regionalista de Gilberto Freyre. Todas essas publicações, que fervilhavam nas primeiras décadas do século XX, surgiram da necessidade, por parte dos artistas e do público, de desenvolver um pensamento para explicar uma arte que não podia mais contar com o aparato conceitual da ultrapassada narrativa mimética. Todos sentiam que era preciso fundamentar os movimentos estilísticos da arte moderna. Pois aos poucos se tornou insuportável – o notamos pela linguagem virulenta e belicosa dos vanguardistas – chafurdar nas sombras doutrinárias de um passado bolorento que impunha à arte uma rigorosa lapidação de técnicas ilusionistas. Podemos interpretar os inúmeros manifestos como obras de arte inscritas no programa de ruptura com os cânones e as regras pré-estabelecidas, isto é, como um gênero especial de literatura moderna. Em seu conjunto, eles transitam entre a poesia, a panfletagem, a prosa crítica, a conjectura filosófica e a literatura fantástica. Contudo, precisamos admitir, concordando com Danto, que cada

movimento vanguardista buscou, através de seus manifestos, estabelecer-se como representante da única, essencial e verdadeira forma de fazer arte:

Todos os movimentos eram direcionados por uma percepção da verdade filosófica da arte: que a arte é essencialmente X e que todo o resto exceto X não é – ou essencialmente não é – arte. Então, cada um dos movimentos via a sua arte em termos de uma narrativa da redescoberta, divulgação ou revelação de uma verdade que fora perdida ou apenas vagamente reconhecida. Cada um se apoiava em uma filosofia da história que definia o sentido da história com base em um estado final que consistia na verdadeira arte ¹⁰⁶.

Assim, os manifestos vanguardistas expressam tentativas de definir o que é a arte e qual o verdadeiro tipo de arte, mas, de acordo com Danto, apenas Greenberg pôde transformar esse “espírito da época” em uma visão histórica do modernismo. Sem justificar muito bem, Danto afirma que a narrativa não pôde avançar nem mesmo com as teorias da história da arte como expressão, de Fry, ou como sucessivos sistemas de signos a serem aprendidos, de Kahnweiler. Greenberg simplesmente é o escolhido de Danto como arauto da nova estrutura narrativa desenvolvimentista da arte.

E provavelmente não é apenas um detalhe ou uma coincidência o paralelo evidente com a história da filosofia. Greenberg, assumidamente kantiano, representa na história da arte o mesmo que a virada crítica de Kant representa na história da filosofia. Ele constrói uma teoria que retira o foco do que é representado e o desloca para as estruturas pelas quais representamos. Ou seja, uma teoria que mostra como a arte torna-se seu próprio assunto. Assim, não é por acaso que o *filósofo* Danto o escolhe como porta-voz da modernidade. Certamente não é por causa de seu purismo, de seu dogmatismo, de sua intolerância e muito menos por causa de sua caracterização da essência da pintura como bidimensionalidade. É sobretudo porque Greenberg percebeu a história, após a destituição da teoria mimética, como

¹⁰⁶ DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 27.

história do pensamento reflexivo na arte. Ou melhor, como desenvolvimento *progressivo* do autoexame das artes. Ele desenvolveu uma nova epopeia na qual o modernismo é identificado com esse empenho, por parte das artes, de fundamentação de sua própria essência filosófica.

Também não podemos deixar de pensar na estrutura hegeliana de progresso histórico: Vasari é a tese, Greenberg a antítese que o contradiz dialeticamente, e Danto a *Aufhebung*, que elimina as contradições assimilando-as, superando-as e proclamando, portanto, o fim da história e a verdade filosófica da arte. Talvez esse paralelo seja o que realmente motiva suas aspirações mais secretas. Mas o que nos inquieta nisso não é a ambição de Danto, é a suspeita de que *sua narração* das narrativas da arte, que privilegiam Vasari e Greenberg como mensageiros oficiais do espírito do tempo, é parcial e tendenciosa. Pois ele já os seleciona da perspectiva da tese que ambiciona provar: o fim da história da arte, ambientado na década de sessenta, nos Estados Unidos. Principalmente sua escolha por Greenberg parece partidária, porque ele está interessado em explicar a história da arte como algo construído por grandes teorias que endossavam, acima de tudo, uma concepção de progresso como inevitabilidade histórica: “‘tão inexorável foi a lógica desse desenvolvimento’, escreve Greenberg, e eu não concluirei a frase, pois só quero mesmo chamar atenção para o conceito de inevitabilidade histórica contido nessa abordagem de um progresso”¹⁰⁷. Ora, se Danto defende que a história da arte acabou com a autoconsciência da arte adquirida por volta da década de sessenta, é claro que precisa descrever o modernismo como uma concepção histórica poderosa, e como um progresso que levava precisamente a *esse telos*. É claro que a *sua* narrativa não funcionaria se ele escolhesse Fry, Kahnweiler ou Panofsky como representantes do modernismo, pois eles não fundam uma concepção de desenvolvimento progressivo da arte. E ele os descarta meramente com um argumento dogmático: “em nenhum desses modos de leitura dos teóricos a narrativa avançou, e na verdade se deveria ter claro que a ideia de uma

¹⁰⁷ *Ibidem*. p. 81.

história progressiva desenvolvimentista estaria de alguma forma limitada se essas teorias fossem verdadeiras”¹⁰⁸. Esse argumento só faz sentido porque Danto interpreta *previamente* a história da arte como um *desenvolvimento progressivo* que foi tomado como uma necessidade pelo mundo da arte, até o advento emancipador da autoconsciência iconizado pela *Brillo Box*.

Em outras palavras, Danto não consegue evitar previsões do futuro baseadas em uma noção teleológica da história. Além disso, faz uma interpretação arbitrária do passado com base em uma ideia sobre o presente. Esclareceremos: em *Após o Fim da Arte*, ele pressupõe constantemente um conceito filosófico de história que, todavia, não explicita. Precisamos recorrer a fontes mais antigas para compreender a filosofia da história que serve de anteparo para (e contra) sua filosofia da história da arte.

¹⁰⁸ *Ibidem.* p. 72, 73.

1.5. A teleologia latente nas narrativas

Em sua *Filosofia Analítica da História*, Danto critica o que ele chama de “filosofias substantivas da história”, que são constituídas por projeções no futuro de estruturas que os historiadores usam para organizar os eventos do passado. Ou seja, enquanto a história descreve e interpreta eventos passados, essas filosofias da história constroem discursos, que Danto considera ilegítimos, sobre toda a história, incluindo o presente e o futuro. Então poderia parecer, à primeira vista, que ele critica filosofias da história porque é logicamente impossível conhecer toda a história, uma vez que não temos acesso ao futuro. Mas a parte mais interessante de sua análise da história é a ideia de que, se não temos acesso ao futuro, também não temos acesso a todo o passado. Ou seja, conhecer tudo que se passou não é apenas uma impossibilidade prática, mas igualmente lógica: “toda descrição do passado é *essencialmente* incompleta”¹⁰⁹. Isso se explica pelo fato de que nosso conhecimento do passado é limitado por nossa ignorância do futuro. Qualquer evento que descrevemos no passado pode ser redescrito posteriormente de modo diferente, dependendo de implicações que ele terá no futuro. Assim, na década de 20, algum historiador poderia escrever que Duchamp expôs um urinol como obra de arte e provocou vários escândalos, mas apenas muito tempo depois poderia escrever que esse urinol foi decisivo para toda a arte do século XX. E ainda não sabemos se futuramente teremos que acrescentar outras propriedades à *Fonte*, a depender de novas implicações que ela pode ter com o passar do tempo. Em outras palavras, não podemos descrever completamente o passado porque ele não é algo finalizado, pois

¹⁰⁹ “Any account of the past is essentially incomplete”. In: DANTO, A. *Narration and knowledge*. New York: Columbia University Press, 2007. p. 17.

continua vivo no presente e no futuro. A concepção analítica de Danto sobre a história mantém, portanto, sua abertura e incompletude.

De acordo com o autor, as filosofias substantivas da história adotam uma atitude profética, porque descrevem acontecimentos passados ou presentes de acordo com um sentido histórico que pressupõe, no entanto, acontecimentos futuros (em relação ao momento de enunciação do filósofo ou historiador). Elas se comprometem com o que Danto denomina “realismo narrativo”, que poderíamos resumir como uma concepção teleológica (e muitas vezes teológica) da história enquanto manifestação fenomênica e inevitável de uma narrativa que cumpre seu destino até um *grand finale* significativo. Conhecemos o famoso modo como Hegel adotou essa concepção ao descrever a história do mundo como resultado da penosa labuta do *Geist* no enalço da liberdade. Sua descrição, ademais, incluía um diagnóstico sobre as regiões do planeta e as épocas que funcionariam como cenário para o drama do *Geist* em sua representação mundana. Esse diagnóstico, que colocaria em apuros qualquer pessoa que o enunciasse atualmente, é tendencioso e dependente de uma coleta parcial e exígua de informações histórico-sociais. Mas isso acaba sendo deixado de lado, porque a relevância está no modo filosófico como Hegel interpreta não apenas os eventos do passado, mas todo o curso da história à luz de um *telos* previamente dado. O significado de cada acontecimento refere-se ao momento que ocupa no percurso temporal do *Geist* rumo à autoconsciência. Esse significado pode não ficar claro para os homens na ocasião do acontecimento, mas depois o *Geist* o compreende como parte indispensável de si – e as partes que não são indispensáveis, naturalmente, ficam excluídas da sua história.

Hegel redige uma prodigiosa filosofia substantiva da história, exatamente como as que Danto repreende na *Filosofia Analítica da História*. Entretanto, no fim das contas, o ex-filósofo analítico não se baseia nela para desenvolver sua tese sobre o fim da arte?

Danto acredita que descrever com verdade e precisão fatos do passado é condição necessária para fazer história: “devo dizer que o mínimo que historiadores fazem é tentar produzir enunciados verdadeiros, ou proporcionar descrições verdadeiras, de eventos no *seu* passado”¹¹⁰. No entanto, ele reconhece que historiadores não apenas acumulam e registram fatos, mas constroem descrições que se transformam em narrativas, explicações e teorias. Ou seja, suas descrições não são opacas e vazias, pois criam significados sobre os eventos que descrevem: eventos históricos são eventos-sob-uma-descrição, são eventos-interpretados-por-uma-narrativa. Embora a interpretação e a narrativa façam parte da história, ela precisa remeter-se constantemente a eventos reais e descrevê-los com verdade, para distinguir-se da ficção. Assim, meras descrições de fatos reais sem interpretação são um acúmulo vazio de registros, um ofício de cartório, mas narrativas sem o atestado do real são ficções.

A consequência disso é que, como novos fatos sempre ocorrem, historiadores posteriores podem sempre criar novas interpretações baseadas em outros fatos que aconteceram depois, aos quais os historiadores anteriores não tinham acesso. Ou seja, enquanto filósofo analítico da história, Danto defende que um evento que foi descrito e assimilado através de uma interpretação histórica pode passar a ser conhecido por outra interpretação em um momento posterior. Ora, como nunca conhecemos todo o passado, uma vez que somos limitados pela ignorância das implicações que ele terá no futuro, deveríamos ser coagidos a assumir que narrativas são sucessivamente incompletas e que a história é sempre aberta. Efetivamente, de acordo com o belo prefácio democrata de Lydia Goehr, “o que está sempre em causa para Danto é a presença da abertura. Manter o futuro aberto é não fazer afirmações substanciais sobre ele, manter o futuro aberto é manter o presente aberto, assim como o passado”¹¹¹.

¹¹⁰ *Ibidem.* p. 25.

¹¹¹ *Ibidem.* p. XLI.

Contudo, alguns anos depois, Danto não afirma claramente que busca uma definição de arte que não possa ser refutada por contraexemplos futuros? No prefácio de *A Transfiguração do Lugar-Comum*, ele argumenta:

Meu ponto de vista é que o inevitável vazio das definições de arte tradicionais provém do fato de que todas elas se basearam em aspectos que as caixas de Warhol tornaram irrelevantes para definições dessa natureza; quer dizer, as revoluções no mundo da arte deixaram as definições bem-intencionadas sem quaisquer recursos em face do arrojo das novas obras de arte. Qualquer definição que pretenda sustentar-se precisa adquirir imunidades contra essas revoluções; eu gostaria de crer que depois das caixas *Brillo* as possibilidades para isso realmente se encerram e a história da arte chegou, de certa maneira, a um fim ¹¹².

Ou seja, a obra de Warhol imunizou a filosofia contra possíveis surpresas fenomênicas que refutariam suas definições teóricas ao ostentar, como tantas vezes ocorreu, algo que é obra de arte mesmo ultrapassando as fronteiras das definições de arte arduamente elaboradas pelos filósofos. Então a história não pode mais apresentar surpresas? Interditou-se a possibilidade de surgir novos eventos que legitimariam redescrições por parte de futuros historiadores? Em 1964, o artista americano Andy Warhol expôs a *Brillo Box* – essa é a opaca e vazia descrição do fato, tal como poderíamos encontrar nos registros da Stable Gallery e não em um livro de história da arte. Para tornar-se uma descrição histórica, o fato precisa ser interpretado e contextualizado por uma narrativa. Mas essa narrativa, de acordo com as restrições que Danto impõe à história em sua filosofia analítica, deveria basear-se em fatos reais do passado. Assim, nosso autor poderia descrever historicamente a *Brillo Box* de acordo as informações reais de que dispunha até 1984 (ano em que a descreve como marco do fim da arte em *O fim da Arte*), isto é, como uma obra de arte que provocou diversas reações, que teve certo papel fundamental na *pop art*, que inspirou artistas e filósofos, etc. Mas ele pode

¹¹² DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 26.

legitimamente descrevê-la enquanto o fim da história da arte ou enquanto fim da possibilidade de “revoluções” em arte? Essa interpretação pressupõe um *telos*, uma concepção da história como um todo, um conhecimento do futuro! E a perspectiva desde a qual se poderia contemplar o futuro como algo determinado é exatamente o que Danto chama de profecia ou de filosofia substantiva da história: “o profeta é aquele que fala sobre o futuro de uma maneira que é apropriada somente para o passado, ou que fala do presente à luz de um futuro que se trata como um *fait accompli*”.¹¹³ Então, após suas censuras analíticas, o autor acabou por converter-se a uma perspectiva teleológica da história?

Danto certamente percebe a descontinuidade entre seus ataques analíticos às filosofias substantivas da história e sua filosofia da história da arte. Como um bom vidente, ele antecipa esse tipo de reprimenda e justifica-se, explicando que sua tarefa é diferente –ele alega fazer uma “profecia do presente”:

A diferença entre a profecia marxista e a minha é a condição de uma vida humana não alienada, que Marx apenas delineou para um futuro histórico distante. A minha é o que se pode chamar de profecia do presente. Ela vê o presente, por assim dizer, como revelado. Só o que posso dizer sobre o futuro é que este é o estado final, a conclusão de um processo histórico cuja estrutura se torna visível de uma só vez. Isso é, na verdade, muito próximo de lançar um olhar para o fim da história para ver como ela resultou, com a seguinte diferença: nós não pulamos etapa alguma, mas vivemos através das sequências históricas que nos conduziram até aqui: este é o fim da história da arte¹¹⁴.

Assim, Danto se restringe a narrar o passado recente como o desgaste de uma narrativa histórica que finalmente acabou e o presente como ausência de narrativas mestras. Mas afirmar que a história da arte acabou porque atingiu sua autoconsciência pressupõe mais do que isso: não apenas uma concepção da história da arte como um todo, dirigida para um *telos* final que dá significado a seus estágios anteriores – a árdua ascensão epocal da arte rumo a si

¹¹³ *Ibidem*. p. 42.

¹¹⁴ DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 50, 51.

mesma, até sua redentora cognição final –, mas também uma *previsão* sobre o futuro, a saber, que não haverá mais narrativas mestras nem revoluções que ponham em cheque a autoconsciência finalmente adquirida. Afirmar que este *é* o estado final não deixa de ser uma profecia do futuro. Pode não ser uma profecia tradicional como as que estabelecem o que acontecerá futuramente, mas é uma profecia sobre o que *não* acontecerá. Danto vaticina que no futuro não haverá mais surpresas que a arte possa apresentar à sua definição filosófica. Pois ela atingiu seu *telos*, o tão esperado final para o qual toda a história da arte supostamente se direcionava. Sem dúvida, trata-se do que o próprio Danto criticava como “filosofia substantiva da história”.

Não é por coincidência que ele recorre constantemente a Hegel quando aborda esse tema. O fim da história da arte não é evidentemente o fim da arte, mas a interpretação dantiana de que o conceito de arte viveu todos os seus momentos de inconsciência (tese), em seguida, viveu a consciência de si como um problema (antítese), até que adquiriu as condições apropriadas para compreender sua própria identidade (síntese). Essas condições são proporcionadas pelas vanguardas americanas da década de sessenta e a compreensão da identidade da arte é proporcionada por Danto, narrador do *Bildungsroman* cujo *telos* é a definição de arte, imunizada contra futuras revoluções por parte do “arrojo das novas obras de arte”.

Como Danto pode ter certeza de que a *Brillo Box* marca o fim e não mais uma etapa dentro da história da arte, ou mesmo o início de uma narrativa mestra que ainda se encontra em vias de ser elaborada? Como ele pode garantir que sua interpretação da obra de Warhol é a única possível e que não será revista no futuro no contexto de outra narrativa ou à luz de novos fatos? Ele pressupõe uma estrutura linear da história da arte, que progrediu de certo modo até atingir o limite de seu conceito. Mas poderíamos imaginar uma estrutura circular, na qual os artistas decidem retomar as narrativas iniciais e, com o passar das gerações, voltam

espontaneamente às ingênuas representações miméticas que acreditam ser a essência da arte. Também poderíamos imaginar uma estrutura fragmentada, com crescente grau de sofisticação, na qual a narrativa mimética é um conto dentro da narrativa modernista, que é um conto dentro da narrativa da arte contemporânea, que é um conto dentro de uma narrativa mais ampla que ainda não conseguimos enxergar porque só podemos ver de dentro do conto em que nos encontramos. Essa sinédoque poderia se estender *ad infinitum* e teríamos que nos satisfazer com o grau de conhecimento limitado do nosso próprio conto, que engloba os contos passados, mas é englobado por misteriosos e insondáveis contos futuros. E quiçá manter o olhar fixo em nosso próprio tempo seria o modo mais autêntico de ser contemporâneo. Talvez para perceber suas sombras e não apenas suas luzes, como dizia Agamben sem perder a dimensão de que ser contemporâneo é também saber que se pertence e que se é limitado por sua própria época, irrevogavelmente.

Portanto, como Danto pode declarar o fim das narrativas sem se autoproclamar o privilegiado profeta da arte, que recebeu uma centelha do olhar divino e pôde ver toda sua história? Contra a interpretação de Lydia Goehr, o mais importante para Danto, ao menos em sua filosofia da arte, não é manter o futuro aberto: é definir a arte, sendo essa definição dependente de sua história filosófica – e substantiva! – da arte, uma vez que se identifica com a autoconsciência adquirida em seu fim. Por conseguinte, não é possível separar sua definição de arte de *A Transfiguração do Lugar-Comum* de sua tese sobre o fim da história da arte. Por isso Danto se autodenomina “essencialista histórico”: sua definição da arte diz respeito à essência da arte, portanto deve valer para todos os lugares e épocas, mas essa essência só pode ser revelada historicamente e, não por acaso, no mundo da arte americano da década de sessenta. Assim, o mundo da arte funciona como condição necessária em sua definição e ele é formado através dos moldes narrativos “em que se organizam as obras de arte com o passar

do tempo, e que compartilham as motivações e atitudes de artistas e do público que internalizou essas formas”¹¹⁵.

Nosso objetivo não é depreciar a tese de Danto sobre o fim da arte. Trata-se, afinal, de uma tese com ideais libertadores, isto é, que pretende liberar a arte do peso da história, das teorias filosóficas, das ideologias e das definições que lhe impõe uma essência alheia a sua natureza:

Sinto que minha tese era liberacionista – agora que o fim da arte aconteceu, os artistas estão livres do fardo da história da arte. Eles não estão mais restritos pelo imperativo de conduzir adiante a narrativa. Nada na arte poderia mais ser invalidado através da crítica de que era historicamente incorreto. Toda e qualquer coisa era agora disponível para os artistas¹¹⁶.

São boas intenções, embora amparadas por certo exagero em relação ao poder da crítica e da teoria da arte de restringir e invalidar a atividade criativa. É verdade que a narrativa mimética foi tão intimamente ligada à ideia das artes visuais que pouco se fez no Ocidente, até a modernidade, que escapasse a esse modelo. Todavia, a partir das primeiras vanguardas, os artistas adquiriram certa autonomia – até mesmo teórica, tornando-se críticos e defensores de seu próprio *modus operandi* artístico – e mantiveram-se simultaneamente livres e restritos a várias formas de narrativa e de avaliação de suas obras. Embora houvessem imperativos históricos que procuravam determinar como fazer arte, os artistas sempre foram capazes de desafiá-los; e frequentemente encontraram o sentido de seu estilo nesse ato de transgressão. Mais do que isso, em geral as obras mais significativas na modernidade surgiram exatamente em tais momentos de ruptura. O otimismo dantiano em relação à liberdade da arte contemporânea funda-se na constatação de que não há mais o “fardo” das grandes narrativas. Além de acentuar excessivamente a alçada desse fardo, Danto parece

¹¹⁵ *Ibidem*. p. 53.

¹¹⁶ DANTO, A. *Crítica de arte após o fim da arte*. In: DANTO, A. *Unnatural Wonders. Essays from the gap between art and life*. Farrar, Straus, Giroux: New York, 2005, pp 3-18. p. 3.

atenuar o poder restritivo da crítica de arte, que continua existindo pós-historicamente. Assim como no modernismo, a crítica – sem mencionar a curadoria e o mercado – barra uma pulsão criativa espontânea, conquanto os artistas costumam levar em consideração o que se espera deles e o modo como suas obras serão avaliadas. Mas, ainda assim, eles continuam livres para romper com qualquer expectativa. Em suma, tanto no modernismo quanto na arte contemporânea há um jogo produtivo entre liberdade criativa e restrição teórica (por vezes, entre liberdade teórica e restrição criativa).

De todo modo, Danto propõe uma definição liberacionista, isto é, consistente com a ideia de que tudo pode ser arte. Entretanto, estabelecer essa “regra de não ter mais regra” ou essa “história de não ter mais história” não é ainda um modo filosófico de determinar a arte? Ele não determina que o objetivo final da arte é a autoconsciência, resumida na ideia de que qualquer coisa pode ser arte se for assim interpretada no mundo da arte?

De certo modo, ao afirmar que a história da arte acabou, Danto determina o “momento *Brillo Box*” com uma interpretação que passa a ser a *única possível*. Pois se a história acabou, os futuros “historiadores” não podem propor novas descrições à luz de novos eventos. Mas como ele pode postular que não surgirão outras narrativas? Danto procura resolver esse problema com a “questão do estilo”, sendo que “estilo”, nesse contexto, tem um significado bem diferente do que tem em *A Transfiguração do Lugar-Comum*. Seu argumento consiste basicamente em considerar o estilo como um conjunto de propriedades utilizadas para definir filosoficamente o que deve ser uma obra de arte. De acordo com essa concepção, a mimese era um estilo, depois as vanguardas geraram diversos estilos, até que a Era dos Manifestos terminou “quando a filosofia se separou do estilo em virtude do aparecimento, em sua verdadeira forma, da questão ‘o que é a arte?’”¹¹⁷. Como sabemos, a verdadeira forma dessa

¹¹⁷ DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 51.

questão foi desvendada pela interpretação de Danto a respeito da *Brillo Box*. Mas isso é mais uma forma de encobrir o problema do que de enfrentá-lo. Pois o evento histórico canonizado pela obra de Warhol não poderia ser interpretado de outro modo? A própria questão dos indiscerníveis, enunciada por Danto, poderia levar a uma nova narrativa que defendesse, por exemplo, que agora que sabemos que qualquer coisa pode ser arte, essa liberdade não deve ser usada para inserir qualquer obra nas instituições legitimadoras, simplesmente para ampliar o fetichista e elitizado consumo cultural e movimentar esse setor do mercado. Os futuros artistas e teóricos poderiam postular que a arte deve ter objetivos mais nobres, como criar sentidos para os povos, restaurar sentimentos importantes entre os homens, fazer política. Aos poucos, isso poderia transformar-se em uma narrativa mestra que redefiniria a arte identificando-a com esse estilo, e certos trabalhos que hoje são facilmente implantados em museus, como as pinturas de Beatriz Milhazes, poderiam deixar de ser considerados obras de arte.

Ou seja, a tese de Danto sobre o fim da arte não é apenas uma “profecia do presente” e não escapa à estrutura teleológica que ele censurava alguns anos antes, pois determina o *telos* da história da arte como certo tipo de autoconsciência e como ausência de narrativas. Ao menos o *telos* escolhido é libertário e deixa a arte pós-histórica seguir alegremente seus instintos sem importar-se com a necessidade de revoluções e ideologias. Contudo, o que mais nos perturba é o modo como Danto legitima uma interpretação arbitrária do passado com base em sua história filosófico-teleológica da arte. A discussão sobre o fim da arte só faz sentido em referência às narrativas que ele seleciona como mestras. E assim como Hegel e os “profetas” em geral, ele seleciona despoticamente os momentos históricos relevantes de acordo com seus interesses teóricos.

A seleção das duas grandes narrativas mestras é provavelmente o ponto mais passível de crítica na teoria dantiana sobre o fim da arte. Pois as narrativas que escolhe são

regionalistas e excludentes em relação a vários tipos de arte realizados na época em que esses discursos vigoravam. E mesmo que Danto explique que essas narrativas falharam em contato com a arte moderna e contemporânea, respectivamente, o simples fato de escolhê-las como eixo central da história da arte legitima uma perspectiva na qual a história da arte é assumida como ideologia do progresso e história dos vencedores, para usarmos palavras de Walter Benjamin. Vasari já era criticado em sua época por atribuir os grandes desenvolvimentos do Renascimento apenas à arte florentina. De modo semelhante, o programa crítico de Greenberg é completamente americanista. Sua apologia do expressionismo abstrato como a arte genuinamente americana e a arte moderna por excelência, isto é, a mais capacitada para rastrear as formas puras da pintura de modo direto e sustentável, coloca sob grandes holofotes apenas um pequeno grupo de pintores nova-iorquinos e supõe que toda a arte feita no resto do mundo dormita debilmente nas sombras. Esse mesmo grupo de pintores assume um projeto nacionalista: “esse país ainda não tinha feito nenhuma contribuição para a corrente dominante de pintura ou escultura. O que uniu os ‘expressionistas abstratos’, mais do que qualquer outra coisa, foi sua resolução para romper com essa situação”¹¹⁸. Claramente, vemos aí uma estratégia cultural relacionada com a perda do monopólio artístico internacional de Paris nas décadas de trinta e quarenta, e com a transferência parcial desse núcleo para Nova Iorque. Na dianteira desse projeto, a estética de Greenberg revela-se como um panegírico à arte americana e, portanto, é tão ideológica e restritiva quanto os manifestos vanguardistas. Ora, nada contra a arte regionalmente engajada, mas propor a “american-type painting” como sinônimo de arte modernista é cometer a clássica falácia da amostra insuficiente, isto é, uma generalização indutiva a partir de dados insuficientes para sustentá-la. Havia, afinal,

¹¹⁸ “*This country had not yet made a single contribution to the mainstream of painting or sculpture. What united the ‘abstract expressionists’ more than anything else was their resolve to break out of this situation*”. GREENBERG, C. *Art and Culture: critical essays*. Boston: Beacon Press, 1961. p. 228.

muitos outros “types” de arte sendo feitos e reivindicados como modernismo pelo mundo e até mesmo nos Estados Unidos ¹¹⁹.

Ao escolher a estética de Greenberg como a grande narrativa do modernismo, Danto legitima a mesma falácia cometida por ele. Embora não “concorde” com a estética greenbergiana e seja consciente de que ela fracassa ao confrontar-se com a arte contemporânea, Danto lhe atribui uma importância excessiva e tendenciosa. Por que, afinal, ele não seleciona outros críticos e teóricos da arte moderna, como os já mencionados Fry, Kanhweiler e Panofski? Por que não Alfred H. Barr ou Mário Pedrosa? Mesmo que ele insistisse em permanecer exclusivamente no contexto da crítica de arte americana, poderia certamente ter escolhido Harold Rosenberg como o grande narrador do modernismo. Rosenberg é considerado um dos críticos mais incisivos e influentes do mesmo expressionismo abstrato defendido por Greenberg. Era no mínimo tão famoso quanto seu rival formalista, com a diferença de que analisava as mesmas obras de arte de uma perspectiva existencialista. As obras eram as mesmas, mas a interpretação crítica fundava-se no conteúdo temático-expressivo e não na bidimensionalidade, assim como o valor da obra fundava-se no ato criativo e não na pureza dos meios de representação ¹²⁰. Danto o negligencia provavelmente porque seria difícil construir uma narrativa desenvolvimentista e progressiva baseada no ato criativo, na expressão e no encontro dramático e pessoal de cada pintor com a tela. Ou seja, é a sua narrativa teleológica – o conceito de arte, em sua história fenomênica, passa por duas grandes etapas nas quais se desenvolve e progride até chegar à

¹¹⁹ O próprio Danto menciona o exemplo de Hoper, que fazia pinturas realistas em pleno auge do expressionismo abstrato nos Estados Unidos. DANTO, A. *Após o fim da arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.p. 131. Alfred Barr, que foi um importante historiador de arte americano, além de diretor do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, de 1929 a 1943, considerava Hopper o pintor mais interessante da América e fez uma retrospectiva de seu trabalho no MoMa em 1933. O curioso é que mesmo em vista desses fatos, Danto legitima a estética de Greenberg como o paradigma da teoria modernista, que por sua vez legitima o expressionismo abstrato como o paradigma da arte moderna.

¹²⁰ ROSENBERG, Harold. *The American Action Painters*. Publicado originalmente em Art News 51/8, Dec. 1952.

autoconsciência/definição filosófica/fim das narrativas/pós-história – que demanda a escolha arbitrária de Clement Greenberg como o porta-voz do espírito do tempo moderno na arte. Mesmo que esse “porta-voz” da modernidade exclua ou negligencie grande parte da arte moderna, e não apenas várias das primeiras vanguardas, mas movimentos concomitantes ao expressionismo abstrato americano, como o surrealismo, que continuava vigoroso na França e em Portugal, o movimento construtivo no Brasil ¹²¹ e o realismo socialista na União Soviética. Para Danto, importa apenas que, entre todos os teóricos e críticos da arte que ele poderia ter escolhido, Greenberg foi o que mais fundamentou uma concepção de progresso da arte como inevitabilidade histórica.

Se a narrativa das narrativas de Danto já é tendenciosa e regionalista, o é tanto mais sua apoteose da *Brillo Box* como a primeira grande manifestação da autoconsciência da arte. O autor tem razão em notar que o formalismo sentencioso de Greenberg e sua tese purista em relação aos meios de expressão de cada arte não correspondem à realidade artística dos anos sessenta (nem à realidade social). O problema, além da evidente superestimação de Greenberg, é o modo como ele identifica essa ruptura com a *Brillo Box* e com o programa típico da *pop art* de iconizar objetos banais da cultura popular como obras de arte. A

¹²¹ O Grupo Frente, liderado por Ivan Serpa, é o apogeu do movimento construtivo no Brasil. Diversos participantes do grupo, entre eles o próprio Serpa, fazem pinturas abstratas e geométricas, que poderiam ser admitidas como modernas pela crítica greenbergiana. No entanto, artistas como Elisa Martins, que fazia pinturas primitivas, ou Abraham Palatnik, que fazia objetos cinéticos, também foram admitidos no grupo sem problemas. É extremamente instrutivo ler a crítica que Mário Pedrosa oferece no texto de apresentação da segunda mostra do Grupo Frente, em 1955: “os seus membros são todos jovens. (...) Isso quer dizer que o grupo está aberto... para o futuro, para as gerações em formação. Mais promissor ainda é o fato de o grupo não ser uma panelinha fechada, nem muito menos uma academia onde se ensinam e se aprendem regrinhas e receitas para fazer Abstracionismo, Concretismo, Expressionismo, Futurismo, Cubismo, realismos e neo-realismos e outros ismos. (...) Aí está Elisa ao lado de Serpa; Val junto a Lygia Clark; aí estão Franz Weissmann e Lygia Pape; Vincent, romântico, encostado a João José, concretista; e Décio Vieira e Aluísio Carvão, irmãos mas tão diferentes! E não falemos nesse terrível Abraham Palatnik, inventor, construtor, novelista” (<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/index.html>). Esse belo exemplar de crítica que elogia a mistura de estilos foi escrito no mesmo ano em que Greenberg escrevia *American-Type Painting* em defesa do expressionismo abstrato, o “ismo” por excelência guiado pelas regras do purismo na pintura, e afirmava que nada de tão importante havia acontecido desde o cubismo na história evolutiva da pintura. Sem contar que é uma crítica de arte aberta, pluralista e libertária, escrita nove anos antes da *Brillo Box*, que supostamente finaliza as narrativas e liberta a arte para seguir qualquer estilo (ideia que só foi desenvolvida por Danto quase trinta anos depois, apenas com muito mais alarde).

argumentação de Danto é americanocêntrica e exagera a importância da *pop art* em relação ao início da arte contemporânea. Sua identificação da *Brillo Box* como momento crucial apoia-se em um ponto de vista geograficamente e culturalmente limitado, que ignora outros tipos de ruptura com a arte moderna que estavam sendo realizados de modo igualmente radical, até mesmo antes do apogeu da *pop art* nas galerias americanas. Nessa perspectiva, Marc Jimenez escreve uma crítica virulenta que merece ser citada na íntegra:

Entrementes, até simultaneamente, aparecem diferentes movimentos e tendências que contestam a noção de obra de arte tradicional de modo mais decisivo do que fez a *pop art*. Esse é o caso, principalmente, do *happening*, criado em 1959 por Allan Kaprow. É também o caso do Novo Realismo, fundado por Pierre Restany em 1960, que parte em busca de “novas abordagens perspectivas do real”, ou do *Fluxus*, lançado por George Maciunas em 196, ou ainda da arte conceitual impulsionada por Joseph Kosuth em 1964. A noção de *concept art* proposta por Henry Flint, data, ela também, de 1961. Todos assumem amplamente a herança de Marcel Duchamp, de modo inegavelmente mais radical do que a *pop art* sobre o plano do engajamento social e político. Danto não lhes confere nenhuma palavra, preferindo fundar sua estética sobre a arte que porta ao mais alto grau os valores da América, uma arte que os marchands, as mídias e as galerias, em outras palavras, a instituição – no sentido anglo-saxão – promoveram ativamente ¹²².

Com efeito, o privilégio que Danto outorga à *Brillo Box* e à *pop art* não é bem fundamentado. Se a questão era apenas a apresentação de um objeto indiscernível dos objetos banais, a *Fountain*, de 1917, e *En prévision d'un bras cassé*, de 1915, já o tinham feito meio século antes. Danto não elabora um raciocínio convincente e sustentável para explicar porque ele escolhe Warhol, em vez de Duchamp, como instaurador do problema dos indiscerníveis na arte. Em uma entrevista relativamente recente, o autor simplesmente postula que “Duchamp escolheu uma via contrária ao acesso à arte que privilegiava o olho, forjando uma arte absolutamente intelectual. Warhol por sua vez, era na minha opinião um artista mais rico, pois

¹²² JIMENEZ, Marc. *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Éditions Gallimard, 2005. p. 212, 213.

ele tinha uma filosofia do mundo”¹²³. Ele já havia emitido uma opinião semelhante em *Após o Fim da Arte*, no qual explica que a diferença entre Warhol e Duchamp pode ser compreendida pelo contexto cultural mais amplo: o artista francês, ao apresentar objetos comuns como obras de arte, podia estar “depreciando a estética” e “testando os limites da arte”, mas a mesma atitude, por parte da estrela americana da *pop*, celebrava “as coisas mais comuns dos modos de vida mais comuns” ou “os objetos e os ícones da experiência cultural comum, o equipamento comum da mente do grupo no momento presente da história”¹²⁴. Assim, a *pop art* significaria o fim da história da arte porque “se voltou contra a arte como um todo em favor da vida real”¹²⁵, e respondeu a um sentimento universal da época, de que as pessoas queriam desfrutar suas vidas e “buscar a felicidade” no momento presente, e não em um idealizado e distante tempo vindouro. Isso significa que a apologia da *pop* como início da arte contemporânea não se funda na exposição dos objetos banais dentro das galerias, mas na celebração da vida real e da experiência cultural comum? É claro que se a questão fosse apenas a apresentação do objeto banal transfigurado em arte, Danto precisaria ter identificado o momento de ruptura nos *ready-mades* de Duchamp.

Mas se a questão é a celebração da vida real e da cultura comum, isso estava sendo feito no início da década de sessenta por todos os movimentos mencionados acima por Marc Jimenez e por muitos outros artistas. Com a diferença de que, em vez de fetichizar as etiquetas da indústria cultural e glorificar os objetos do consumo de massa, esses artistas apropriavam-se da realidade cotidiana de modo mais político. Assim, Arman expõe suas primeiras *Poubelles* repletas de dejetos burgueses já em 1959; John Cage compõe “4’33” em 1952, propondo os sons fortuitos do ambiente e do público como música; Christo começa a

¹²³ DANTO, A. “L’art à la limite: Rencontre avec Arthur Danto”. *Recherches en esthétique*. Revue du C.E.R.E.A.P. – n.10 – Octobre, 2004.

¹²⁴ DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 144.

¹²⁵ *Ibidem*. p. 145.

expor seus primeiro objetos cotidianos (garrafas, roupas, máquina de calcular) embrulhados em 1958; em 1963, Spoerri expõe 723 utensílios de cozinha montados sobre uma prancha e prepara refeições na Galeria J, em Paris, enquanto críticos de arte, ironicamente de acordo com sua função de explicar o trabalho dos artistas ao público, assumiram o papel de garçons; em 1955, Yoko Ono apresenta uma performance que consiste em mostrar ao público um palito de fósforo sendo completamente queimado, e nos anos seguintes continua criando diversas performances e instruções com o objetivo de transfigurar a banalidade de objetos e ações corriqueiros. Em Paris, no início da década de sessenta, forma-se o GRAV (Group de Recherches d'Art Visuel), que criticava a clausura da arte nas galerias e nos museus, bem como seu afastamento do grande público. Isso levou seus participantes a tomar as ruas para interpelar os passantes, oferecendo-lhes objetos manipuláveis e participativos que poderiam interessá-los mais do que a arte institucionalizada. No Brasil, Hélio Oiticica começa a criar os *Parangolés* em 1960, a partir do contato direto com a cultura popular das favelas do Rio de Janeiro e com a escola de samba Estação Primeira de Mangueira. O artista é plenamente consciente do sentido coletivo e popular de sua obra, afirmando que ela “visa abarcar a grande massa popular e dar-lhe também uma oportunidade criativa”, e que “há a exaltação dos valores coletivos nas suas aspirações criativas mais fundamentais ao mesmo tempo em que é dada ao indivíduo a possibilidade de inventar, de criar – é a retomada dos mitos da cor, da dança, das estruturas criativas enfim”¹²⁶.

Em suma, Duchamp apresentou objetos indiscerníveis dos objetos banais cinquenta anos antes de Warhol. E alguns anos antes, todos os artistas mencionados acima transformaram em arte as coisas mais comuns dos modos de vida mais comuns, a experiência cultural compartilhada, o “equipamento comum da mente do grupo no momento presente da

¹²⁶ OITICICA, Hélio. “Parangolé: uma nova fundação objetiva na arte”. In *Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro - 5*. OPINIÃO 65. Curadoria Frederico Moraes; apresentação Frederico Moraes. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1985.

história”¹²⁷. E fizeram isso usando a cultura popular genuína, nascida e criada pelo povo, e não a cultura popular imposta, vendida e fetichizada pela indústria cultural. Ou seja, Danto não tem nenhum motivo plausível, a não ser sua pequena perspectiva americanocêntrica e sua vontade de corroborar sua própria narrativa das narrativas, para explicar desse modo o *telos* final da história da arte: “endosso a narrativa da história da arte moderna em que a *pop* desempenha o papel filosoficamente principal. Em minha narrativa a *pop* marcou o fim da grande narrativa da arte ocidental ao trazer à autoconsciência a verdade filosófica da arte”¹²⁸.

Danto teria sido mais coerente e mais filosoficamente justo se não tivesse identificado de modo tão restrito, excludente e regional os três grandes momentos da história da arte. Ele poderia, por exemplo, ter descrito a narrativa da arte moderna a partir das transformações em geral do início do modernismo e as inúmeras reivindicações das vanguardas, em vez de usar a estética de Greenberg. E poderia ter descrito o ambiente pluralista, múltiplo e independente de narrativas que se forma entre o final da década de cinquenta e a década de oitenta, em quase todo o mundo ocidentalizado, como a configuração da arte contemporânea e a conquista gradual da consciência coletiva de que tudo pode ser arte, em vez de responsabilizar unilateralmente a *Brillo Box* e a *pop art*.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 135.

1.6. A definição de Danto inclui todo tipo de arte?

Quando analisamos o modo como o mundo da arte se forma através das narrativas que Danto escolhe como mestras, o problema da posição ocupada por esse conceito em sua definição de arte aparece sob um novo ângulo. Como vimos, ele supõe que sua definição, desenvolvida em *A Transfiguração do Lugar-Comum*, vale para toda arte: “é importante assinalar que se qualquer das minhas ideias não se aplicar a todo o universo da arte considerarei esse fato como uma refutação, pois este livro pretende ser uma filosofia analítica da arte”¹²⁹; e para todas as épocas e lugares: “como um essencialista em filosofia, estou comprometido com o ponto de vista de que a arte é eternamente a mesma – de que existem condições necessárias e suficientes para que algo seja uma obra de arte, independentemente de tempo e lugar”¹³⁰. Mas sua definição se aplica a todo universo da arte, afinal? De que modo?

Ao abordarmos a primeira condição necessária estabelecida por Danto, a saber, que a arte é representação, entendida como algo que se refere à realidade, sugerimos que o modo como ele compreende a representação já começa excluindo diversas formas de arte, desde a Antiguidade até o Renascimento, que eram produzidas enquanto modos de participação na realidade. Essas formas de arte foram extensamente descritas por Belting em *Imagem e Cultura: uma história da imagem antes da era da arte*. Em *Após o Fim da Arte*, Danto usa esse mesmo livro de Belting para defender que a “era da arte” começa por volta de 1400 d.C, e acrescenta que as imagens feitas antes dessa época eram “arte” (entre aspas!), mas não eram assim concebidas, pois eram veneradas e não apreciadas esteticamente. Danto discorda da

¹²⁹ DANTO, A. *Após o fim da arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 32.

¹³⁰ *Ibidem*. p. 106.

ideia de que a apreciação estética faz parte da essência da arte. Mas o que chama a atenção nessa passagem é a seguinte consideração: “e embora as imagens realizadas antes disso fossem ‘arte’, não eram concebidas como tal, e o conceito de arte não desempenhava nenhum papel em seu vir-a-ser”¹³¹. Logo em seguida, o autor repete a mesma ideia perturbadora: “o fato de que havia – e há – arte antes e depois da ‘era da arte’ mostra que a conexão entre arte e estética é uma questão de contingência histórica, e não parte da essência da arte”¹³². Ora, o que perturba nessas frases não é a exclusão da estética em relação à essência da arte, mas a ideia de que haveria uma essência da arte que ultrapassa a era da arte. Seria, portanto, uma essência não-histórica? Ou há uma história para além da era da arte? Danto não explica esses problemas, que explicitam o paradoxo da sua posição ambígua como “essencialista histórico”. Ele supõe que há *arte* antes e depois da *era da arte*. Essa “era”, cujo início ele identifica no texto de Belting, coincide com o que ele mesmo chama de história da arte, construída através das narrativas mestras do *quattrocento* ao século XX.

Defendemos a hipótese de que Danto mantém uma imprecisão no estatuto filosófico do conceito de mundo da arte em sua definição, publicada em 1981. Ele assume uma investigação pela “identidade artística fixa e universal” da arte, e desenvolve com sucesso algumas condições necessárias para que algo seja arte, como ser uma representação, ter um significado, corporificar esse significado, ter uma estrutura semântica como a das metáforas e da retórica, ter um estilo e ser constituído por interpretações. No entanto, mostramos que todas essas condições apenas podem ser identificadas porque o objeto em questão é apresentado no mundo da arte. Isto é, para que os elementos artísticos sejam identificados, para que o significado seja procurado e compreendido, para que a coisa material seja vista como representação, etc., é preciso antes de tudo que o objeto seja interpretado como arte. E

¹³¹ DANTO, A. *Após o fim da arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 28.

¹³² *Ibidem*. p. 28.

essa interpretação, que chamamos de “ato de identificação ontológica da arte”, é intrinsecamente relacionada com a apresentação do objeto no mundo da arte, logo, com a teoria, as narrativas, a história da arte – com a “era da arte”. No fim das contas, o essencialismo histórico de Danto significa: o conceito que funciona como pano de fundo para delimitar a essência da arte, pressuposta como fixa e universal, é o histórico “mundo da arte”. Escondido atrás das condições necessárias desenvolvidas na *Transfiguração*, ele opera como a condição suficiente, pois somente somos capazes de identificar certo objeto como arte porque podemos interpretá-lo como tal ao inscrevê-lo nesse contexto delimitador, constituído historicamente através das grandes teorias e narrativas.

O filósofo afirma que “é possível ser realista em relação aos objetos e idealista em relação às obras de arte, e esse é o grão de verdade da frase que diz que não há arte sem o mundo da arte”¹³³. O que Danto quer dizer com essa frase é que a estrutura ontológica que se aplica a coisas reais – no caso, ele endossa a possibilidade de uma ontologia realista para o mundo dos objetos comuns, embora não desenvolva o assunto – não é a mesma que se aplica à arte. Em relação à arte, ele declara-se idealista, no sentido de Berkeley: *esse est percipi*. Trata-se de um modo complexo de reafirmar que obras de arte não existem se não forem percebidas como obras de arte, isto é, se não forem interpretadas. Mas o que mais interessa na frase é a afirmação categórica de que “não há arte sem o mundo da arte” como consequência desse idealismo. O grão de verdade é que “ser interpretado como arte” pertence à essência da arte, e interpretar algo como arte apenas tornou-se possível através da construção histórica de um mundo da arte. Como afirmamos inicialmente, as propriedades essenciais da arte na ontologia de Danto são relacionais, uma vez que o contexto é absolutamente determinante. Portanto, *o mundo da arte e as narrativas históricas pertencem à essência da arte*. Danto

¹³³ DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 190.

acopla uma história espaço-temporalmente delimitada a uma essência fixa e universal e nos larga diante dessa ambivalência, sem explicar como conciliar os dois termos. Pois bem, se Danto admite que o mundo da arte começa a ser lentamente construído com a narrativa de Vasari, devemos supor que é a partir desse momento histórico que podemos começar a interpretar legitimamente certas coisas como arte. Pois, como o próprio filósofo afirma, antes disso o conceito de arte não desempenhava nenhum papel em sua criação e em sua compreensão. Então como Danto pode afirmar, por outro lado, que as imagens realizadas antes disso eram “arte”? Em outras palavras, se pertencer ao mundo da arte é imprescindível para que algo seja interpretado como arte, e uma vez que a interpretação faz parte da essência da arte, como ele pode supor a existência de “arte” antes do mundo da arte? E como pode afirmar, em outras passagens, que não há arte sem o mundo da arte?

Essa ambivalência não é abordada claramente por Danto; pelo contrário, ou o autor não a percebe como problemática, ou faz o possível para ocultá-lo. No entanto, é um problema fundamental. Pois, de acordo com nossa interpretação, a definição dantiana de arte pressupõe o mundo da arte como uma condição essencial, e sua história filosófica da arte mostra a formação histórica do mundo da arte através de duas narrativas mestras, seguidas por sua derradeira ruptura. Desse modo, se conectarmos *A Transfiguração do Lugar-Comum* com *Após o Fim da Arte*, temos a seguinte consequência: antes do início das narrativas que deram origem ao nosso conceito de arte, não havia arte – as pinturas, as danças, as esculturas e as poesias podiam ter papéis muito importantes em diversas culturas, mas não eram interpretadas como arte no contexto de um mundo da arte. Se Danto levasse suas premissas radicalmente a sério, precisaria admitir que as estátuas romanas, as tragédias gregas, os vasos chineses e os desenhos nas paredes das cavernas não são arte. Estão excluídos de sua definição de arte. No entanto, evidentemente, Danto não gostaria de assumir essa consequência. E não o faz, como podemos observar em diversas passagens:

Não há uma aparência específica a ser assumida pelas obras de arte, uma vez que a definição filosófica da arte deve ser compatível com todo e qualquer tipo e regra de arte – com a arte pura de Reinhardt, mas também artes ilustrativa e decorativa, figurativa e abstrata, antiga e moderna, oriental e ocidental, primitiva e não primitiva, por mais que elas possam diferir umas das outras. Uma definição filosófica tem de apreender tudo, e portanto não deve excluir nada ¹³⁴.

Embora Danto não proporcione uma resposta clara a essa imprecisão entre o que sua definição de fato abrange e o que ele gostaria que ela abrangesse, podemos ensaiar uma solução simples e corriqueira: começamos a formar o conceito de arte através das narrativas históricas do *quattrocento* – pode ser a de Vasari especificamente, já que Danto insiste em selecionar um autor particular como porta-voz do espírito da época, mas também poderíamos convocar as teorias de Alberti ou Leonardo da Vinci –, a seguir, passamos a refinar o conceito através das narrativas modernistas, sendo que em todo esse processo acontece a solidificação de um ambiente que legitima certas coisas como obras de arte. No seio desse ambiente legitimador, o conceito de arte sofreu modificações e alargamentos, de modo que passou a incluir coisas que antes não poderiam ser consideradas arte. Ainda dentro desse ambiente, cada vez mais conscientemente ostentado enquanto espaço de legitimação, o conceito de arte finalmente atinge sua verdadeira autoconsciência, que é anunciada pelo arauto da pós-história, Danto: tudo pode ser arte, desde que seja interpretado como tal no contexto do mundo da arte. E então poderíamos solucionar a imprecisão dantiana do seguinte modo: pois bem, agora que conhecemos a verdade filosófica da arte, agora que sabemos que qualquer coisa pode ser arte se for assim interpretada, podemos também chamar de arte coisas que não eram concebidas como “arte” antes da “era da arte” e que não foram feitas com esse propósito. Se quisermos levar às últimas consequências a definição de arte de Danto, essa parece ser a solução natural para sua teoria.

¹³⁴ DANTO, A. *Após o fim da arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 41.

Identificamos espontaneamente como arte certas coisas que foram feitas antes da formação do mundo da arte, mas que são muito semelhantes às obras renascentistas, como os bustos romanos, os mosaicos bizantinos e as pinturas de Pompeia. Essa semelhança, ademais, não é casual, pois estes objetos antigos foram as principais fontes de inspiração dos vários pintores, arquitetos e escultores ilustres – e italianos! – destacados por Vasari. A partir do modernismo, acabamos naturalizando também a atitude de interpretar como arte coisas menos semelhantes com a *nossa* arte, como os “belos” totens de madeira da Papuásia ou os “sublimes” baixos-relevos de Tzompantli do México pré-colombiano. Pouco importa que eles tenham sido feitos com crânios humanos ou dentes de morcego, que eles tenham sido criados para honrar os deuses, ou ajudar as almas em sua travessia para o reino da morte, ou para assegurar o poder publicamente, empalando em grandes murais as cabeças ainda sanguinolentas de alguns milhares de prisioneiros. Para Danto, o que importa é que, agora que sabemos que basta interpretar as coisas como arte dentro do mundo da arte, tudo isso pode ser chamado de arte. Essa atitude, no fim das contas, combina com o espírito colonizador.

Em geral, a história das colonizações mostra que há contaminações entre as culturas distintas, e a cultura dominante acaba impondo seus valores e seus conceitos à cultura dominada. Assim, principalmente por volta do século XX, a cultura europeia passou a classificar certos objetos como “obras de arte” sem preocupar-se muito com o contexto simbólico e o sentido que eles tinham para as culturas dominadas. Com a mesma naturalidade, sentiu que tinha o direito de transportar por quilômetros partes do Parthenon ou da Porta de Ishtar, descontextualizando-as completamente, para exibi-las dentro dos palácios culturais de suas grandes metrópoles. Esse ato implica uma espécie de “deslocamento categorial”, que consiste em extrair objetos e acontecimentos das categorias que eles ocupam em suas culturas de origem e passar a assimilá-los com novas categorias. Exemplos de deslocamento categorial também podem ser encontrados na direção oposta, quando a cultura dominada passa a incluir

os objetos dos colonizadores dentro de suas práticas. As tribos abelans da Nova Guiné, por exemplo, produzem imagens utilizando apenas quatro cores em tons muito vivos: verde, vermelho, amarelo e preto. Essas imagens, que deambulam entre o figurativo e o abstrato, têm, de acordo com estudos antropológicos recentes, a função ritualística de possibilitar aos homens uma comunhão com a criatividade feminina. Em virtude do contato com os europeus, algumas revistas coloridas chegaram até às aldeias e, eventualmente, suas páginas são destacadas e pregadas às casas de rituais, junto com as outras imagens produzidas por artesãos abelans. Normalmente, são as páginas mais coloridas, como anúncios de supermercado ou imagens publicitárias de automóveis; por isso são tratadas como objetos de muito poder. Essa atitude não é mais ingênua do que o hábito ocidental de incluir as imagens abelans na categoria de “pintura”. Mas Danto estaria disposto a conceder que anúncios de supermercado são *essencialmente* “ferramentas mágicas”, uma vez que são interpretados como tal no “mundo da magia” dos abelans? Provavelmente não, pois, como discutimos anteriormente, ele é anti-relativista no que diz respeito às interpretações. Danto acredita que há interpretações corretas e incorretas de obras de arte, e que esse “valor de verdade” depende das intenções do(s) autor(es) e dos conceitos disponíveis no local e na época em que a obra foi criada. Pois bem, os publicitários ocidentais não inventaram os anúncios de supermercado com a intenção de produzir objetos mágicos de grande poder – ao menos não no sentido abelam! –, assim como os abelans não produziram suas imagens coloridas com a intenção de criar pinturas a serem contempladas. O que vemos nos dois casos é a apropriação de coisas, ações ou eventos próprios de uma cultura através dos conceitos básicos de outra. Ou seja, trata-se de um batismo arbitrário, mesmo que seja explicado por *semelhanças perceptuais*¹³⁵. A solução de

¹³⁵ Já vimos, no entanto, que Danto esquiva da interdição weitziana de definir a arte argumentando que as condições necessárias e suficientes capazes de defini-la não podem ser confundidas com semelhanças perceptuais. Ele detecta nessa interdição um pressuposto tácito de que as propriedades essenciais supostamente intangíveis seriam propriedades que podemos “olhar e ver”. Ou seja, Wittgenstein e Weitz utilizariam o conceito de *semelhanças de família* e o conceito de *critérios de reconhecimento* de modo a confundi-los com

Danto para esse fenômeno seria simplesmente admitir que quando chamamos as figuras abelans de “obra de arte” estamos incluindo essas imagens no nosso conceito (histórico e ocidental) de arte, a despeito do modo como os abelans as compreendem? A solução seria postular que o que chamamos de “arte abelam” evidentemente não é arte para os abelans, mas para nós, que somos os “proprietários” do conceito de arte? Com efeito, nada nos impede de importar, reconfigurar e revender as imagens das colônias, como fazemos com bananas e diamantes.

A antropologia contemporânea, talvez na contramão de Danto, empenha-se cada vez mais em conhecer os acontecimentos e objetos de uma cultura dentro de seu próprio contexto. Para compreender as concepções do povo que está sendo investigado e não impor seus próprios conceitos, o antropólogo precisa de um mínimo de habilidade hermenêutica. Podemos detectá-la, por exemplo, em Geertz:

Se é que existe algo em comum entre todas as artes em todos os locais onde as descobrimos (em Bali fazem estátuas com moedas, na Austrália desenhos com lixo) que justifique incluí-las sob uma mesma rubrica inventada no mundo ocidental (...) Se é que existe algo em comum, é que em qualquer lugar do mundo certas atividades parecem estar especificamente destinadas a demonstrar que as ideias são visíveis, audíveis e – será preciso inventar uma palavra – tácteis; que podem ser contidas em formas que permitem aos sentidos, e através destes, às emoções, comunicar-se com elas de uma maneira reflexiva ¹³⁶.

Geertz aponta para o problema clássico em filosofia da arte: há uma estrutura comum subjacente às variadíssimas entidades que denominamos arte? Ele não se mostra plenamente convicto de que exista, mas lança uma proposta interessante. Explica o conceito ocidental de

semelhanças perceptuais. Danto critica essa confusão precisamente porque parte da hipótese, assegurada pelo estatuto de arte da *Brillo Box*, de que semelhanças perceptuais não podem definir a arte, nem diferenciá-la das coisas banais. Por conseguinte, seguindo seu próprio raciocínio, a semelhança visual de uma imagem abelam com uma pintura fauvista ou a de um ícone africano com uma escultura moderna não deveria ter nenhum papel na concessão de seu estatuto artístico.

¹³⁶ GEERTZ. *O saber local: Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Editora. Vozes, 1997. p. 181.

arte como algo que se relaciona com atividades que transformam ideias em formas visíveis, audíveis ou tácteis, apreendidas sensorialmente e, em seguida, emocionalmente e reflexivamente. Essa explicação tem o inconveniente de aplicar-se não apenas a obras de arte, mas também a gritos, lágrimas e cartas de amor. Isso ocorre justamente porque não é uma definição. Geertz sugere interessantes aspectos comuns que, todavia, não são nem pretendem ser condições necessárias e suficientes. E como o antropólogo estava refletindo sobre a existência de algo em comum entre todas as artes de todas as culturas, jamais utilizaria um conceito como “mundo da arte”, que é específico da cultura europeia.

Mesmo dentro da cultura americano-europeia contemporânea, há casos complexos de deslocamentos categoriais arbitrários com o objetivo de incluir certos objetos no mundo da arte. Um exemplo notável é a obra de Bispo do Rosário, que viveu cinquenta anos internado em um sanatório, sob o diagnóstico de esquizofrênico paranóide. Bispo construía objetos a partir dos restos da sociedade de consumo, compondo-os com uma estética que pode ser comparada com a arte *povera*, por exemplo, ou com as *assemblages* da *pop art*. No entanto, ele nunca teve contato com o circuito artístico e nunca teve a pretensão de expor seu trabalho em museus. Não criava obras de arte, mas respostas a uma revelação que teve em um surto: cabia-lhe a missão de criar um “resumo” do mundo para ser apresentado a Deus no dia do Juízo Final ¹³⁷. Assim, embora seu manto, seus fardões, seus estandartes, suas vitrines e seus “*ready-mades*” mumificados assemelhem-se com a arte vanguardista, foram feitos com a intenção de criar um relatório ou uma compilação do mundo para Deus.

Nesse caso, temos que admitir que a intenção de produzir obras de arte não está no criador dos objetos em questão, mas naquele que propôs interpretá-los como arte. Assim, o “artista” dos trabalhos de Bispo é o crítico Frederico Morais, que descobriu casualmente suas obras na década de oitenta. As insistentes comparações feitas por Morais entre Bispo e

¹³⁷ MORAIS, F. *Arthur Bispo do Rosario: Uma biografia em curso*. MAM, Rio de Janeiro, 1989. p.6.

Duchamp mostram seu esforço para inseri-lo no sistema artístico, criando uma *interpretação* de seus trabalhos. Aos poucos, sua enorme coleção de coisas sagradas passou a ser sistematicamente apresentada como uma coleção de obras de arte e não mais como reflexos mecânicos de um distúrbio psíquico. Embora Frederico Morais tenha notado semelhanças entre Bispo e Duchamp, seu próprio ato de retirar objetos de um contexto não artístico e inseri-los no mundo da arte mostra ainda mais ressonâncias com os *ready-mades* do artista francês. Desde a década de vinte, a apropriação de um objeto pronto como obra de arte é acolhida sem grandes problemas enquanto um ato de produção artística tão legítimo quanto a criação de um objeto novo. Podemos aproveitar a ocasião para um pequeno exercício de crítica de arte: talvez Frederico Morais seja um dos artistas mais radicais da nossa época. Duchamp foi ousado o bastante para transformar objetos que não eram arte em obras de arte, mas seus *ready-mades* são reconhecidos publicamente como obras de Duchamp. Morais também transformou coisas que não eram arte em obras de arte, mas foi ainda mais radical, pois conseguiu fazer com que esses objetos fossem reconhecidos como obras de outra pessoa. Assim, o trabalho artístico de Morais problematiza não apenas o estatuto convencional dos objetos, mas o caráter fugidio do artista. Morais apaga seu próprio nome para revelar a porosidade das noções de obra, artista, público, apropriação e metamorfose. Embora seja tradicionalmente considerado crítico, Morais é um artista – e dos mais polêmicos de que já tivemos notícia. Pois bem, se essa interpretação algum dia persuadir o mundo da arte e Frederico Morais passar a ser acatado como artista – e Bispo do Rosário como um personagem encarnado criado por ele, uma espécie de Rose Sélavy trágica e de carne e osso (nesse caso Bispo não seria mais artista e sim obra de arte) –, então talvez este pequeno exercício crítico possa um dia ser interpretado como um ato artístico, por propor interpretar um crítico de arte como artista, criando *como obra de arte* um personagem que criou um personagem e apagando o nome do artista em dois níveis ficcionais. É melhor paramos por

aqui, sob o risco iminente de nos tornarmos mais um Caden Cotard. Obviamente, toda essa digressão é irônica e hiperbólica, mas é útil pra evidenciar o caráter quase banal que a arte pode adquirir quando ficamos muito aprisionados à ideia de arte como inserção no mundo da arte.

É desse modo que Danto nos proporciona uma definição da arte que *vale para toda a arte*, possibilitada pela história da arte – tardia e ocidental – que acabou, no sentido de que passou a ter uma espécie de autoconsciência. “Autoconsciência”, nesse caso, significa que agora sabemos que tudo pode ser arte se for assim interpretado dentro do espaço-temporalmente delimitado mundo da arte. Significa também que podemos usar essa “autoconsciência” adquirida historicamente para capturar coisas que não foram, a princípio, feitas nem compreendidas em relação a um mundo da arte. Em 1964, Danto afirma que “é o papel das teorias artísticas, hoje como sempre, tornar o mundo da arte e a própria arte possíveis. Nunca ocorreria, devo pensar, aos pintores de Lascaux que eles estavam produzindo *arte* naquelas paredes. Assim como não havia estetas no Neolítico”¹³⁸. Ou seja, basta que teorias artísticas convençionem que essas coisas são “arte” para que elas passem a ser avaliadas com nossos conceitos, como vemos em alguns exercícios retóricos posteriores do próprio Danto:

Nas paredes das cavernas de Lascaux, os antigos pintores tiveram seus predecessores como modelos, visto que a decisão ritualística de se ter um lugar fixo para pintar, assim como se tinha um lugar fixo para fazer fogo, fazia das paredes a antecipação de uma espécie de museu pedagógico¹³⁹.

Ele mesmo tinha afirmado, três décadas antes, que as paredes pintadas de Lascaux não tinham nada a ver com arte e estética. Identificar qualquer semelhança funcional entre as

¹³⁸ DANTO, A. “O mundo da arte”. Trad. Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*. n 1. UFOP. 2006. p. 22.

¹³⁹ DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 68.

paredes das cavernas e os museus pedagógicos é, para dizer o mínimo, uma falsa antropologia. Obviamente, se não for uma brincadeira retórica, trata-se de uma análise retrospectiva tendenciosa, de uma imposição conceitual. Não duvidamos das boas intenções de Danto ao empenhar-se em uma definição filosófica da arte que apreenda tudo e não exclua nada. Contudo, por outro lado, sua definição valida diversas imposições conceituais através do poder de um ambiente que se institui como legitimador – e Danto não parece sentir-se refutado com isso. Sua definição não explica nem questiona, apenas corrobora o toque de Midas concedido ao mundo da arte – e Danto não parece inquietar-se com isso. No fim das contas, somos nós que precisamos refletir se queremos pagar esse preço para dispor de uma definição filosófica que inclui “todo o universo da arte”.

CAPÍTULO II – MEDIAÇÃO

2.1. As novidades e as convenções

Em certa passagem de *A Transfiguração do lugar comum*, Danto coloca uma questão crucial para os propósitos dessa tese: como podemos diferenciar obras de arte de coisas novas, que são inventadas por certas pessoas, mas não com o objetivo de produzir obras de arte? Ele exemplifica essa arriscada questão com um abridor de latas, ou melhor, para preservar seu cacoete argumentativo, com *dois* abridores de latas. Em algum momento, ambos seriam coisas inéditas no mundo, nunca antes imaginadas. Contudo, um deles é inventado com o excêntrico propósito de abrir latas, e o outro, naturalmente, é ostentado como uma belíssima obra de arte. Ambos são descontínuos em relação à realidade, isto é, não imitam nada que existe, mas tornam-se realidade no momento em que são inventados. Por que um entrará na categoria ontológica das coisas reais e o outro na categoria das coisas não-reais chamadas de “obras de arte”? Essa pergunta, manifesta de modo incipiente por Danto, é extremamente importante para iniciarmos um diálogo entre sua teoria e a de Flusser. Um primeiro problema que podemos apontar é que Danto não leva a sério a hipótese de os dois abridores de lata serem arte, o que é perfeitamente possível quando pensamos na arte através do conceito amplo de *poiesis* proposto por Flusser. Danto parece não reputar essa possibilidade digna de ser discutida, bastando-lhe afirmar que “o abridor de latas, como uma forma inovadora, enriquece a realidade, embora no consenso geral não seja uma obra de arte”¹⁴⁰. Veremos que, para Flusser, tudo que enriquece a realidade é arte, porque é criação de novos modelos para a experiência humana. Ao menos no momento em que é inventado, o abridor de latas comum comporta um elemento artístico, pois seu inventor – supondo que houve um momento

¹⁴⁰ DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 68, 69.

definido em que uma pessoa em particular, estupefata diante de misteriosas latas que não podiam ser abertas, concebeu semelhante mecanismo, exclamou “eureka!” e fez com que ele fosse fabricado – realizou uma passagem do não-ser ao ser e propôs um novo significado, uma nova função, um novo modo de lidar com objetos cotidianos. O que importa, para Flusser, é a novidade, a criação, a produção de novas possibilidades – trataremos dessa perspectiva na segunda parte da tese. Afinal, qual seria a diferença, em termos de experiência criativa, entre o “eureka” gritado pelo inventor do engenhoso artefato que abre latas e o “eureka” gritado pelo inventor da profunda Forma Significativa ou da bela Forma da Conformidade a Fins sem Fim exposta na galeria, que coincidentemente se corporifica em um objeto idêntico ao abridor de latas? E qual seria a diferença, em termos de experiência coletiva, entre o espanto e admiração que é causado pela pequena escultura e o que é causado pela inaudita ferramenta que resolveu de um só golpe os grandes problemas morais dos desafortunados estudantes sem habilidades culinárias? Supomos que, para os contemporâneos de Da Vinci, não havia um abismo ontológico entre seus belos desenhos de protótipos para helicópteros e planadores, um deles poeticamente batizado de *Cisne Voador* pelo próprio Leonardo, e a *Virgem dos Rochedos*. Veremos a seguir que a divisão categorial entre invenções práticas ou utilitárias e obras de arte consolida-se tardiamente ao longo da história ocidental, e é nela que Danto se baseia para afirmar que o abridor de latas comum não é uma obra de arte no “consenso geral”.

Com efeito, não é uma “obra de arte” no consenso geral, de acordo com esse conceito restrito formulado nos últimos séculos, no Ocidente. Podemos notar, com essa decisão de Danto, que embora ele procure abertamente uma definição universal de arte que valha para todos os tempos e todos os lugares, acaba comprometendo-se com uma definição universal de um conceito restrito de obra de arte, historicamente e espacialmente delimitado. Os japoneses, por exemplo, não têm um conceito semelhante ao que chamamos de conceito restrito de arte –

a não ser atualmente, pois o importaram da Europa –, mas têm conceitos estéticos bem definidos, que avaliam coisas que colocaríamos em galerias e teatros, bem como outras que deixaríamos fora deles. O termo “*wabi*”, por exemplo, assinala a beleza simples e austera das coisas. É uma ideia estética muito usada no caminho do chá, para apreciar os utensílios usados na cerimônia, principalmente as cerâmicas refinadas e irregulares que podemos contemplar em nossos museus. O primeiro abridor de latas, rústico, assimétrico, tranquilo e desprezioso, poderia ser, com igual direito, um precioso exemplo de beleza *wabi*, de elegância simples e não-convencional. Então onde está o “consenso geral” convocado por Danto? No Ocidente moderno, na melhor das hipóteses. Veremos que o conceito que Flusser utiliza para lidar com a arte – fundado na ideia de inovação ou criação – é bem mais amplo e, por isso, pode aproximar-se com mais naturalidade da estética oriental, da arte popular, da criatividade em geral, da arte de antes da era da arte, e assim por diante.

Para Danto, o que está em jogo não é a amplitude do conceito “arte”, que ele toma como algo dado, ao menos relativamente a isso que chama de “consenso geral”. O que está em jogo é como diferenciar esse conceito do resto da realidade, ou seja, como diferenciar arte de não-arte. Se a arte deixou de imitar coisas reais, deixou de usar os materiais e as técnicas tradicionais e chegou ao ponto em que um pente para cães pode pertencer ao acervo do *Philadelphia Museum of Art*, quais ferramentas cognitivas nos restam para diferenciar obras de arte de coisas reais? A possibilidade de confundi-las é efetiva e perigosa, já que corremos o risco de escovar os pelos dos nossos cães com uma peça artística no valor de alguns milhões de dólares, ou de abrir latas com uma penetrante Forma Significativa. Como podemos diferenciar entre os dois abridores de lata recém inseridos no mundo, para sabermos qual a atitude adequada a adotar diante de cada um deles? Essa dificuldade surge, evidentemente, porque Danto tenta definir arte a partir de aspectos contrastantes com a realidade, isto é, o mundo das coisas banais. Mas o filósofo admite que provavelmente não podemos escapar

disso: “que outra coisa além de aspectos comparáveis ou contrastantes poderia servir de base para a construção de uma teoria da arte?”¹⁴¹. Ora, à primeira vista, a única coisa que parece assegurar que um abridor de latas ou um pente de cachorro são obras de arte é o conjunto de convenções nos quais são apresentados. Assim, as paredes internas de um museu ou de uma galeria, bem como os pedestais e as molduras, bem como o palco, o cenário e os figurinos parecem funcionar como uma prescrição: o que é aqui exibido, seja lá o que for, deve ser experimentado como arte. Ou seja, restam algumas convenções que funcionam como parêntesis no mundo das coisas reais, e precisamos dominá-las para saber que aquilo que está entre parêntesis é uma obra de arte e não um objeto banal, mesmo que ela seja constituída de um objeto banal. Parece que a solução natural seria assumir que a diferença entre arte e realidade baseia-se somente em certa quantidade de convenções aprendidas e aceitas por uma sociedade. Esse nominalismo contemporâneo da arte, que a reduz a um *flatus vocis* institucionalizado, margeia a teoria de Danto constantemente, ainda que ele oficialmente o rejeite. O autor sempre busca afastá-lo, mesmo que lhe faltem argumentos peremptórios:

Há um elemento de verdade nessa teoria, mas ao mesmo tempo ela me parece superficial: “é uma obra de arte” é um predicado honorífico (...). E as distinções honoríficas realmente parecem ser uma questão de convenção. Mas há honrarias *merecidas*, e o problema então é saber o que habilita um objeto a receber essa honraria – não haveria algo que deveria estar presente antes que a distinção honorífica fosse concedida? E como ficam as condições desqualificadoras? Não é verdade que certos fatos relacionados ao objeto, quando conhecidos, podem desqualificá-lo como obra de arte a despeito do que as pessoas digam? Quais seriam essas qualidades, características, que nos permitem reconhecer algo como obra de arte?¹⁴²

O autor prossegue, interrogando se deixaríamos de considerar arte certa pintura, caso fosse descoberto que ela é fruto do acaso, por exemplo, de uma involuntária deposição de pigmentos sobre a tela. É bem possível que deixássemos de considerá-la arte e a retirássemos

¹⁴¹ *Ibidem*. p. 70.

¹⁴² *Ibidem*. p. 70, 71.

do museu. Ou melhor, levando em consideração o apetite hodierno por anedotas pitorescas, a pintura provavelmente seria retirada do setor de arte barroca ou romântica e acomodada em um recinto especial, junto a um bem-humorado texto explicativo sobre o equívoco, como a caveira de cristal de rocha exposta na *National Gallery* ao lado de um curioso cartaz que relata como foi descoberto recentemente que a caveira não era uma obra de arte Asteca, mas uma farsa europeia do século XIX feita com cristal brasileiro. Não obstante, Benohoud, por exemplo, é famoso por suas belas pinturas abstratas finalizadas com a exposição das telas às intempéries, e à conseqüente deposição ao acaso de resíduos naturais. Suas telas não deixam de ser arte por esse motivo, ao contrário, essa técnica original é justamente o aspecto central de sua notoriedade como artista plástico. Isso significa que, para algo ser considerado arte, basta a afirmação de algum artista de que é arte, acrescida de uma dose de reconhecimento institucional? Certas coisas tornam-se obras de arte por decreto? Ou então, pergunta Danto, as coisas são reconhecidas como obras de arte por conter certas características que as coisas banais não contém? É por esse motivo que ele investiga quais são essas características e que teoria da arte pode, fundamentada nelas, abranger todas as obras de arte em uma definição que as diferencie de objetos comuns que podem ser-lhes extremamente parecidos ou mesmo idênticos. Como vimos no capítulo anterior, Danto atribui diversas propriedades essenciais às obras de arte que as distinguem das coisas banais. Esse aspecto essencialista de sua ontologia o afasta do institucionalismo estrito. E o aspecto historicista explica por que podia haver pás de neve há dois séculos atrás, mas uma pá de neve nunca poderia ter sido aceita como arte há dois séculos: “a resposta a essa pergunta tem de ser em parte de natureza histórica. Nem tudo é possível em qualquer momento”¹⁴³. O que significa que nem tudo pode ser integrado ao *mundo da arte* em qualquer momento – ainda que a essência da arte seja atemporal, o que é arte hoje não podia ter sido antes.

¹⁴³ *Ibidem.* p. 87.

Defendemos a ideia de que, na definição de *A Transfiguração do Lugar-Comum*, pertencer ao mundo da arte opera tacitamente como condição suficiente para que algo seja arte. É verdade que Danto almeja descrever as características essenciais da arte, válidas para todas as épocas e lugares, mas não consegue abdicar de uma relação de consequência entre pertencer ao mundo da arte e tornar-se arte. Isso revela o quanto o essencialismo presente em sua definição não se sustenta sem a delimitação contextual e histórica do mundo da arte. Ou seja, toda a estrutura de condições essenciais de sua definição funda-se em certa circularidade: somos capazes de interpretar uma pá de neve como arte porque ela é apresentada no mundo da arte, e ela pode ser inserida no mundo da arte porque o conceito de arte desenvolveu-se historicamente a ponto de tornar essa interpretação possível. Há um jogo entre essência atemporal e contingência histórica que é pressuposto por Danto, mas nunca realmente esclarecido. Ser interpretado como arte é uma condição essencial para que um objeto seja uma obra de arte, mas é uma condição intrinsecamente dependente de um contexto social e histórico contingente.

2.2. A situação atual da arte no mundo da arte

A relação – que resume a definição dantiana de arte – de dependência entre características pretendidas como essenciais e o ambiente histórico-teórico-social não seria tão problemática se estivesse acompanhada de uma reflexão crítica sobre os processos efetivos do mundo da arte. No último capítulo da Parte I, afirmamos que a definição de arte de Danto pressupõe um conhecimento da essência da arte, adquirido historicamente ao modo de uma “autoconsciência”, que consiste basicamente na compreensão de que tudo pode ser arte se for assim interpretado dentro do mundo da arte. A teoria de Danto aprova o uso dessa “autoconsciência” revelada para capturar coisas que não foram, a princípio, feitas nem compreendidas em relação a um mundo da arte. Doravante, podemos identificar jogos, artigos de culto ou utensílios de diferentes culturas como arte, pois são representações, têm um significado, têm um modo de apresentação, têm uma estrutura retórica, etc. Basta que sejam inseridos no mundo da arte para serem interpretados como tal. Ora, esse processo é feito com alguns objetos, como os ícones africanos e as cerâmicas orientais, mas não é feito com outros, como a *assemblage* de brinquedos que uma criança produziu e denominou Monstruk. Portanto, não podemos imaginar que essa “captura” de coisas para dentro do mundo da arte é neutra e imparcial. O processo de deslocamento categorial através do qual certos objetos passam a ser designados pelo título honorífico “arte” não se baseia simplesmente no reconhecimento de suas qualidades estéticas ou suas características artísticas essenciais. O mundo da arte é permeado dos mais diversos tipos de interesses, e a “autoconsciência” descrita por Danto pode ser vista como uma espécie de sinal verde para o afluxo de objetos tornados mais valiosos pelo estatuto de arte. Em meados do século XX, por exemplo, Paris foi considerada a capital mundial do mercado de artes da África e da Oceania. Isso não

aconteceria sem a contribuição de alguns marchands das então chamadas “artes primitivas”, como Charles Ratton, que, não por acaso, dispunha de importantes contatos com artistas modernos, colecionadores, conservadores e diretores de museus. Até a década de vinte, os artigos não ocidentais, embora já fossem fontes de inspiração para alguns artistas modernistas, não passavam de objetos etnográficos ou de curiosidade, sem grande valor, vendidos em mercados de pulgas e brocantes. Com certa dose de propaganda, Ratton conseguiu aproximar os fetiches primitivos da arte ocidental, usando os valorosos conceitos de “artista”, “obra prima”, “peça única”, etc. Com essas estratégias, “Charles Ratton vendia máscaras e esculturas a preços muito elevados, persuadido de que aquilo que é vendido caro é visto diferentemente e que sem tal estatuto econômico, as artes primitivas não poderiam adquirir sua autonomia” ¹⁴⁴. Ou seja, o processo de aculturação pelo qual as colônias europeias passavam fica em segundo plano em relação ao ganho econômico embutido na assimilação desses objetos ao mundo da arte – e tudo isso é validado com um discurso retórico sobre a autonomia das artes tribais, ainda que os lucros dessa “autonomia” ficassem bem distante das tribos. A partir da década de sessenta, os cultos desaparecem progressivamente, mas os mesmos objetos começam a ser fabricados com propósitos comerciais: “a colonização e depois a descolonização nutriram essa atividade de modo contínuo e foram a condição do reconhecimento artístico desses objetos primitivos” ¹⁴⁵.

Esse processo de inserção de itens não europeus no mundo da arte fundou-se sobretudo em interesses financeiros. A invenção do exotismo e o abastecimento desse fetiche com objetos que eram desprovidos de valor comercial até então, os lucros da venda de

¹⁴⁴ “Charles Ratton vendait masques et sculptures à des prix élevés, persuade que ce qui est vendu cher est regardé différemment et qu’à défaut d’un tel statut économique, les arts primitifs n’auraient pu acquérir leur autonomie”. MARTIN, Stéphane. *Charles Ratton – L’invention des arts primitifs*. Connaissance des arts. H. S. N. 586. ADAGP: Paris, 2013. p.3

¹⁴⁵ “La colonisation puis la décolonisation ont nourri cette activité de façon continue et ont été la condition de la reconnaissance artistique de ces objets primitifs”. DAGEN, Philippe. *Charles Ratton – L’invention des arts primitifs*. Connaissance des arts. H. S. N. 586. ADAGP: Paris, 2013. p. 8.

coleções, a abertura de um novo mercado a ser explorado, cuja matéria prima estava em terras colonizadas, assim como a borracha, a mão de obra escrava e o ouro – tudo isso faz parte da “autoconsciência” de que qualquer coisa pode ser arte se for inserida no mundo da arte. Poucas situações deixam esse procedimento mais explícito do que a venda da coleção de arte tribal de Helena Rubinstein, em 1966, que é considerada o ponto de partida do aumento exorbitante dos preços desses objetos. A partir daí passa a haver um reconhecimento de igualdade entre a estatuária tribal e a arte ocidental, pois o nível do investimento necessário para adquiri-la constitui uma das principais formas desse reconhecimento. Ou seja, a atribuição de valor financeiro está estreitamente vinculada com a proclamação do estatuto artístico; o mundo da arte é inseparável do mercado de arte, dos processos institucionais e dos demais sistemas econômicos que o permeiam. Esse aspecto prático do mundo da arte deveria ser levado em consideração por Danto, uma vez que ele o pressupõe em sua definição de arte.

Atualmente, o mundo da arte é administrado principalmente pelo mercado de arte, por instituições culturais públicas, privadas ou mistas, e por leis de incentivo à cultura. Devemos simplesmente confiar nos procedimentos econômicos do mercado de bens artísticos para apresentar ao público aquilo que deve ser interpretado como arte? E o que significa aceitarmos dispor parte dos nossos impostos ao desenvolvimento artístico? Certamente, não estamos interessados em pagar pela manutenção de estabelecimentos utilizados por peritos que ambicionam aumentar sua erudição em história da arte. Ainda menos em subsidiar com verba pública um conjunto de vitrines para o mercado extremamente elitista do consumo cultural “refinado”, ou um conjunto de eventos lucrativos para os especialistas em aprovação de projetos e captação de recursos. Mas qualquer pessoa minimamente familiarizada com o mundo da arte sabe o quanto essas ocorrências são comuns no seio do ambiente que delimita a essência da arte na filosofia de Danto.

No Brasil, a Lei de Incentivo à Cultura prevê que certas empresas podem patrocinar projetos culturais, destinando-lhes uma porcentagem de seu imposto de renda a pagar. A principal dificuldade dessa lei não está na aprovação de projetos, mas no processo de captação. Diversos projetos conseguem patrocínios volumosos por causa do sucesso dos artistas ou da influência dos produtores. Vários deles desenvolvem trabalhos mais vinculados ao entretenimento e àquilo que Adorno denominava indústria cultural, e por isso captam recursos com mais facilidade, pois o principal interesse das empresas costuma ser a divulgação de sua marca. Na maioria das vezes, projetos mais novos e experimentais, quando não são aprovados pelos Fundos voltados para a cultura, acabam ficando à mercê de um mercado que normalmente não se interessa por patrociná-los. Ou seja, na prática, as grandes empresas têm muito poder de decisão sobre o desenvolvimento cultural brasileiro.

É difícil não associar esse fato ao processo, descrito por Adorno e Horkheimer, que vai da mercantilização da arte até sua incorporação ao domínio do entretenimento e da propaganda ¹⁴⁶. Afinal, essas disposições legais parecem endossar as estratégias da indústria cultural, que transpõem a arte para a esfera do consumo e a fundem com a diversão já transformada em mercadoria. De acordo com Marc Jimenez, a indústria cultural reduz-se à manutenção do “efeito ideológico que acarreta uma cultura estandardizada, programada, produzida quantitativamente, ao modo precisamente industrial, em função de critérios econômicos” ¹⁴⁷. Conceder a algumas empresas o poder de decidir quais projetos culturais serão patrocinados com uma verba que em princípio deveria pertencer a toda a população é uma forma de subordinar a arte às leis da economia. Empresas interessam-se pela lucratividade, e não pela qualidade, pela representatividade ou pela relevância social da arte. No capitalismo atual, a propaganda é um dos maiores dispositivos de maximização dos

¹⁴⁶ ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Cap.: Indústria cultural ou a mistificação das massas. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 126, 127, 128.

¹⁴⁷ JIMENEZ, M. *L'esthétique contemporaine*. Paris: Klincksieck, 2004. p. 53

lucros, por conseguinte, é evidente que o Rock in Rio consegue captar em média nove milhões aprovados pela Lei Rouanet, além dos quase cem milhões em patrocínio concedidos por mais de setenta marcas presentes no festival. Há inúmeros casos de eventos que têm plenas condições de se apoiar em sua própria estrutura e, no entanto, concorrem ao mesmo tipo de apoio financeiro que projetos mais ligados à pesquisa e à produção de conhecimento e menos ao sucesso de bilheteria. Danto defende o mundo da arte atual como um ambiente pluralista, fundado na compreensão de que qualquer coisa pode ser arte. Teoricamente, isso não deixa de ser verdade. Mas na medida em que o mundo da arte se acopla aos processos legais e econômicos do mercado da arte e do patrocínio cultural empresarial, podemos manter a perspectiva de que, na prática, qualquer coisa pode ser arte? De que esse processo de inserção de objetos no mundo da arte é neutro e desinteressado? Se o mundo da arte mescla-se cada vez mais à lógica da indústria cultural, podemos mantê-lo como condição essencial em uma definição filosófica de arte, como se a ontologia estivesse, por sua natureza teórica, redimida dos procedimentos burocráticos e econômicos da prática? Aos poucos, o termo “obra de arte” vai sendo substituído pelo termo “produto” e a arte vai se tornando um subconjunto dentro de uma lógica cultural que adota um discurso democrático, mas emprega estratégias hegemônicas de produção, financiamento e divulgação. Sabemos que o que é realmente novo está excluído de antemão pela indústria cultural, pois a ambição de formatar o público compromete seus produtos com a repetição de modelos eficazes. De acordo com Flusser, a arte se diferencia da cultura de massas porque instaura novos modelos, propõe novas informações e pensamentos. Assim, começamos a delinear as diferenças fundamentais entre o pensamento de Danto e o de Flusser. Aquele utiliza um conceito delimitador que possibilita uma definição, mas que acaba por validar igualmente uma situação em que a identidade da arte pode tornar-se refém do sistema cultural, financeiro e publicitário. Flusser, por sua vez, não se preocupa com a definição da arte, mas com a manutenção de um princípio,

a criatividade, que se opõe à eterna repetição das mesmas informações sustentada pela cultura de massas. Não lhe importa se esse princípio se encontra dentro ou fora do mundo da arte.

De qualquer modo, a teoria de Danto, uma vez que introduz o mundo da arte como conceito ontológico fundamental, não deveria esquivar-se de uma reflexão sobre o quanto ele se entrelaça com o mundo dos negócios. Uma das maiores complicações dessa situação é o fato de que, no que diz respeito ao conceito restrito de arte, Danto está correto: interpretamos como obra de arte aquilo que é exposto no mundo da arte. Nosso acesso às obras de arte é condicionado por essa divulgação, logo, por todos os métodos institucionais que a viabilizam. O mundo da arte é, entre outras coisas, o meio de acesso do público à arte, à teoria e à história da arte. Se ele estiver excessivamente comprometido com a estrutura econômica do mercado da arte e com políticas de consumo cultural, há algumas consequências graves que deveriam ser levadas em consideração. Já na década de sessenta, Adorno alerta para a ameaça de desartificação da arte, isto é, do empobrecimento com que o público adestrado pela indústria cultural apreende o que é criado com propósitos artísticos. Os indivíduos imersos no processo produtivo e ideológico do capitalismo tardio podem aproximar-se do desinteresse ou da incapacidade de reconhecer e apreciar expressões artísticas. De acordo com Rodrigo Duarte, isso explica “o característico comportamento coletivo no sentido da incompreensão tanto do patrimônio artístico historicamente estabelecido quanto – talvez principalmente – da arte contemporânea, levando ao tratamento das obras como bens de consumo”¹⁴⁸. Com essa cooptação da arte pela administração cultural, ela passa a ser majoritariamente ignorada ou recebida como uma coisa entre outras coisas, como um artigo luxuoso ostentado mais em virtude do prestígio social do que das experiências significativas que poderia proporcionar. O público formado nos moldes da cultura de massas muitas vezes fica perplexo diante de

¹⁴⁸ DUARTE, R.A. *Desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias*. ArteFilosofia, Ouro Preto, n.2, p.19-34, jan. 2007. p. 24.

exposições de arte contemporânea, sem compreender os critérios pelos quais certos “produtos” são selecionados. E, com efeito, o processo que leva as obras de arte aos museus, teatros e galerias costuma manter-se bem camuflado. O público fica excluído desse jogo que é conservado como propriedade de especialistas, e, ignorando suas regras, vira-lhe as costas ou comporta-se como um manso consumidor. Desse modo, a situação atual do mundo da arte oferece um prisma complicado: em um ângulo, há um conjunto de dispositivos legais que controlam o financiamento da arte; em outro, a mercantilização da arte e a subjugação dos artistas pela lógica do consumo cultural; em outro, o excesso de poder de decisão sobre o que será exposto como arte por parte de um conjunto de especialistas e administradores institucionais; em outro, o aplanamento subjetivo das massas imposto pela indústria da cultura; em outro ângulo, e como consequência de tudo isso, há inúmeras instituições que sustentam a produção de arte, mas nem sempre conseguem manter sua conexão com a vida das populações. Uma filosofia que propõe o conceito de mundo da arte e o utiliza como pano de fundo em uma definição de arte não deveria abordar esses fatores práticos e elaborar ao menos um pensamento crítico a respeito deles?

É complexo e muitas vezes preconceituoso distinguir empiricamente entre arte e indústria cultural, porque, na prática, não há uma linha divisória precisa entre elas. Assim como a indústria cultural apropria-se da tradição artística simplificando-a e mercantilizando-a, a arte apropria-se da cultura de massas resignificando-a, como vemos nas obras de Andy Warhol e da *pop art* em geral. Todavia, podemos constatar com facilidade que a economia capitalista, assim como nossa Lei de Incentivo à Cultura, frequentemente privilegia a transformação da arte em fetiches do consumo elitizado ou o desenvolvimento de produtos culturais ligados ao entretenimento de um público cujo gosto foi previamente condicionado por estereótipos estéticos. A teoria de Danto expõe bem o modo de funcionamento do mundo da arte: para um objeto ser reconhecido como arte, normalmente é preciso que seu autor seja

reconhecido como artista por seus pares e/ou pelas instituições, com base em teorias e na história da arte. Mas as instituições e teorias que autorizam algo a ser interpretado como arte são constituídas por especialistas. O público tem cada vez menos critérios de apreciação, além de geralmente tomar conhecimento apenas do que os peritos decidem que é arte. As paredes de um museu, de uma galeria ou de um teatro asseguram que aquilo que é exibido em seu interior deve ser experimentado como arte. Mas paredes não sabem decidir o que é arte. Quem decide é um grupo de marchands, produtores e galeristas, ou os especialistas que dirigem certas instituições públicas e decidem quais projetos serão subvencionados com a diminuta verba destinada à arte. Não gostaríamos de acreditar que essa seleção é baseada no gosto particular, muito menos em questões pessoais e econômicas, dos administradores do mundo da arte, mas sabemos o quanto essas contingências são influentes.

Felizmente, há um enorme conjunto de indivíduos que trabalha contra a lógica do capitalismo cultural, em prol da manutenção de espaços e eventos relativamente livres para a produção de obras de arte questionadoras e de situações que não estão “no roteiro”. No Brasil, há, desde a década de setenta, um grande número de coletivos e de espaços autogestionados de criação e exposição de arte contemporânea, que mantêm um caráter de resistência aos mecanismos estatais de veiculação da arte. Há também muitos espaços e projetos que, embora contem com apoio institucional, conseguem manter uma produção bastante livre e subversiva, possibilitando a crítica “de dentro” do sistema oficial. Além disso, atualmente há outras formas de exposição pública, como websites pessoais, consensos ou semiconsensos em redes sociais, panfletos, microcircuitos alternativos, publicações independentes, discursos, consensos ou semiconsensos sobre certos grafites em certos muros, registros de ações que foram efetivamente confundidas com a realidade por um público que as testemunhou, mas que foram posteriormente explicadas como performances a um público diferente, apresentações musicais e teatrais na rua, e assim por diante. Há também a capacidade furtiva

de grandes artistas, que muitas vezes conseguem provocar pequenos curtos-circuitos no programa de administração cultural das artes; desenvolvem artimanhas para propor obras que perturbam esse programa utilizando recursos do “adversário”, como patrocínios estatais e de grandes empresas. E há os artistas que trabalham em circuitos menores, com produções mais modestas, porém mais independentes, e que ainda assim circulam, por exemplo, na internet. Tudo isso faz parte do mundo da arte e, na mesma medida em que certas instituições tornam-se mais herméticas e comprometidas com a economia, o mundo da arte torna-se mais disperso e poroso para acolher a arte que luta por existir à margem do programa oficial. Mas Danto não trata dessa existência conflituosa da arte no mundo da arte, nem do papel determinante do mercado e das instituições – embora ele não o admita, a teoria institucionalista margeia sua filosofia constantemente. Danto parece idealizar um mundo da arte que, por algum milagre cognitivo, sabe decidir o que é digno de ser considerado arte, e o faz de modo livre e desinteressado.

Assim, na prática, a arte, em sentido restrito, encontra-se em uma situação complicada por causa de certos dispositivos legais que regulam seu aporte financeiro, da sua submissão aos interesses privados, das tentativas de circunscrição em instituições e circuitos de especialistas, de seu risco de sufocamento pela indústria cultural, dos diversos tipos de controle econômico em relação ao que poderia sair do eterno círculo de repetição de modelos vendáveis, etc. Há muitos artistas que conseguem escapar dessa situação, mas precisamos reconhecer que o fazem contra a correnteza, afrontando as tendências mercadológicas que predominam em praticamente todos os setores da vida contemporânea. Nesse sentido, o estandarte de Hélio Oiticica que proclama que ser marginal é ser herói revela uma das percepções mais profundas sobre a situação da arte contemporânea. Danto, ao legitimar a identidade da arte através de uma concepção contextual, deveria esclarecer mais seriamente os bastidores do mundo da arte e o modo como ele se relaciona com o resto do mundo. O mundo

da arte é um conceito grande o suficiente para abarcar todas as dimensões que ultrapassam as instituições oficiais. Entretanto, ele não deveria ser usado como um conceito milagroso, desconsiderando-se o risco sempre latente de institucionalização e mercantilização da arte no mundo da arte.

2.3. A formação histórica do conceito restrito de arte

Até o momento, avançamos na defesa de que Danto proporciona uma filosofia do conceito restrito de arte, e que a principal limitação desse conceito é sua dependência essencial a um ambiente historicamente construído, que não é nem um pouco isento de interesses sociais e financeiros. Passaremos a abordar o pensamento de Flusser como um bom ponto de partida para contornar os aspectos problemáticos do conceito restrito de arte, tal como este foi delineado pela definição dantiana. O pensador tcheco oferece uma perspectiva mais ampla, da qual podemos criticar, por exemplo, a impotência política do conceito restrito. Mas, em primeiro lugar, precisamos tornar mais clara a diferença entre os dois conceitos de arte. Para tanto, é necessário compreendermos com mais precisão como surge historicamente o conceito restrito, que, como mencionamos, é bastante recente. Danto afirma que ele se origina com Vasari, que seria o primeiro grande historiador da arte, por tê-la compreendido nos termos de uma narrativa progressiva. Essa hipótese, todavia, é significativamente deficiente do ponto de vista de uma análise histórica mais rigorosa da formação do conceito restrito de arte. Por esse motivo, examinaremos um texto que o historiador Paul Oskar Kristeller escreveu em 1952, que constitui um dos primeiros estudos abrangentes sobre a formação do sistema moderno de arte.

A importância do século XVIII para a formação da estética e da crítica de arte geralmente é constatada por filósofos e historiadores. Há certa concordância geral de que determinados conceitos da estética moderna, como gosto, sentimento e genialidade, foram acoplados à arte apenas nessa época. Kristeller analisa algo relacionado com isso, mas que recebe menos atenção: quase todos os pensadores, de Kant até a década de cinquenta, tomam como garantida a ideia de que as “artes principais” (*major arts*) constituem uma área

separada, devido a suas características comuns, dos ofícios, das ciências, da religião, e de outras atividades humanas; contudo, essa noção tampouco existia antes do século XVIII. De acordo com o autor, o núcleo do sistema moderno de artes, designado inicialmente pelo termo “Belas Artes”, engloba cinco artes principais, a saber, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música e a poesia. Outras artes são ocasionalmente adicionadas ao esquema, como jardinagem, decoração, gravura, dança, teatro, ópera e prosa, mas sem muita regularidade.

O meu propósito aqui é mostrar que o sistema das cinco artes principais, que está na base de toda a estética moderna e que é tão familiar para todos nós, tem uma origem comparativamente recente e não assumiu sua forma definitiva antes do século dezoito, embora tenha muitos ingredientes que retrocedem ao pensamento clássico, medieval e renascentista ¹⁴⁹.

Desse modo, Kristeller passa a analisar o agrupamento sistemático das cinco artes principais, sua inter-relação enquanto Arte ou Belas Artes, e sua posição na estrutura da cultura ocidental. Ora, é amplamente reconhecido – e muito importante para compreender a posição flusseriana a respeito da arte – que os termos clássicos *Ars* e *techné* não designavam o que entendemos como Belas Artes, pois se aplicavam igualmente a ofícios, artesanatos e ciências. Os gregos simplesmente opunham *techné* a *physis* para diferenciar entre as atividades humanas em geral e a natureza. Paralelamente, o termo grego para beleza (*kalón*) e seu equivalente latino (*pulchrum*) nunca foram distinguidos do bem moral. Sabemos que no *Banquete* e no *Fedro*, por exemplo, Platão escreve sobre a beleza humana como uma propriedade física, espiritual e intelectual. Plotino, em *Sobre a Beleza Inteligível*, trata da arte

¹⁴⁹ “It is my purpose here to show that this system of the five major arts, which underlies all modern aesthetics and is so familiar to us all, is of comparatively recent origin and did not assume definite shape before the eighteenth century, although it has many ingredients which go back to classical, medieval and Renaissance thought”. KRISTELLER, P.O., “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I”. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No. 4 (Oct., 1951), pp. 496-527. p. 498

e da beleza, mas está sobretudo preocupado com problemas éticos e metafísicos ¹⁵⁰. O *Tratado do Sublime*, de Longino, que foi tão influente no começo da estética filosófica devido à sua tradução por Boileau em 1674, aborda o sublime como uma propriedade da retórica. Assim, para os antigos, “ao se tratar sobre o belo e a arte, nunca se deixa de lidar com temas éticos, epistemológicos e ontológicos” ¹⁵¹. Os pensadores clássicos conviviam com o que hoje chamamos de obras de arte, mas não separavam as qualidades estéticas desses objetos de seus conteúdos morais, intelectuais, religiosos e práticos.

A música, a poesia e as artes visuais não eram compreendidas como pertencendo a uma mesma categoria; essa unificação foi consolidada apenas no século XVIII e, como tudo que surgiu no Iluminismo, acabou sendo creditada de universalidade. Os europeus, e posteriormente os americanos, fizeram o que estava a seu alcance para que ela se tornasse universal de fato, seja com seus intelectuais e empresários, seja com sua política e seus exércitos. Larry Shiner afirma que “infelizmente, histórias populares, exposições de museus, programas de sinfonias e antologias literárias encorajam nossa tendência natural a focar em qualquer coisa do passado que se pareça com o presente e a negligenciar as diferenças” ¹⁵². Por exemplo, pinturas renascentistas são expostas em belas molduras douradas nas paredes de museus, como se tivessem sido pintadas para a pura contemplação estética nesses recintos consagrados à arte. Geralmente nos distraímos do fato de que, originalmente, elas faziam parte de baús de casamento, decoravam tetos e paredes, preenchiam nichos de igrejas, ornamentavam retábulos, etc. As tragédias gregas são impressas e reapresentadas como se fossem teatro no sentido moderno, sendo que faziam parte de festivais político-religiosos anuais, junto com procissões religiosas, ritos de homenagem aos mortos em batalha e

¹⁵⁰ REIS, Marcus. “O aprendiz do belo: a arte-ética em Plotino”. *Viso – cadernos de estética aplicada*. N. 3 (set-dez, 2007). p. 3.

¹⁵¹ *Ibidem*. p. 3.

¹⁵² “Unfortunately, popular histories, museum displays symphony programs, and literary anthologies encourage our natural bent to focus on whatever in the past seems most like the present and to pass over differences”. SHINER, Larry, *The invention of art: a cultural history*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. p. 4.

prestações de contas tributárias. Escutamos sinfonias de Bach em teatros e câmaras, como se tivessem sido compostas como obras autônomas para a pura apreciação musical, e nos esquecemos de que elas também faziam parte de cerimônias cristãs. Lemos poesias latinas em livros sem perceber que eram usadas cotidianamente para ensinar o idioma culto e a moralidade oficial. Criamos o hábito de compreender as artes clássicas, medievais e renascentistas de acordo com o conceito moderno de arte, negligenciando o fato de que elas eram produzidas com propósitos e para locais específicos.

Ainda que algumas inspirações clássicas tenham sido utilizadas na construção do nosso conceito restrito de arte, o que mais explicita que os gregos e latinos não possuíam nada semelhante a esse conceito é o fato de que não agrupavam o que chamamos de obras de arte em uma mesma categoria. A poesia, por exemplo, era um ofício muito respeitado, e o elogio platônico da loucura divina do poeta já se encontra em Homero e Hesíodo como inspiração das musas. Platão, se vincula a poesia a alguma outra coisa, é mais à retórica do que às outras artes. A música também era respeitada, contudo, o termo *musiké*, que deriva das musas, é bem mais abrangente do que o conceito moderno de música, pois inclui a dança e a recitação poética. A música instrumental começou a autonomizar-se apenas na Grécia clássica e, acrescida da descoberta pitagórica acerca de sua proporção numérica, passou a ser associada à matemática. A pintura, a escultura e a arquitetura, por outro lado, não eram tão prestigiadas por serem relacionadas ao trabalho manual. É verdade que a pintura foi comparada à poesia por Simônides e Horácio, mas a noção prevalecente na antiguidade clássica, expressa claramente por Plotino, é que as “artes visuais” tinham um estatuto social baixo e eram agrupadas com outros tipos de ofícios artesanais, como a fabricação de sapatos ou navios. Kristeller afirma que “nenhum filósofo antigo, que eu saiba, escreveu um tratado separado e

sistemático sobre as artes visuais ou outorgou-lhes um local proeminente em seu esquema de conhecimento”¹⁵³.

As últimas tentativas antigas de classificar as mais importantes artes e ciências humanas foram feitas entre os séculos I e II a.C., por escolas rivais de retórica e filosofia, com o objetivo de organizar a educação em um sistema de disciplinas elementares, as “artes liberais”. Há esquemas semelhantes em autores gregos e latinos anteriores, como Sexto Empírico (160 a.C.) e Varro (116 a.C), mas é considerado que o esquema definitivo das sete artes liberais é encontrado apenas em Martianus Capella (430 d.C.): gramática, retórica, dialética, aritmética, geometria, astronomia e música¹⁵⁴. Podemos ver que as artes liberais não se identificam com as belas artes, mas é significativo que o agrupamento das artes e ciências em uma categoria, a das “artes liberais”, tenha começado por necessidades acadêmicas de sistematização do conhecimento. De acordo com Flusser, também as nossas divisões categoriais, que separam arte, ciência, religião, artesanato, filosofia, etc., não passam de um artifício administrativo que segrega o saber em disciplinas. Os modos de conhecimento não são originalmente separados; nossas tentativas posteriores de segregação do saber decorrem de decisões baseadas em determinados interesses. Em suma, na antiguidade clássica não havia um agrupamento sistemático das obras de arte, elas não eram tratadas como uma única categoria da vida humana. A poesia ficava ao lado da gramática e da retórica, a música se aproximava da matemática e da astronomia ou da dança e da poesia, e as artes visuais pertenciam ao setor dos ofícios manuais.

A Idade Média herdou da antiguidade tardia o esquema das artes liberais, que funcionou não apenas como uma classificação abrangente do conhecimento humano, mas

¹⁵³ “No ancient philosopher, as far as I know, wrote a separate systematic treatise on the visual arts or assigned to them a prominent place in his scheme of knowledge”. KRISTELLER, P.O., “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I”. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No. 4 (Oct., 1951), pp. 496-527. p. 503.

¹⁵⁴ *Ibidem*. p. 505.

como currículo das escolas monásticas até o século XII. Foi subdividido em *Trivium* (gramática, retórica e dialética) e *Quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música) a partir do período carolíngio. Esse esquema manteve-se estável até o aumento significativo dos conhecimentos e a ascensão das universidades, que lhe acrescentaram a filosofia, a medicina, a jurisprudência e a teologia. No século XII, o teólogo Hugo de São Victor formulou o esquema das sete artes mecânicas como contraponto ao das sete artes liberais: lanifício, armadura, navegação, agricultura, caça, medicina e teatro. A arquitetura e diversos ramos da pintura e da escultura foram listados como subdivisões da armadura, logo, ocupavam um espaço subordinado até mesmo no esquema das artes mecânicas. Assim como na antiguidade, as belas artes não foram agrupadas entre si, mas cada uma junto com outros ofícios e ciências. Música e poesia eram ensinadas nas universidades junto com a geometria, enquanto o que chamamos de artes visuais era desenvolvido por guildas de artesãos, junto com ferreiros, ourives e carpinteiros. O conceito medieval de *Ars* era abrangente como o clássico *techné*; e o termo latino “artista”, cunhado na Idade Média, nomeava tanto o artesão quanto o estudante de artes liberais. São Tomás de Aquino, por exemplo, incluía sapataria, culinária e malabarismo entre as *Ars*. É evidente que as artes aparecem nos escritos medievais, assim como nos clássicos, pois também eram feitas e apreciadas nesse período, contudo, não podemos supor que havia um conceito próximo do que entendemos por arte em sentido restrito.

A Renascença italiana mudou consideravelmente a posição social e cultural das várias artes, mas não formulou uma teoria estética, nem um sistema de belas artes. O primeiro humanismo italiano transformou o *Trivium* no *Studia humanitatis* e aumentou seu escopo e conteúdo, tanto nas produções literárias quanto no currículo universitário. Excluiu a lógica, mas incluiu história, grego, filosofia moral e poesia. Esta última, que com o tempo passou a abranger os versos em idiomas vernáculos e a prosa, tornou-se a mais importante disciplina

das “academias” italianas, em parte devido ao renascimento do platonismo e seu ideal de loucura divina do poeta. Essa noção começou a se estender às artes visuais em meados do século XVI e ajudou a compor o conceito moderno de gênio ¹⁵⁵. A ligação clássica da música com a poesia foi retomada no Renascimento com a criação das cameratas e da ópera. Mas a novidade mais expressiva da época é a notoriedade das artes visuais, começando com Cimabue e Giotto. Isso aconteceu porque elas se aproximaram da poesia, por um lado, pois o classicismo, a literatura e a religião se tornaram os principais temas da pintura e da escultura; e porque se aproximaram da ciência, por outro lado, pois a anatomia, a perspectiva e a geometria se tornaram suas técnicas. Desde o final do século XIV, os humanistas e artistas começaram a reivindicar o estatuto de arte liberal às artes visuais – por isso Leonardo da Vinci as vincula com a ciência e a matemática –, citando opiniões favoráveis de autores clássicos, como Plínio, Galeu e Filostrato, e exagerando sua autoridade. Nessa direção, o célebre Giorgio Vasari cunhou o termo “*arti del disegno*”, provavelmente o ancestral do francês “*beaux arts*”, e influenciou na formação de uma *Accademia del Disegno* separada das guildas de artesãos, que se tornou modelo para diversas outras academias por toda a Europa ¹⁵⁶. Notemos que Vasari encontra-se na origem teórica e institucional da separação entre as artes visuais e os demais ofícios manuais. Portanto, Danto tem razão em reconhecer sua importância para a formação do conceito de arte, mas é certamente um exagero eleger Vasari como o fundador da história da arte. O que ele ajuda a fundar, junto com muitos artistas e escritores renascentistas, é apenas o prestígio social do artista visual e a autonomia das artes visuais em relação ao artesanato. É um pensador, entre outros pensadores, relevante para a ascensão das artes visuais (e não para a arte em geral, como Danto dá a entender) enquanto um saber elevado, que merece ter sua própria história. Entretanto, Vasari não agrupa a

¹⁵⁵ *Ibidem.* p. 511.

¹⁵⁶ *Ibidem.* p. 514.

pintura, a escultura e a arquitetura com a música e a literatura, por conseguinte, não pressupõe um conceito de arte semelhante àquele que Danto procura definir identificando sua origem no autor florentino. O filósofo americano, como destacamos anteriormente, apresenta uma história da história da arte assaz artificial para corroborar sua teoria a respeito das narrativas mestras que levam à autoconsciência da arte no fim de sua história.

A ambição dos artistas visuais de compartilhar a glória social atribuída à literatura inspirou um tema que se tornou popular do século XVI ao XVIII: o paralelo entre pintura e poesia, inspirado em Horácio e Simônides, mas excedendo-os em grande escala. Diversas citações tendenciosas desse período ajudaram a criar a ilusão de que os antigos pensavam nas artes visuais como artes elevadas. O caso mais expressivo desse tipo de comparação é o famoso *Paragone* do *Tratado da Pintura*, de Leonardo da Vinci, que afirma a superioridade da pintura sobre a escultura, a poesia e a música. Essas analogias, bem como a emancipação das artes visuais, prepararam o terreno para a instauração do conjunto das belas artes. Outro fator relevante encontra-se na tradição de escrever tratados sobre a educação dos nobres, que agrupavam poesia, música e pintura como atividades que lhes eram apropriadas. Todavia, estas eram colocadas ao lado da montaria, da esgrima, da coleção de moedas ou curiosidades naturais, etc. De acordo com Kristeller, “o fato de que a Renascença, a despeito dessas mudanças notáveis, ainda estava longe de estabelecer o sistema moderno de belas artes aparece claramente nas classificações das artes e ciências que eram propostas nesse período”

157.

No século XVII, a liderança cultural da Europa passou da Itália à França e muitas tendências da Renascença italiana foram continuadas pelo classicismo e Iluminismo francês. Nesse século, a pintura e a música prosperaram, principalmente sob as reputações do pintor

¹⁵⁷ “That the Renaissance, in spite of these notable changes, was still far from establishing the modern system of the fine arts appears most clearly from the classifications of the arts and sciences that were proposed during that period”. *Ibidem*. p. 520, 521.

Nicolas Poussin e do compositor Jean-Baptiste Lulli, e foram acompanhadas pelo desenvolvimento institucional característico da política de Colbert. A França construiu diversas academias de escultura, pintura, dança, música e arquitetura. Essa institucionalização, todavia, não foi baseada em um sistema de artes, pois elas foram fundadas independentemente, e junto com as academias de ciências. As academias fundadas por Colbert refletem mais a busca de sistematização das disciplinas e profissões do que uma concepção subjacente de arte ¹⁵⁸. Entretanto, junto com elas surgiu muita literatura que defendia para as artes visuais o mesmo estatuto social da poesia. Esses autores usavam o termo *Beaux Arts* como tradução à *Arti del Disegno*, e às vezes incluíam música e poesia em seu escopo. No entanto, o acontecimento mais fundamental para a formação do conceito moderno de arte foi a emancipação das ciências naturais na segunda metade do século XVII. Com Descartes, Galileu e a fundação da Academia das Ciências, os modernos passaram a contestar a autoridade da antiguidade clássica, que imperou durante a Idade Média e a Renascença. Eles compararam os conhecimentos da modernidade com os clássicos e concluíram que, nos campos que pressupõem cálculo matemático e acúmulo de dados, há um notável progresso dos modernos, o que não é o caso para as atividades que lidam com o gosto e o talento individual. Essa distinção pressupõe o progresso das ciências no século XVII e a constatação de que outras atividades intelectuais humanas não podem participar do mesmo tipo de evolução – ou seja, os modernos estavam começando a separar as artes das ciências, e o fizeram sob o signo do progresso.

Até o século XVIII, não havia o familiar agrupamento das artes visuais com a música e a poesia, que caracteriza nosso conceito restrito de arte. Para Kristeller, essas flutuações do esquema mostram como surgiu lentamente essa noção que nos parece tão óbvia. Seguramente, precisamos notar que o texto de Kristeller data de 1952, ou seja, de uma época que estava

¹⁵⁸ *Ibidem.* p. 523.

apenas começando a questionar a noção “tão óbvia” das cinco principais belas artes e o próprio adjetivo “belas” incluído no conceito. Ele não contou com as transformações drásticas provocadas pela arte contemporânea, que volta a se misturar com a ciência e com outros ofícios, como a tapeçaria e a navegação ¹⁵⁹. Tampouco com a inclusão generalizada da dança, do teatro e até mesmo do circo entre as artes, sem mencionar os novos subgêneros, como a *performance*, a *land art*, a *body art*, e assim por diante. Mesmo a arte moderna, cujo purismo combinava mais com um sistema de cinco artes principais, já borrava as fronteiras com outros campos, como a ótica, na *op art*, e a mecânica, na arte cinética. O mérito de Kristeller não está na ênfase em um sistema moderno composto por cinco artes principais, mas na explicitação de como esse esquema, que configura o nosso conceito de arte – mais precisamente, aquele que chamamos de conceito restrito de arte –, foi artificialmente, lentamente e recentemente construído. É interessante notar que o primeiro passo decisivo em sua direção foi dado através de uma intelectualização das artes visuais no Renascimento, que as distinguiu dos demais ofícios manuais. A seguir, artes visuais, poesia e música são separadas das ciências através da noção de progresso. Ora, a história da arte de Danto não pressupõe, contudo, que a primeira narrativa sustenta uma ideia de progresso das representações, de evolução do ilusionismo? O modernismo, em sua segunda narrativa, não se posiciona igualmente como um progresso em relação à arte tradicional, e cada vanguarda não se vangloria por ter descoberto a verdadeira arte? Vasari, com efeito, defendeu o progresso das representações naturalistas nas artes visuais, e não é por acaso que o fez durante o processo de intelectualização que as aproximou das ciências devido à utilização de técnicas como a perspectiva, a geometria e a anatomia. Entretanto, apenas um século depois, surgem outras narrativas que separam as ciências das artes por não distinguir nas atividades que dependem de gosto e talento individual o mesmo

¹⁵⁹ Podemos mencionar um exemplo curioso: ironizando o modelo capitalista da feira de arte da qual ele mesmo participava, o artista Christian Jankowski, em cooperação com empresas que produzem iates luxuosos, criou um modelo único de iate. A obra *The finest art on water*, de 2011-2012, era oferecida a compradores em potencial com uma poderosa fórmula dois-em-um: um artigo de luxo e um obra de arte.

tipo de progresso claramente observável nos conhecimentos que usam a matemática e os experimentos. Além disso, a filosofia da arte de Danto alega valer para todas as artes, mas onde estão as teorias progressistas da música, da poesia, da dança e do teatro? Podemos notar que as narrativas são muitas, que elas se atravessam, e que a formação intelectual dos conceitos não é unânime, nem imediata, nem espontânea. Kristeller mostra que são necessários séculos de discussão, de escrita argumentativa, de lapidação conceitual, de transformação institucional e de esforço teórico-prático coletivo para que o termo arte seja metamorfoseado e passe a ter um espaço social específico.

Esse feito foi solidificado apenas na primeira metade do século XVIII, inicialmente na França, quando filósofos, amadores e escritores em geral começaram a produzir tratados e textos para leigos, nos quais comparavam a música, a poesia e as três artes visuais. O sistema moderno das belas artes cresceu e fixou-se em meio às conversas dos círculos cultos de Paris, e foi consolidado posteriormente em textos mais eruditos. Batteux, em seu influente *Les beaux réduits à un même principe*, de 1746, é o primeiro a estabelecer definitivamente o sistema das belas artes em um tratado devotado exclusivamente ao assunto, no qual separa as artes belas, que proporcionam prazer – música, poesia, pintura, escultura e dança –, das artes mecânicas. A Enciclopédia Francesa, seguindo essas concepções, codificou o sistema das belas artes e popularizou-o por toda a Europa. Na segunda metade do século, ele foi ainda mais popularizado com o dicionário portátil das belas artes de Lacombe. Os termos “Belas Artes” e “Arte” foram incluídos nos dicionários da língua francesa e tornaram-se uma noção basilar para as discussões subsequentes em estética, filosofia e crítica de arte ¹⁶⁰.

Durante o século XVII, os ingleses foram fortemente influenciados pelos escritores franceses, mas, no século XVIII, fizeram importantes contribuições e influenciaram o

¹⁶⁰ Kristeller menciona ainda vários autores franceses desse período que escreveram tratados sobre a beleza e as artes, como Crousaz, Dubos, Voltaire, Père André, Batteux, Diderot, Montesquieu, D’Alembert. KRISTELLER, P.O., “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part II”. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 13, No. 1 (Jan., 1952), pp. 17-46. p. 19-24.

pensamento continental, sobretudo na França e na Alemanha. Do mesmo modo, os alemães quase não participaram do desenvolvimento do conceito moderno de arte antes do século XVIII. Autores franceses e ingleses foram traduzidos e lidos, mas discutidos quase nos mesmos termos. Contudo, essas discussões formaram o background de Baumgarten, considerado o fundador da estética enquanto disciplina filosófica. A seguir, surgiram outras contribuições importantes, como os estudos críticos sobre escultura e arquitetura clássicas de Winckelmann, e o *Laoconte* de Lessing, que busca pôr um fim à tradição de comparar poesia e pintura. Na segunda metade do século, o interesse alemão na nova área cresceu rapidamente, culminando com Kant, o primeiro grande filósofo a incluir a estética e a teoria filosófica da arte como parte integrante de seu sistema. Seu interesse por estética já aparece em seus primeiros escritos sobre o belo e o sublime, influenciados por Burke, e em cursos ministrados sobre estética, nos quais menciona autores franceses, ingleses e alemães que não cita em suas obras publicadas ¹⁶¹. Kant transforma a estética em uma disciplina permanente da filosofia, mas tem como alicerce uma imensa tradição de autores esquecidos que fixa progressivamente o núcleo do sistema de belas artes. Os autores posteriores a esse processo de solidificação conceitual, principalmente os românticos, tomaram a ideia de um sistema das belas artes como algo garantido, e interessaram-se mais por discutir outros princípios e problemas relativos à arte.

O texto de Kristeller tem o propósito de mostrar que percebemos o sistema moderno de artes como algo óbvio e natural, quando ele é simplesmente uma invenção do século XVIII. O autor afirma que a ausência do sistema de belas artes antes dessa época passou despercebida pela maioria dos historiadores modernos, o que mostra o quanto esse sistema se tornou plausível e irresistível para todos. Nosso conceito restrito de arte, que pressupõe o agrupamento de literatura, música, artes visuais e também dança, teatro e cinema, foi gerado

¹⁶¹ *Ibidem.* p. 42.

por artistas em busca de status social, por amadores, por escritores secundários já esquecidos, por administradores culturais, marchands, alguns filósofos famosos, etc. Danto, naturalmente, está ciente de que há uma história do conceito de arte, mas a compreende enquanto uma evolução inevitável, como se o verdadeiro conceito de arte sempre tivesse sido aquele que foi revelado pela autoconsciência adquirida com a *pop art*; como se a história da arte não pudesse ter sido de outro modo, uma vez que a emergência predestinada do conceito exigia especificamente aquelas narrativas para ser revelada gradualmente na história. Trata-se, como afirmamos anteriormente, de uma história teleológica da história da arte, mesmo que Danto não o admita. Em sua narrativa, tudo se passa como se a essência universal e eterna da arte exigisse certa história, e não como se a história construísse, em função de um imenso jogo de interesses e contingências, o conceito restrito de arte. As considerações de Kristeller, assim como as de Larry Shiner, mostram que a história instaura um conceito bastante peculiar de arte, e isso acontece em função de muitos fatores acidentais – intelectuais, institucionais, sociais, econômicos, pessoais – que Danto insiste em ignorar.

Há uma relação de dependência mútua entre ideias e conceitos, por um lado, e mudanças sociais e econômicas, por outro. As instituições em geral fazem uma espécie de mediação entre o social e o intelectual, administrando informações, patrimônios culturais, bens materiais, valores e códigos. Arte não é apenas um conceito ou uma essência, mas um sistema de ideais, práticas, interesses e instituições; e “arte” diz respeito a um imenso e variável conjunto de comportamentos e discursos cotidianos. O que parece uma mudança apenas conceitual revela várias relações de poder nas entrelinhas.

Antes do Iluminismo, a ideia de arte misturava uso e deleite, instrução e prazer, valores e conhecimentos. Não se experimentava a arte com o tipo de desinteresse contemplativo, nem com o tipo de desapego intelectual que interpreta significados incorporados no interior de espaços bem demarcados para isso. O que chamamos de arte

grega, romana ou renascentista estava misturado com política, religião, decoração, moralidade, artesanato e ciência, ou seja, com a vida cotidiana e os conhecimentos intersubjetivos. A admiração, a interpretação e a decodificação de coisas que hoje chamamos de obras de arte eram inseparáveis do contexto prático-social em que eram produzidas e vivenciadas. Não são apenas o conteúdo, a forma e as narrativas progressistas da arte que mudam com a época, mas também seu estatuto no interior da cultura e sua relação com outras atividades humanas. O sistema das cinco principais belas artes, cuja história é investigada por Kristeller em 1952, consolida-se apenas no século XVIII e reflete as condições culturais da época. Da década de cinquenta até os dias de hoje também ocorreram muitas transformações conceituais, sociais e institucionais; podemos sem dúvida afirmar que o sistema moderno das belas artes tornou-se obsoleto. As artes particulares mudaram de estatuto, diversos gêneros e subgêneros nasceram, outros foram esquecidos, a pintura distanciou-se da literatura e a música aproximou-se dela, alguns ofícios ou artesanatos recuperaram seu status como artes decorativas ou design criativo, e assim por diante. Obviamente, a seleção de artes “principais” e suas subdivisões é algo arbitrário e mutável. Não há outro critério além de tradição social ou preferência filosófica para decidir se a gravura é uma arte independente ou uma subdivisão da pintura, se poesia e prosa são separadas ou uma é subgênero da outra, se o circo ou a dança ou a jardinagem ou a bioarte devem ou não devem ser incluídos entre as artes principais. Mas essas preocupações, que persistiram até o modernismo, simplesmente perderam toda a importância ante o hibridismo característico da arte contemporânea. Quem ainda se preocupa com classificações em “*major arts*”, suas subdivisões e ramos? Gêneros e subgêneros perderam o sentido, misturaram-se. O sistema tradicional de belas artes tem sua emergência iluminista e sua desintegração contemporânea, mas o conceito de arte que se originou com esse agrupamento, bem como sua institucionalização e intelectualização, continua sendo adotado axiomáticamente. Danto está entre os filósofos que o adotam, pois o famoso mundo

da arte é o sucessor direto das academias tradicionais de belas artes. Ele aborda a arte pluralisticamente, todavia, restritamente, como um setor específico das atividades culturais. Flusser, em um caminho completamente diferente, aborda a arte como um princípio penetrante da experiência humana, anterior a todas essas divisões em gêneros, agrupamentos sociais, definições conceituais, formalizações acadêmicas, delimitações institucionais, etc. O conceito de arte definido por Danto é herdeiro das academias iluministas, que são herdeiras de sucessivas reconfigurações renascentistas, medievais e latinas do antigo conceito grego de *techné*. O conceito de arte utilizado por Flusser desvela-se como um retorno à origem indistinta dos conhecimentos humanos. Uma origem que é ainda mais ampla do que o saber prático que constitui a *techné*: o ato de criação e instauração do novo, a *poiesis* que permeia todas as culturas e antecede suas possíveis divisões internas.

2.4. Os conceitos de arte e a pretensão de definição

Vimos que Danto aposta em diversas estratégias argumentativas com o objetivo de definir a arte através de condições essenciais, contudo, o mundo da arte sempre acaba funcionando como pano de fundo para sua definição. Em última instância, é ele que possibilita uma demarcação de territórios entre arte e não-arte: somos capazes de identificar certo objeto como arte porque podemos interpretá-lo como tal ao inscrevê-lo no contexto histórico delimitador do mundo da arte. Essa é a hipótese interpretativa a respeito da definição de Danto que defendemos na primeira parte da tese (ainda que o filósofo não assuma de modo explícito que a arte só pode ser definida contextualmente como aquilo que é apresentado no mundo da arte, ou seja, que é um conceito histórico e em grande medida contingente). É verdade que Danto insiste em uma tentativa de definição que diz respeito a “uma identidade artística fixa e universal”. Se o autor abandonasse essas pretensões essencialistas e admitisse que sua definição é apenas histórica e fundamenta-se no mundo da arte como esfera demarcadora, ao menos estaria resolvido o problema da ambivalência paradoxal de seu “essencialismo histórico”. Efetivamente, parecia ser este seu caminho inicial, introduzido em *O Mundo da Arte*. No entanto, é provável que seu anseio por afastar-se da Teoria Institucionalista, que ele mesmo inspirou, o levou a buscar uma definição em termos mais amplos: “como um essencialista em filosofia, estou comprometido com o ponto de vista de que a arte é eternamente a mesma – de que existem condições necessárias e suficientes para que algo seja uma obra de arte, independentemente de tempo e lugar”¹⁶².

¹⁶² DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 106.

Ora, essa ambivalência mal resolvida vem ao encontro da tese que estamos em vias de defender. Afirmamos que há ao menos dois conceitos de arte cingidos pela palavra “arte”, um mais amplo e um mais restrito. Essa diferença, embora seja simples e fácil de ser notada, normalmente não é evidenciada teoricamente. Chamamos de conceito restrito o que é utilizado para designar o conjunto das obras circunscritas pela história e pela teoria da arte, localizadas em instituições artísticas ou outros contextos sociais que fazem parte do mundo da arte. Chamamos de amplo o conceito utilizado para designar a potência criadora existente em qualquer cultura humana, independentemente da delimitação social e histórica – “independentemente de tempo e lugar”. A partir da análise de Kristeller, podemos afirmar que o conceito restrito emerge por volta do século XVIII, pois é historicamente formado na medida em que se configura o sistema moderno das artes principais, seu suporte institucional e teórico, seu reconhecimento social, sua inserção na linguagem e nas atividades cotidianas (emblemado pela inserção dos termos “Arte” e “Belas Artes” nos dicionários), etc. É um conceito que pode ter fronteiras bem demarcadas, pois trata as obras de arte como coisas histórico-discursivas e pode, por isso mesmo, ser definido contextualmente com a ajuda de um ambiente histórico-social-teórico. Se Danto optasse por definir o conceito restrito de arte, sua teoria funcionaria muito bem: se compreendemos a arte como o conjunto de coisas que adquirem identidade nesse contexto, então, de fato, arte é aquilo que é apresentado no mundo da arte. Inversamente, aquilo que não é apresentado no mundo da arte não pode ser considerado arte. Se um indivíduo faz um desenho na parede de sua casa e nunca o mostra a ninguém, ou se passa a identificar sua cafeteira como uma instalação escultórica sem jamais expor essa identificação socialmente, não teríamos aí exemplos de arte. Para usarmos um exemplo real da ficção: a pintura ignorada descrita por Balzac, pintada pelo grande mestre Frenhofer como sua obra prima, mas vista apenas por dois colegas, já coberta de tinta, e depois incinerada pelo próprio artista, não seria uma obra de arte. O desenho, a cafeteira e a

pintura não são apresentados no mundo da arte, logo, não são obras de arte, de acordo com o que estamos chamando de conceito restrito.

O problema é que Danto não se satisfaz com uma definição do conceito restrito de arte. Quando ele declama suas aspirações ontológicas, realmente parece interessado em um conceito mais amplo do que aquele que é circunscrito historicamente pelo mundo da arte. Sobretudo em *A Transfiguração do Lugar-Comum*, ele confessa diversas vezes que busca uma essência artística que é eternamente a mesma, que tem condições de identidade que independem de tempo e lugar. Ele empenha-se em rastrear essas condições essenciais, que são apresentadas como propriedades fundamentais independentes do modo como a arte se configurou nas diferentes épocas e culturas. Entretanto, ao mesmo tempo, Danto vincula todas essas condições à interpretação, que só é possível com referência à história da arte, de modo que elas só fazem sentido como construtos históricos bem delimitados. Além do mais, essa história, desvendada em *Após o Fim da Arte*, estende-se apenas do *quattrocento* até a arte contemporânea – o que também mostra sua imprecisão, ou arbitrariedade, se levarmos em consideração a análise de Kristeller a respeito da formação tardia do conceito moderno de arte. O ponto central é que a relação entre a necessidade da história para a formação do conceito de arte e a suposição de uma essência fixa e universal do mesmo não é explicada, apenas denominada: “essencialismo histórico”. Pois bem, o essencialismo histórico, no fim das contas, não seria uma confusão entre o conceito restrito e o conceito amplo de arte? Danto parece transitar entre os dois conceitos, pois gostaria de definir a arte amplamente, de modo independente de época e lugar, mas acaba definindo-a através da noção de mundo da arte, que é histórico-socialmente restrita. A ambiguidade presente na ideia de essencialismo histórico, portanto, pode ser compreendida como uma falta de esclarecimento a respeito da diferença entre os dois conceitos de arte que apontamos nessa tese.

Em suma, defendemos a hipótese de que a definição de Danto fracassa – no sentido de não se sustentar como uma definição que separa arte de não-arte – se o mundo da arte não for assumido como condição suficiente. Se for assumido, podemos afirmar que sua teoria é bem sucedida para definir o conceito restrito de arte (e que seria ainda mais bem sucedida se atentasse para os problemas da relação entre o mundo da arte e sua administração econômica, que mencionamos anteriormente). Fica claro que o aspecto histórico é necessário nessa empreitada, porque a história é restrita, conquanto se refere ao que é espaço-temporalmente delimitado. *Definições filosóficas em geral são igualmente restritas, ou melhor, restringentes – elas visam demarcar as bordas de um conceito.* Danto engaja-se em uma investigação definidora, mas hesita em assumir o mundo da arte como condição suficiente, porque suas pretensões se estendem a um conceito mais amplo. Mas um conceito amplo de arte pode ser definido nos termos da filosofia tradicional, através de condições necessárias e suficientes? O autor tenta equilibrar-se entre um essencialismo que revela algo que vale para toda arte, e um historicismo que revela uma circunscrição histórica, institucional e discursiva. Como se a essência fosse eterna e universal, mas só pudesse ser percebida através de uma sucessão de teorias no mundo da arte, e depois imposta retrospectivamente ao que não era entendido como arte e ficava, portanto, para além dos limites de sua história. Esses problemas não vêm à tona porque no seio da filosofia dantiana há uma confusão entre o conceito restrito e o conceito amplo de arte?

Nesse ponto, precisamos pensar sobre a ideia de definição. Danto demonstra diversas vezes a ambição de definir um conceito amplo de arte, mas um conceito amplo de arte pode ser definido? E por que, afinal, o autor se engaja nessa saga por uma definição essencialista, mesmo após as advertências de Weitz e as ironias wittgensteinianas sobre a ânsia de generalidade como patologia básica dos filósofos? A ambição de definir um objeto de pesquisa em termos de condições necessárias e suficientes já foi assaz problematizada. Até

mesmo os diálogos aporéticos de Platão podem ser interpretados como uma advertência sobre as dificuldades de definir de forma rigorosa algumas das nossas noções mais básicas, como o belo, a justiça, o conhecimento e o bem. O que ganhamos quando definimos algo? É difícil responder a essa questão sem cair em lugares comuns ou, o que é pior, em uma espécie de coletânea erudita sobre as opiniões dos diferentes filósofos. Ganhamos certo tipo de clareza, talvez, mas perdemos muito da vivacidade e da natureza móbil da coisa investigada. Não é por acaso que palavra “pensamento”, na sua origem latina, contém a noção de parada ou estancamento, o mesmo que acontece com *phronesis* no grego e com palavras relativas a “conceito” em várias línguas: *Begriff*, *lépsis*, *lógos*, *conceptus*. Há constantemente uma alusão ao ato de agarrar, segurar, acolher, reunir algo que, supõe-se, estaria a fluir incessantemente. Essa nuance pode ser facilmente notada na pretensão filosófica de definir um objeto, sobretudo um objeto tão mutável e escorregadio quanto a arte.

Podemos detectar a ideia de que a arte é indefinível não apenas em Wittgenstein e Weitz, mas também em uma linha de pensamento completamente diferente: a Teoria Crítica. Adorno inicia sua *Teoria Estética*, publicada postumamente, afirmando que nada mais é evidente em arte, nem mesmo seu direito à existência. Como apontamos na Introdução, não há mais uma base de características sensíveis nem um estatuto social que possam ser *evidentemente* predicados à arte, de modo a identificá-la. O que vivenciamos é uma infinidade de hipóteses artísticas que exigem reflexão contínua. Nesse caminho, Adorno desacredita da possibilidade de elaborar uma resposta positiva à pergunta “o que é uma obra de arte?”. De acordo com o autor, “a arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente; fecha-se assim à definição”¹⁶³. Ou seja, da mesma historicidade constatada por Danto, o filósofo alemão tira a conclusão oposta: a arte não pode ser definida. Justamente porque é uma constelação temporal de aparições, não podemos encontrar um

¹⁶³ ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993. p. 12.

universal que as amarre todas juntas. Não podemos buscar a essência da arte na forma como ela se origina, supondo romanticamente que as primeiras manifestações de caráter artístico eram mais puras e fundamentais. Antes, seria mais razoável supor que o eram menos, porque estavam inexoravelmente vinculadas à magia, ao divertimento, à religião, aos fins práticos, documentais e pedagógicos, como vimos com a análise de Kristeller. Tampouco podemos identificar a essência da arte com a maneira em que ela se apresenta em algum momento histórico específico, pois qual seria mais verdadeira? Vimos que muitas coisas que não eram arte passaram a ser, e outras deixaram de ser, em função de modificações no conceito. Adorno afirma que a arte é seu ter-estado-em-devir, é um conjunto de momentos que se transformam no tempo, e cada obra de arte é uma pausa momentânea nesse processo. Por isso ela não pode ser definida por alguma essência fixa, mas apenas interpretada pelo seu constante movimento. O que é essencial na arte é precisamente sua capacidade de contradizer o caráter definitivo dos conceitos estabelecidos pela filosofia da arte ou qualquer outro âmbito teórico.

Por conseguinte, a estética não deve definir-se por definir a arte; também não deve ser prescritiva, postulando que formas ela deve apresentar; tampouco funcionar como necrológico, decretado seu fim, ainda que a ideia de um fim da arte seja conforme à ideia de seu ter-estado-em-devir. A estética pode simplesmente analisar a constelação de seus momentos históricos, e caracterizá-la negativamente. Por isso as caracterizações adornianas da arte nunca são definições positivas, mas modos de pensá-la enquanto negatividade e contraposição em relação à realidade empírica. Pois se, por um lado, a arte conquistou historicamente o ideal de autonomia e tornou-se uma esfera capaz de produzir seus objetos independentemente da religião, do poder político e de outros fatores sociais, por outro lado, esses mesmos objetos são frutos do trabalho social. Ou seja, a força que produz a arte é a mesma que produz o trabalho útil, logo, é um aspecto da força social. Mesmo a obra de arte mais subjetivista relaciona-se de algum modo com a realidade empírica que renega. Assim,

ainda que não seja definível, a arte pode ser caracterizada em função de sua relação dialética com a sociedade: “a arte é a antítese social da sociedade”¹⁶⁴, o que atesta sua ambiguidade enquanto esfera autônoma e fato social. A estética adorniana é interessante porque encontra seu sentido apenas no panorama do que é criticado pela arte, por isso ela não pode ser separada de sua crítica da cultura, da sociedade capitalista, da razão instrumental, da objetificação do homem, etc.

Em *A Arte e as Artes*, Adorno discute a tendência de hibridização dos gêneros artísticos na arte moderna. Em 1967, quando o pensador redigiu o texto, as linhas demarcatórias entre os gêneros já se tornavam fluidas, e os artistas começavam a misturar diversas técnicas para produzir suas obras. Contudo, essa tendência, levada ao extremo na contemporaneidade, não apontaria para a perspectiva de que todas as artes se unificam em um grande gênero superior, a Arte, que subsume os diversos subgêneros ou casos particulares como se fossem suas espécies. Há diferenças abismais entre a música, a poesia e as artes visuais, por exemplo, que não podem ser amenizadas em busca dessa unificação: “as assim chamadas artes não constituem entre si um *continuum* que permitiria pensar o todo com um conceito unitário não interrompido”¹⁶⁵. Assim, também nesse texto Adorno rejeita claramente a possibilidade de definir a arte como um conceito que consubstancie as diversas manifestações artísticas. Ela pode ser pensada como algo unitário apenas enquanto antítese da empiria, em virtude de sua dupla relação de dependência e negação da realidade social. A impossibilidade de capturar a essência da arte, o universal que agrega a multiplicidade, pertence à sua compleição mais interna, que se revolta contra o elemento de dominação constitutivo do pensamento definidor.

¹⁶⁴ *Ibidem.* p. 19.

¹⁶⁵? 10

Todavia, embora não defina a arte, Adorno não deixa de construir uma teoria estética, de problematizar a arte e de analisar sua relação com a sociedade, mostrando que outra via de acesso é possível. Além disso, ao tratar da arte moderna, ele defende a necessidade da inovação, o que o afasta de uma postura conservadora. Ainda em *A arte e as artes*, o autor critica os “conservadores culturais”, que se aferroam ao passado artístico e rejeitam as novas formas, o presente e o futuro. A exigência de novidade e a rejeição a uma arte conservadora são temas importantes para o filósofo que inspira a segunda parte de nossa tese, Vilém Flusser. Assim como a mudança de foco: não é importante definir a arte, mas questionar, por exemplo, como ela pode continuar sendo produzida sem se integrar à exigência capitalista de que tudo se transforme em mercadoria; como ela pode resistir à cooptação pela cultura de massas; como pode emancipar o homem de uma sociedade na qual tudo é transformado em valor de troca; como pode apontar novos caminhos, criar novos mundos, e assim por diante. De acordo com Adorno, o fim da arte ameaça o fim de uma humanidade cujo sofrimento a exige. Ou seja, é preciso preservar o espaço de existência de uma arte que é capaz de despertar a humanidade sofredora – não uma arte que console ou diminua o sofrimento, como a beleza elegíaca descrita por Danto, a qual transforma a dor revoltada em dor contemplativa – ao expor a obscuridade que a indústria cultural tenta camuflar com suas luzes coloridas e seus enredos melodramáticos. Ainda que Flusser não tenha nenhum vínculo direto com a Teoria Crítica, a caracterização da arte como uma instância capaz de confrontar a dominação social e resgatar a humanidade da decadência é extremamente importante para a compreensão de seu pensamento.

Na filosofia flusseriana, definir a arte seria uma tentativa fracassada em virtude da posição ontologicamente primordial concedida ao conceito. O modo como ele concebe a arte é tão amplo que não faria o menor sentido buscar condições necessárias e suficientes para sua identidade. Trata-se de um conceito básico, que funda a própria realidade. Assim como na

teoria adorniana, as manifestações artísticas são compreendidas como uma constelação temporal e mutável, de modo que não podemos encontrar um traço que seja comum a todas elas. Todavia, para além disso, Flusser entende a arte como um princípio fundamental. O conjunto de elementos artísticos acontece na história (ou na pré-história, ou na pós-história), mas a arte enquanto princípio é justamente aquilo que funda a história (e a pré-história, e a pós-história). A arte instaura o mundo. Assim, ela não apenas se revolta contra o aspecto dominador das definições, como é largamente anterior ao próprio discurso definidor. Podemos rastrear a pretensão de definir conceitos, de estabelecer condições necessárias e suficientes, de separar certo x de tudo que é não-x, e provavelmente identificaremos sua origem entre os gregos, nos primeiros passos da filosofia. O princípio que Flusser identifica com a arte, contudo, existe desde os primeiros passos do homem. Esse princípio, como veremos na segunda parte da tese, é a capacidade humana de *criação*. Tudo que é criado, na ocasião em que é criado, é um ato artístico. Até mesmo o *logos* definidor foi *inventado* em algum momento, assim como a racionalidade filosófica. Por conseguinte, ele é um fruto do princípio artístico. A pretensão de definir a arte (concebida de acordo com esse conceito extremamente ampliado) é como tentar alcançar a ideia de cor unicamente a partir do azul ou do alaranjado.

Investigamos a filosofia de Danto como um exemplo de teoria do conceito restrito de arte (passando por Weitz e Thomasson, que abordam o mesmo conceito, mas sem conseguir defini-lo), o que nos auxiliou a compreender as fronteiras históricas, institucionais e teóricas desse conceito. Vimos que o autor estabelece uma definição de arte, que é, todavia, circular e dependente de um ambiente extremamente limitado – sendo que é justamente essa limitação que possibilita a definição –, ainda que ele mantenha paradoxalmente a ambição de definir a essência fixa e universal da arte. Passaremos a discutir a filosofia de Flusser como um exemplo do conceito amplo de arte (passando brevemente por Nietzsche e Heidegger, que também se abeiram desse conceito). Assim como Adorno, ele considera impossível definir a

arte, e além disso não almeja fazê-lo, tendo em vista que o preço para o estabelecimento de uma definição peremptória poderia ser a improdutividade e a estagnação. Qual a vantagem, para a arte e para a filosofia, de fixar de um conceito concebido como correto e verdadeiro de algo que é tão experimental e fluido quanto a arte? Agarrar, segurar, estancar a arte ou o pensamento teórico a seu respeito? Na concepção de Flusser, a arte é exatamente o princípio que se contrapõe à fixação e ao estancamento da realidade. Dessa perspectiva ampliada, uma definição é não apenas impossível, como frívola, autoritária e indesejavelmente cristalizadora. O que, todavia, não constitui necessariamente uma crítica ao programa dantiano, porque – e é isso que estamos tentando mostrar – são dois conceitos diferentes de arte. Com essa observação, passaremos à segunda parte da tese, na qual pretendemos abordar o conceito amplo de arte, principalmente a partir do pensamento de Vilém Flusser.

**CAPÍTULO III – O CONCEITO AMPLO DE ARTE: VILÉM
FLUSSER**

3.1. O solo ontológico de Flusser

Expusemos brevemente, na Introdução, o esquema ontológico que funciona como base para as reflexões de Vilém Flusser. Afirmamos também que ele se mantém como pano de fundo em todas as fases de seu pensamento – embora seja biograficamente assumido como *Bodenlos*, sua filosofia funda-se sobre um solo relativamente consistente. Retomaremos esse esquema, porque ele é indispensável para a compreensão de suas ideias sobre a arte. Ademais, ao contrário de Danto, é impossível discorrer sobre a filosofia da arte flusseriana sem levar em consideração toda a estrutura de sua filosofia, pois a arte não é tratada como um tema a ser discutido – e nesse sentido pode até soar estranha a ideia de uma “filosofia da arte” em Flusser –, mas como o princípio de qualquer discussão. A arte está no núcleo da filosofia flusseriana e qualquer investigação aprofundada de suas teorias precisa tomá-la em consideração.

A primeira premissa da ontologia de Flusser assemelha-se à contraposição tipicamente grega entre as aparências e a realidade. No entanto, as aparências caóticas são pensadas como algo a que não temos acesso, pois nossos modos de acesso já são modos de ordenação, ou seja, de fixação das aparências dentro de alguma estrutura e de coordenação entre elas através de algum sistema de regras. Nesse sentido, as aparências não são reais, pois não podem ser experimentadas. A realidade é o esquema em que se dá a experiência humana do mundo. Nesse sentido, aquilo que circunda os animais ou as plantas não é realidade para eles; a rigor, só o ser humano tem realidade. Pois ela é composta pelas estruturações ordenadoras que possibilitam a apreensão e a compreensão das aparências ou fenômenos desordenados. Real, portanto, é aquilo que se realiza, em um sentido mais próximo da utilização anglofônica do verbo: “*do you realize it?*”, isto é, “você percebe?”, “você compreende?”. Algo se torna real

porque se realiza, porque passa a ser apreendido pelos intelectos que participam da realidade: “a filosofia, a religião, a ciência e a arte são os métodos pelos quais o espírito tenta penetrar através das aparências até a realidade e descobrir a verdade. O esforço abrange, portanto, todo o território da civilização humana”¹⁶⁶. É claro que filosofia e ciência são métodos característicos da nossa cultura, que não abrangem, portanto, todo o território da civilização humana. As outras civilizações, no entanto, estão sempre empenhadas no mesmo processo de “realização”, ainda que o arquitetem de modos diferentes. Esse tipo de ontologia estabelece uma atenuação dos conceitos de “verdade”, “realidade” e “conhecimento”, pois exige a conscientização de que eles dizem respeito a algum modo de estruturação cultural, e não ao mundo tal como ele seria independentemente do intelecto humano. Isso não significa que não existem conhecimento, realidade e verdade, mas que eles não são absolutos e imediatos. Lógica, matemática e ciência continuam válidas, mas de uma maneira bem mais modesta: não valem para uma suposta realidade em si, mas para certo tipo de realidade que, por acaso, dentre todas as possibilidades de ordenação, tornou-se a nossa. De acordo com Flusser, a cultura ocidental levou alguns séculos para intuir que a religião e a filosofia não eram verdades fundamentais, mas modelos de compreensão do cosmos, e que outros modelos podiam existir, que diferentes religiões e diferentes filosofias podiam coexistir sem que houvesse algum critério extra-religioso ou extra-filosófico que garantisse qual delas é mais verdadeira. O mesmo processo deve acontecer com a ciência e a matemática, que ainda mantêm, atualmente, o estatuto de conhecimento e de verdade oficial que a religião cristã mantinha na Idade Média. O pensamento de Flusser não é cético, nem niilista, mas defende uma relativização da realidade que não costumava ser admitida pela rigidez dos sistemas ontológicos tradicionais.

¹⁶⁶ FLUSSER, V. *Língua e Realidade*. Terceira edição. São Paulo: Annablume, 2007. p. 32.

A realidade é relativa porque é identificada com a língua. Essa afirmação continua a chocar o ouvido contemporâneo, embora não tenha nada de original, pois já era declarada pelas antigas sabedorias: os nomes tinham poderes mágicos reais para os povos primitivos, *Logos* é o fundamento do mundo para os gregos pré-socráticos, *Nama-rupa*, a palavra-forma, o é para os hindus pré-vedistas, assim como *hacadoch*, o nome santo, para os judeus, e o *Verbo* para o evangelho cristão. A concepção de língua adotada por Flusser abrange essas sabedorias, bem como as contribuições da ciência linguística, a matemática pura, a poesia; e vai além de tudo isso. Se, por um lado, ele utiliza os conhecimentos da história, da filosofia, da ciência e da experiência pessoal de um poliglota exilado, por outro lado, ele adota a *epoché* fenomenológica como método para abordar a língua como que “à primeira vista”, suspendendo os conhecimentos acumulados a seu respeito para poder atingir seu cerne, seu *eidós*. Isso não significa que Flusser procura uma definição de “língua”, o que ele considera uma “tentativa frustrada pela própria posição ontologicamente primordial”¹⁶⁷ que concede ao conceito. Acrescentamos que o mesmo vale para seu conceito de arte. Como vimos, Danto procura desenvolver uma definição de arte que estabeleça condições necessárias e suficientes para sua identidade, capazes de separá-la de tudo aquilo que não é arte. Flusser, na contramão desse empenho, concebe a arte de modo tão vasto que não faz sentido defini-la: é um conceito primordial, anterior ao próprio discurso definidor. Ademais, o preço do estabelecimento de uma definição costuma ser a improdutividade, a estagnação do diálogo. A fixação de um conceito concebido como correto e verdadeiro é uma forma de cristalizar as informações, de arrefecer as tentativas de compreensão e as discussões a respeito do tema. No pensamento de Flusser, a arte é justamente o princípio ontológico que se contrapõe à estagnação, à fixação e à cristalização da língua. Nesse sentido, cada palavra é uma obra de arte colocada na

¹⁶⁷ *Ibidem.* p. 35.

realidade. A própria língua é uma obra de arte coletiva, constituída por incontáveis gerações de intelectos que colaboraram conjuntamente para sua produção e significatividade:

Ela encerra em si toda a sabedoria da raça humana. Ela nos liga aos nossos próximos e, através das idades, aos nossos antepassados. Ela é, a um tempo, a mais antiga e a mais recente obra de arte, obra de arte majestosamente bela, porém sempre imperfeita. E cada um de nós pode trabalhar essa obra, contribuindo, embora modestamente, para aperfeiçoar-lhe a beleza. (...) Graças a este nosso trabalho ela continuará enriquecida em seu avanço. Já agora, nesta introdução, aventuro-me a sugerir que se resume a isto nosso papel na estrutura do cosmos. Mas, pensando bem, formulando e articulando, não estamos sendo homens no sentido mais digno dessa palavra? Não estamos, com essa atividade, preenchendo e, talvez, ultrapassando a condição humana? ¹⁶⁸

Essa bela caracterização flusseriana da língua como uma imensa obra de arte coletiva explica o que afirmamos inicialmente – que é impossível compreender sua filosofia da arte sem levar em consideração toda a estrutura de sua filosofia. Língua, realidade, arte e humanidade são tratadas como concepções primordiais e inseparáveis. Assim como os grandes pensadores antigos, Flusser cria um amálgama entre estética, ontologia e ética: o ser ou a realidade é a língua, que é uma criação humana, portanto, uma obra de arte majestosamente bela (poderíamos acrescentar: por vezes também deplorável, ideológica, violenta e amesquinhadora), e participar desse trabalho resume a dignidade (ou indignidade) humana. Desenvolveremos a relação entre esses conceitos ao longo de diferentes momentos do pensamento flusseriano.

Primeiramente, precisamos investigar com mais afinco a ideia de que a realidade é linguística. Pois como podemos resumir à língua os dados que percebemos com os sentidos? Flusser assume que os doadores imediatos de dados são os sentidos, mas defende que esses dados a princípio caóticos ou inarticulados só alcançam o intelecto em forma de língua. Nesse ponto, Flusser lança mão da diferença entre um *sensu lato* e um *sensu stricto* de intelecto.

¹⁶⁸ *Ibidem*. p. 37.

Estritamente falando, o intelecto é a articulação de palavras e frases, ou, para usar uma expressão de *A Dúvida*, é “o campo onde ocorrem organizações linguísticas”¹⁶⁹. Mas em sentido amplo, o intelecto tem uma “antessala” que computa os dados sensíveis brutos articulando-os como palavras. Essa antessala é um estado intermediário entre os sentidos e o intelecto estrito, mas, assim que a penetram, os dados brutos já iniciaram o processo de transformação em língua – por isso Flusser os denomina “palavras *in statu nascendi*” e afirma que a realidade consiste de palavras e de palavras *in statu nascendi*. Não conhecemos o “dato bruto puro” ou o caos de percepções sensíveis inarticuladas, aliás, esses conceitos, demasiado filosóficos, são abstrações bastante tardias ou ilusões retrospectivas. O fato é que não vemos formas puras e não tocamos a pura textura. Vemos e tocamos as coisas quando elas passam a adquirir significado, pois ver e tocar já são modos de gerar significado – são *nossos modos* de apreender as coisas. Quando escutamos um idioma que ignoramos, não escutamos ruídos puros; escutamos palavras desconhecidas. Toda percepção sensível acontece em um âmbito de significados que é língua ou língua nascente. Mesmo quando percebemos algo para o qual ainda não dispomos de nomes, há indexadores *da língua* capazes de lidar com o dado ignoto (mas linguístico!) como “isso”, “aquilo”, “algo”.

Flusser está defendendo, em última instância, que não há outra fonte de significação além da linguagem. As palavras são símbolos significativos, logo, apontam para algo, mas não para a realidade ingênua dos realistas. Se as palavras “procuram algo além da língua, não é possível falar-se desse algo”¹⁷⁰, que deve ser considerado, portanto, irreal ou pré-real. A

¹⁶⁹ FLUSSER, Vilém. *A Dúvida*. Terceira edição. São Paulo: Annablume, 2011. p. 51.

¹⁷⁰ *Ibidem*. p. 41. Se há algo anterior à língua, não podemos considerá-lo real, porque não é apreensível para nós. Assim, seria real para quem? Para não margear um idealismo berkeleyano, Flusser delimita o conceito de real ao âmbito do que podemos apreender. E todas as formas de apreender são “língua” em sentido amplo na ontologia flusseriana. Isso evidentemente não significa que não existam coisas que não têm nomes, pois estas são cingidas linguisticamente por indicadores formais como “isso” e “aquilo”. Também não significa que não existam nomes que não tenham um correlato sensível, pois palavras como “Pégaso”, que geraram tanta disputa entre os filósofos da linguagem, correspondem a uma realidade não-sensível, isto é, a um grupo de imagens, a um acervo discursivo de seres mitológicos, a contos, etc.

relação entre a frase “o gato pulou” e o gato que vemos pulando não é uma relação entre uma frase e um dado sensível, mas uma relação entre duas frases, estando a primeira em forma de língua enunciativa e a segunda em forma do que poderíamos ousar chamar de “língua perceptiva”. Essa expressão pode soar contra-intuitiva, mas faz sentido na teoria flusseriana, porque as coisas percebidas são o lado sensível das palavras. Podemos detectar nisso uma subversão da tradicional metafísica realista, que concebe as palavras como correlatos significativos (símbolos) das coisas reais, entendidas como substâncias independentes da língua. Flusser subverte esse esquema ao afirmar que não há coisas *reais* prévias à língua. Mas não o inverte, pois não concebe as palavras como anteriores e independentes das coisas reais. Língua e realidade formam-se simultaneamente, como os dois lados de uma moeda.

Há uma reflexão de Flusser sobre a “língua ampliada” que ajuda a esclarecer em que sentido as coisas reais são o lado sensível da língua: a língua em sentido estrito é um conjunto de significados que são percebidos sensorialmente como signos visuais e auditivos; a língua em sentido ampliado inclui símbolos que são exteriorizações do aspecto visual/plástico ou do aspecto auditivo da língua, como a música e as artes plásticas. Assim como a música é língua, pois é exteriorização (rumo aos sentidos) do aspecto auditivo da língua, as artes plásticas e toda a “civilização material”, que inclui “a arquitetura, os instrumentos de uso diário e os implementos”¹⁷¹, são língua, pois são exteriorização do aspecto visual ou plástico da língua. Assim, as coisas da civilização material, produzidas pelo homem, são o lado plástico da língua. As coisas naturais, embora conservem a ilusão de ser algo anterior ao intelecto, também existem somente na medida em que são concebidas linguisticamente: “aquilo que chamamos de coisas *naturais*, as pedras, as estrelas, a chuva, as árvores, a fome, são fenômenos reais, porque são conceitos, palavras. As relações entre os fenômenos são reais,

¹⁷¹ FLUSSER, V. *Língua e Realidade*. Terceira edição. São Paulo: Annablume, 2007. p. 178.

porque formam pensamentos, frases”¹⁷². Assim, aquilo que a ciência do XVIII “descobria” como leis necessárias da natureza são simplesmente leis contingentes (mas não menos persuasivas) das línguas flexionais, pois os fenômenos em geral satisfazem as regras da língua em que são estabelecidos. Com efeito, a ciência contemporânea, como a física quântica, depara-se cada vez mais com o reconhecimento de que a natureza e suas leis são perspectivas linguísticas e de que a verdade tem mais a ver com o poder explicativo e/ou pragmático de certas formulações do que com a adequação de leis naturais à natureza. O ilustre problema da verdade como adequação do *intellectum ad rem* na metafísica realista, que conduz à dúvida cartesiana sobre como saber se os nossos pensamentos se adéquam às coisas tal como elas são em si mesmas, só faz sentido porque essa metafísica pressupôs de modo inquestionável a cisão entre *res cogitans* e *res extensa*, como se fossem duas substâncias independentes. Se a língua/pensamento e a realidade/extensão são o mesmo, elas não podem não se adequar, e o problema da verdade é simplificado à “correspondência entre frases ou pensamentos, resultando das regras da língua”¹⁷³.

Assim, o dado bruto é realidade *in statu nascendi* porque é palavra *in statu nascendi*, e antes disso não é: não é acessível, dizível, perceptível, significativa. Na medida em que os dados brutos vão sendo conversados, tornam-se cada vez mais abstratos, isto é, deixam de ser palavras brutas e passam a ser palavras cheias de significados, atribuídos pelas inúmeras predicções a que estão associados. Podemos afirmar que a realidade flusseriana é simbólica e que os símbolos são formados pelas atividades linguísticas de nomear e conversar¹⁷⁴. As coisas percebidas cotidianamente são símbolos, a natureza é símbolo, as palavras são símbolos e os dados brutos são símbolos precários, pois são “recém-nascidos” e ainda estão

¹⁷² *Ibidem*. p. 190.

¹⁷³ *Ibidem*. p. 46.

¹⁷⁴ Com essa explicação, as atividades de nomear e conversar têm que ser expandidas para a língua ampliada, que inclui a música e as artes plásticas, por exemplo. Compor uma música seria um ato de nomear tanto quanto criar um conceito.

muito próximos do não-real ou não-simbólico do qual nada podemos falar. Para adotarmos uma preferência um tanto pós-histórica do próprio Flusser por diagramas, poderíamos imaginar o núcleo de sua ontologia do seguinte modo:

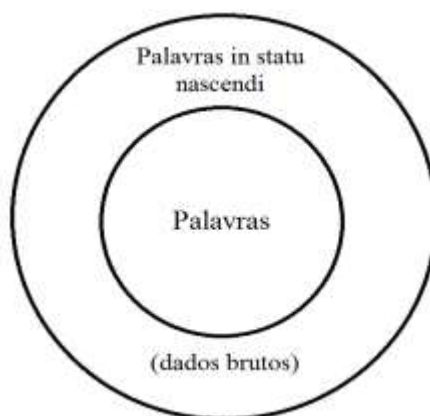


Gráfico 1. Esquema flusseriano

Na figura acima, a realidade é delimitada pelo que está dentro do círculo. Bem entendido, “palavras” têm sentido ampliado nesse contexto, que engloba imagens, coisas naturais e construídas, etc. O que está fora do círculo é nada, no sentido de que não pode ser apreendido e compreendido, logo, não é real para nós. Se algo de fora do círculo é apreendido, é porque entrou no processo de tornar-se palavra, logo, já está dentro do círculo da realidade, mesmo que muito próximo da periferia. A ontologia de Flusser deve ser pensada dinâmica e gradativa. Não se trata de uma oposição extrema entre ser e não-ser, mas de um “sendo”, de um vir-a-ser que consiste na constante criação e expansão da língua. A figura acima não deve ser imaginada como uma fronteira sólida e finalizada entre real e não-real, mas como um *processo de realização*: a periferia é extremamente porosa e absorvente, o centro é mais sólido, e entre um e outro há um movimento de solidificação (o qual

surpreendentemente Flusser chama de abstração ¹⁷⁵) que se dá através da conversação. Os conceitos flusserianos em geral sofrem transições gradativas: da pré-história para a história e desta para a pós-história, do nada para o dado bruto e deste para as palavras, dos nomes primários aos secundários, do concreto ao abstrato. A língua, a realidade, o intelecto, as estruturas culturais não surgem do nada repentinamente – formam-se aos poucos e de modo contínuo. Por isso há vários níveis de intelecto e de língua, desde o balbucio até a oração, que coexistem tanto quanto as existências históricas, pré-históricas e pós-históricas, e tanto quanto a realidade solidificada de uma árvore e a realidade ainda precária de um pósitron.

O nada ou o caos que circunda a realidade não é o absolutamente vazio, mas a potencialidade de gerar língua. “Nada” é por definição um conceito radicalmente externo à realidade, logo, é o não-tornado-língua, o indizível. Mas indizível apenas porque *ainda não dito*. Trata-se simplesmente do inarticulado a partir do qual todos os níveis de articulação linguística se estabelecem. Assim, o nada é fonte da realidade, do vir-a-ser, mas é o limite da língua e do intelecto – não podemos articular o não-real sob pena de torná-lo real, e não podemos compreendê-lo (a não ser alegoricamente ou por contraposição, como o não-real, não-articulado, não-dizível, não-compreensível). Flusser resume sua posição afirmando que “a grande conversação que somos surge do indizível e trata do indizível” ¹⁷⁶, pois o intelecto não pode evitar a tentativa de articular sua origem. Contudo, em meio a essas reflexões, encontramos a chocante afirmação de que “o *Eu* e o *Não-Eu* são as duas faces daquele *nada* que, de acordo com o pensamento existencial, *estabelece (herstellt)* o Ser” ¹⁷⁷. Trata-se de uma declaração espantosa, pois como o *indizível* pode ser *dito* como tendo duas faces? Explicamos anteriormente que a língua forma intelecto e realidade ao mesmo tempo. Com efeito, Flusser analisa o surgimento do intelecto e o surgimento da objetividade como língua

¹⁷⁵ FLUSSER, Vilém. *Da Religiosidade: A literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. p. 147, 148.

¹⁷⁶ FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. Terceira edição. São Paulo: Annablume, 2007. p. 132.

¹⁷⁷ *Ibidem*. p. 131.

percebida internamente e língua percebida externamente. Podemos esquematizar esses conceitos do seguinte modo:

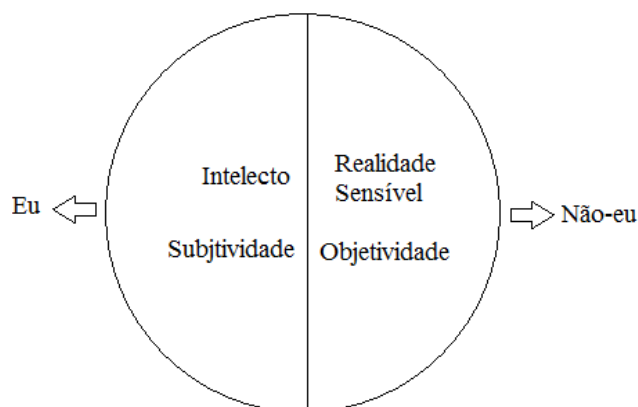


Gráfico 2. Esquema flusseriano 2

Na figura acima, o círculo representa a língua e o que está fora dele é nada, é indizível. Mas como dividi-lo em duas categorias? A cisão *na língua* entre intelecto e realidade objetiva já é perturbadora, pois podemos supor que crianças pequenas e civilizações organizadas por um pensamento mágico não distinguem entre um dentro e um fora, isto é, não vivem através de uma ruptura entre subjetividade e objetividade. Então como usar essa distinção histórica, muito característica da razão esclarecida, como distinção ontológica presente até mesmo no indizível? Para salvar Flusser desse mal-entendido, precisamos pontuar que essa distinção não é uma necessidade *a priori* em sua teoria. A história das línguas flexionais conduziu-se de tal modo que subjetividade e objetividade foram separadas, tal como o sujeito e o objeto das frases, e por isso podemos perceber a língua internamente, como intelecto, e externamente, como realidade sensível. Mas o que há é língua – intelecto, realidade, subjetividade e objetividade são modelos desenvolvidos historicamente em seu processo de concretização. Podemos interpretar que a única cisão que funciona como princípio ontológico para Flusser é a dualidade, dificilmente contestável, entre articulado e não-articulado. Assim, a chocante

afirmação citada acima precisa ser compreendida do seguinte modo: ao buscar suas origens, o pensamento-língua tenta dizer o indizível e, como é inconsciente de que língua é realidade (logo, de que ele é autopoietico), acaba projetando a distinção entre intelecto e objetividade para o indizível, chamando-o ora de Eu, Espírito, Deus, ora de Não-eu, coisa-em-si, Mundo. Portanto, nessa complicada passagem de *Língua e Realidade*, Flusser não está defendendo uma distinção ontológica *no* indizível, mas explicando as origens da metafísica como tentativas de dar nome ao inarticulado. Por isso, fazendo eco a Wittgenstein, afirma que “a história do pensamento humano é a coleção das feridas que esse pensamento acumulou ao precipitar-se contra as fronteiras da língua”¹⁷⁸.

O pensador não defende um dualismo no indizível, pois, para além ou aquém da linguagem, não se pode dizer como as coisas são, nem que elas são, ou, como declamaria Parmênides, “o não ente não pode ser dito” – o que também poderia significar que o não dito não pode ser ente. Flusser admite em várias passagens que é impossível falar sobre o que ultrapassa as raízes da língua, a não ser alegoricamente. Todavia, ele inicia *Língua e Realidade* explicando que o espírito humano cria a língua porque não suporta um mundo caótico: “o espírito, em sua ‘vontade de poder’, recusa-se a aceitá-lo. (...) Uma das ânsias fundamentais do espírito humano em sua tentativa de compreender, governar e modificar o mundo é descobrir uma ordem”¹⁷⁹. Ou seja, o homem é dotado de vontade que se contrapõe à incompreensibilidade e à falta de significação do caos, e dotado de um modo de superá-las, a saber, a criação da língua que ordena o caos em cosmos. Assim, podemos vislumbrar um pressuposto consideravelmente nietzschiano e schopenhaueriano no alicerce da identificação entre língua e realidade. A vontade estaria no fundo da ontologia flusseriana? Ela pode ser

¹⁷⁸ *Ibidem.* p. 133.

¹⁷⁹ *Ibidem.* p. 31.

compreendida como algo próximo da vontade de poder nietzschiana, com a ressalva de que é pensada no registro linguístico?

Em *A História do Diabo*, o autor descreve a vontade como algo que “pressiona. Quer explodir. É sedenta. Quer espalhar-se. Está em tensão. Procura sair de si mesma. Quer projetar-se. Procura poder. Quer realizar-se”¹⁸⁰. Trata-se de uma caracterização muito próxima da noção nietzschiana de vontade de poder. Flusser afirma, ainda, que tudo que é, foi, será e pode vir a ser é a própria vontade. Ou seja, o mundo está aqui, diante de nós, porque fizemos com que ele surgisse do abismo do nada. A vontade humana é o princípio e o fim do cosmos; ela cria o mundo e depois interessa-se por conhecer sua obra, descobrindo, por fim, a si mesma no fundo do mundo. Ela também cria o intelecto e depois analisa-o, descobrindo a si mesma no fundo do intelecto. Por conseguinte, Mundo e Eu são duas faces da vontade, são, na verdade, os mais espessos véus que lhe encobrem. Natureza e mente são obras da vontade, embora mantenham a ilusão de autonomia – são, em última análise, obras de arte. Esse tema é especialmente relevante porque, nesse mesmo livro, Flusser apresenta a arte como o pecado da soberba, entendida como exacerbação da vontade humana.

¹⁸⁰ FLUSSER, Vilém. *A história do diabo*. São Paulo: Annablume, 2008. p. 160.

3.2. A arte como soberba e poesia

Em *A História do Diabo*, Flusser descreve a identificação ontológica entre língua e realidade com uma bela alegoria: imagina que a vontade é uma aranha que secreta, como teia, a língua-realidade. Os fios são as frases e os nós que os ligam são amarrados pela ilusão do princípio de individualização (uma óbvia releitura do *principium individuacionis* com que Nietzsche caracteriza o aspecto apolíneo da arte), formando os intelectos. A teia cresce e os fios, alimentados continuamente pela vontade, tornam-se cada vez mais resistentes, surgem novas ramificações, novas interligações entre fios e intelectos. As pontas de alguns fios, ainda não muito consolidados, flutuam no vácuo. Eles são tecidos pela vontade através de alguns intelectos nos quais ela pulsa com mais intensidade, procurando expandir a teia. Esses intelectos encontram-se em uma situação arriscada e extrema, porque estão em contato com o nada e pressentem, de algum modo, que a teia é obra da vontade e paira sobre o vazio. Eles funcionam como órgãos de secreção da vontade, a partir de onde ela cria novos fios, isto é, discursos, fatos, obras, ideias, imagens, conceitos; em suma, esses intelectos, que o autor chama de “poetas”, são a fonte da língua. Expostos arriscadamente ao nada, mas ainda presos pelos fios da língua, eles produzem obras que são testemunhas de seu contato dilacerador com o nada, mas são também a exaltação do poder da vontade – são, portanto, um tipo de soberba.

Assim como Schopenhauer e Nietzsche, Flusser pressupõe que a vontade é o que há de mais concreto. As novas ideias, criadas por aqueles intelectos que funcionam como uma espécie de vanguarda da vontade, são o que está mais próximo de sua concretude. Elas são assimiladas aos poucos pela teia da realidade, na medida em que são compreendidas e conversadas. Tornam-se, portanto, mais abstratas, pois se afastam do concreto, e são progressivamente apropriadas como verdades, como fenômenos independentes, cuja origem na atividade criadora da vontade é obliterada. No centro da teia, em suas partes mais

cristalizadas, estão os conceitos fixos que sustentam a cultura ocidental, e todos eles são assimilados dentro do modelo dualista mente-natureza. O chamado “mundo fenomênico” é justamente essa região tão assegurada e saturada de conversação que quase não pode ser percebida como dependente da vontade humana. Assim, obras que em algum momento a vontade criou são incorporadas como fenômenos autônomos da natureza ou da mente. Trata-se de uma tendência rumo à abstração da língua, isto é, rumo à cristalização dos pensamentos ou frases criados pela vontade humana. Alguns, como, por exemplo, os pensamentos elaborados por cientistas, transformam-se rapidamente em fenômenos naturais, cuja existência passa a ser compreendida como necessária e independente. Outros, demoram um pouco mais para ser abstraídos, como, por exemplo, as obras de arte. A música, a pintura e a poesia são tipos de pensamentos criados pela vontade que resistem a serem transformados em “dados” pela nossa cultura.

Ainda exalando um perfume schopenhaueriano, Flusser afirma que a música é a manifestação mais imediata da vontade ¹⁸¹. Pois ela proporciona uma vivência concreta da potência criadora que dificilmente pode ser ressignificada pelos discursos típicos da natureza e da mente. A música é uma espécie de discurso puro, que resiste a ser abstraído e cristalizado pelos conceitos que sustentam a cultura ocidental, que são basicamente os da ética e da lógica. A música é a vontade mantida enquanto *aistheton* no seio da civilização. Outro exemplo semelhante, apresentado por Flusser, é a poesia concreta. Os poetas concretos, como os literatos em geral, criam frases; no entanto, eles buscam retê-las na esfera da poesia prendendo-as à sua estrutura visual e auditiva. Assim, trabalham para que suas frases não se transformem rapidamente em conversação nos padrões do discurso mentalista, ou em conversa fiada. Como os calígrafos chineses, que tentam unir o significado *sensu strictu* do ideograma com sua forma pictórica, os poetas concretos aferram-se ao *aistheton*: à vivência

¹⁸¹ FLUSSER, Vilém. *A história do diabo*. São Paulo: Annablume, 2008. p. 165.

pura, sensível e direta das palavras, tal como elas germinam enquanto articulação instantânea da vontade. Essas obras oferecem aos intelectos a possibilidade de experimentar a vontade de modo imediato e, portanto, de resistir ao esquecimento de que ela é a origem de toda realidade.

A pintura e a escultura são analisadas no mesmo contexto, como resultado de regras que ordenam cores e formas esteticamente. O ímpeto ordenador é a vontade pura, e sua transformação em cores e formas é o modo como ela se torna língua, ou seja, realidade, através das artes visuais. A pintura e a escultura foram, por muitos séculos, prisioneiras da ilusão da natureza, tomando-a como uma verdade a ser representada pictoricamente. Elas tornaram-se “abstratas” em um movimento que procurava desmascarar a supremacia da natureza, revelando a vontade que a instaura. Deveriam, com mais rigor, chamar-se “pintura concreta” e “escultura concreta”, tendo em vista que, assim como a poesia concreta, elas colocam-se na contramão do processo de abstração dos discursos naturalistas ou intelectualistas para aproximar-se da experiência palpável da vontade. Flusser aproveita essa estrutura argumentativa para fazer uma crítica *sui generis* ao modelo mimético nas artes visuais. Os artistas miméticos estariam comprometidos com a crença na verdade e autonomia da natureza, de modo que, embora seu impulso criativo parta da vontade pura, não conseguem sustentá-lo enquanto pura afirmação da vontade. Assim, buscam no mundo fenomênico, enquanto objeto a ser representado, um alicerce para seu ímpeto ordenador de cores e formas, encobrando justamente aquilo que mais deveria ser revelado. Os pintores e escultores abstratos resistem a essa tentação de traduzir seu impulso criador para os modelos discursivos cristalizados da nossa cultura: rejeitam a ilusão óptica da representação da natureza para evidenciar o *aistheton* cromático e formal gerado como articulação imediata da vontade. É interessante observar que nessa estação do texto flusseriano aparecem brevemente as duas grandes narrativas mestras da história da arte destacadas por Danto. O modo de interpretá-las,

todavia, é radicalmente diferente. Em primeiro lugar, porque fazem parte de uma história muito maior, que é a própria história do mundo enquanto abstração da vontade que cria e ordena tudo que existe, existiu e existirá. No seio dessa cosmologia da vontade, as obras de arte são compreendidas como elementos de resistência a esse processo de abstração, pois exibem de modo mais explícito o impulso criador da vontade. Em tal contexto, a narrativa mimética é compreendida como um tipo de linguagem pictórica que acaba cedendo ao naturalismo pré-estabelecido. A narrativa modernista, por sua vez, consiste sobretudo no movimento que foi chamado de abstracionista nas artes visuais, mas não devido ao purismo greenberguiano dos meios de representação ou ao confronto vanguardista com os cânones da tradição. Trata-se, antes, de um movimento extremo de recuperação da fonte criadora de toda realidade através da negação da ilusão da natureza. E também podemos identificar aí um processo de autoconsciência, semelhante ao que funciona como inauguração da arte contemporânea para Danto. Os artistas estão tomando consciência de que a origem da arte, como de tudo o mais, é a vontade, e, por consequência, estão livrando-se de todos os cânones, discursos e modelos que os determinaram previamente ao longo da tradição. Podemos notar que, assim como a arte adquire um sentido amplo no pensamento flusseriano, as narrativas da história da arte não são necessariamente descartadas, mas relidas dentro da história mais ampla do próprio surgimento e conhecimento do mundo.

Em geral, Flusser concebe a música e as artes plásticas como os dois extremos da língua, tendo em vista que, percebida externamente, ela é um conjunto de sinais escritos ou sons. Na língua falada, há os elementos de significação e os elementos melódicos, de entonação. Do ponto de vista do significado, a dependência a elementos melódicos é uma impureza, por isso os lógicos, por exemplo, buscam depurá-la desse feitio. Os poetas, por sua vez, procuram unir os dois aspectos da língua falada (ou da língua escrita, no caso de algumas poesias concretas), ao passo que os músicos são capazes de despi-la completamente dos

elementos de significação, em sentido estrito, mantendo apenas a melodia. Trata-se de um gesto que busca a realidade como vivência sonora imediata, independentemente dos significados das palavras. As artes plásticas, por outro lado, ligam-se à língua escrita, pois se concentram nos sinais gráficos, na vivência visual imediata. A pintura abstrata, tão estimada por Flusser, corresponderia à música sem letra. Em *Língua e Realidade*, o autor apresenta a música e as artes plásticas como os dois hemisférios da língua. O Oriente extremo representa o terreno dos símbolos auditivos, que culminam na música, e o Ocidente extremo representa o terreno dos símbolos pictóricos, logo, as artes plásticas. No mesmo livro, Flusser arquiteta um diagrama com o objetivo de representar a língua em *sensu lato*, que é extremamente importante para a compreensão do papel da arte em sua filosofia. O diagrama, redesenhado pelo poeta e designer gráfico André Vallias, é o seguinte:

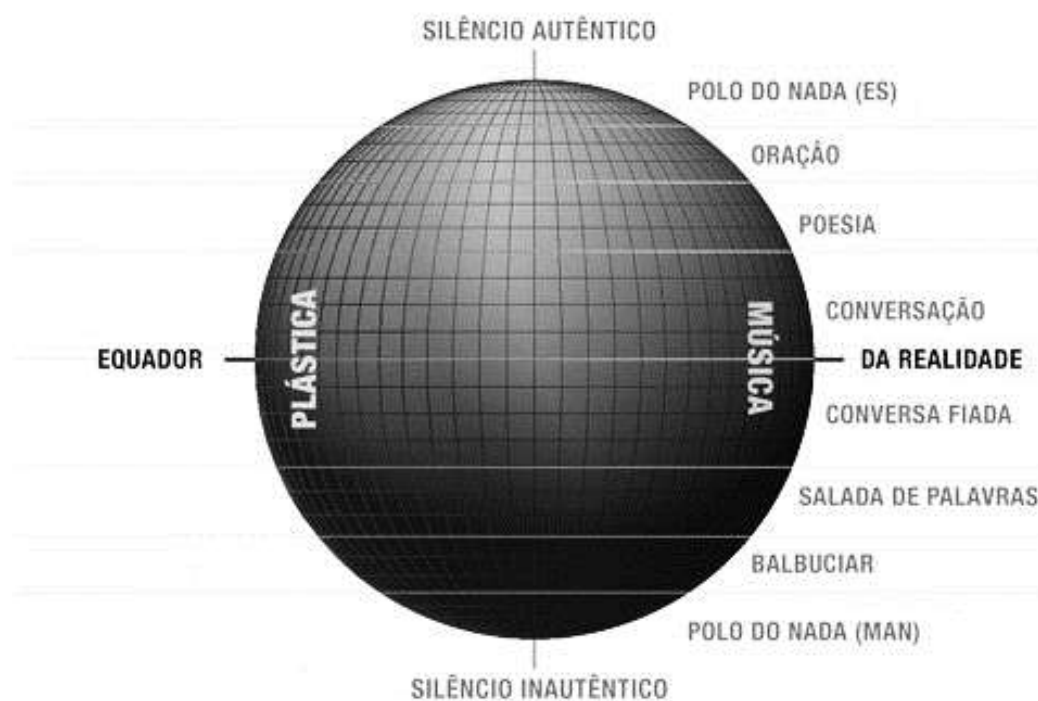


Gráfico 3. Globo da língua

O diagrama mostra que a língua é um processo de realização, isto é, algo que se condensa paulatinamente a partir do silêncio animal inautêntico, para formar a realidade humana, e que pode dissipar-se aos poucos em um silêncio místico ou filosófico. Podemos observar a condensação da língua no progresso de cada criança que aprende a falar, e podemos constatar a evaporação mística da língua em figuras como São Tomás de Aquino e Buda. Flusser mostra, com isso, que há várias camadas que compõem a língua, e todas são constitutivas da realidade. A região central do globo, que é a parte mais densa da teia na metáfora anterior, é formada pela conversação e pela conversa fiada. A primeira é autêntica: as informações são emitidas e conversadas, de modo que expandem a realidade e criam novas relações. Um bom exemplo é o progresso das ciências, que são uma troca contínua de frases que obedecem às regras da língua científico-matemática – as quais os participantes acreditam ingenuamente tratar-se de leis e elementos *naturais*. A conversação expande a língua horizontalmente, mas não a aprofunda, uma vez que não cria pensamentos realmente novos, apenas reformula e troca os que já existem. Nessa camada, os intelectos aprendem a transformar informações em instrumentos e a emití-las. Gozam, portanto, de uma liberdade mecânica de reagrupamento de dados, da qual os aparelhos também podem dispor. A conversa fiada é a decadência da conversação, executada por pseudo-intelectos que sequer compreendem as informações – apenas as recebem e as empurram automaticamente. Nessa camada, não há liberdade e os intelectos ainda não são plenamente realizados.

Uma camada acima da conversação, Flusser coloca a “poesia”, que deve ser compreendida como o esforço do intelecto para criar língua, para fornecer matéria-prima para a conversa. Se a conversação é a parte mais consistente da rede de intelectos que absorvem e emitem informações, a poesia é o recolhimento dessa rede para dentro de um intelecto, que pode, a partir disso, ultrapassá-la. O poeta isola-se e produz língua a partir do nada, *ex nihilo*: “os poetas, essas bocas das musas, são os canais através dos quais o nada se derrama por

sobre a língua, realizando-se nela. A poesia é o lugar onde a língua suga potencialidade, para produzir realidade”¹⁸². Essa língua criada em momentos de inspiração, a princípio muito densa e incompreensível, escorre para a camada da conversação de forma diluída, fertilizando-a gradativamente com novas informações. Desse modo, “poesia” abrange aquilo que costumamos chamar de *originalidade* – uma palavra apropriada, considerando-se que *poiesis* sempre tem a ver com origem –, não apenas no domínio histórico da artes, mas também na filosofia produtiva e nas ciências em fase de formulação de novos conceitos. O eixo em torno do qual gira o conceito flusseriano de poesia é a ideia do “novo”. A novidade ultrapassa a capacidade de recombinação de elementos já existentes, que é a operação normal da conversação; ela é criação em via dupla: pode ser a instauração de novas regras de acordo com as quais se relacionam os elementos das línguas; e pode ser a instauração de novos elementos, palavras e conceitos. É apenas nessa camada produtiva que o intelecto alcança uma liberdade autêntica, inalcançável para máquinas e aparelhos. Entretanto, se, por um lado, é uma atividade libertadora, por outro, é razoavelmente perigosa, na medida em que expõe o poeta ao contato imediato com o nada. Portanto, assim como a conversação coexiste com o risco de decadência na conversa fiada, a poesia sempre enfrenta o perigo de decair na “salada de palavras” da loucura – de Nietzsche a Van Gogh, de Tolstói a Schumann, não faltam os exemplos dos gênios loucos.

O avesso da poesia, localizado em posição correspondente no hemisfério sul do globo, abaixo da conversa fiada, é a “salada de palavras”. Flusser dá esse nome ao aniquilamento do intelecto: os fios das frases se dissolvem, as palavras ficam soltas, a rede da conversação se afrouxa, perde-se a realidade. É uma zona inautêntica, porque não se realiza a partir do nada, mas escorrega vertiginosamente em sua direção. Enquanto o poeta encontra a liberdade criativa diante do nada, o louco – talvez um poeta decaído – perde a capacidade de articulação

¹⁸² FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. Terceira edição. São Paulo: Annablume, 2007. p.147.

e, rangendo os dentes, torna-se prisioneiro de uma língua dilacerada e impotente. Abaixo da salada de palavras está o “balbuciar”, que pode ser a língua *in statu nascendi* ou *in statu moriendi*. O balbucio está próximo dos elementos rudimentares da língua, dos dados brutos, do caos, dos fonemas, das raízes das palavras e da gramática. Não há intelecto, nem liberdade no balbuciar, que é a zona na qual se encontra tanto a primeira infância, que começa a constituir a língua, quanto a idiotia para além da loucura. Ou seja, o intelecto passa normalmente pelo balbucio em seu processo de formação, mas também, ao aniquilar-se, pode precipitar-se nesse estado mais primitivo que a loucura até afundar novamente no silêncio inautêntico.

Nos antípodas do balbuciar, há outro tipo de proximidade com o silêncio, que Flusser denomina “oração”. Mas, inversamente, este uso autêntico e consciente da língua é uma espécie de conversa com o indizível mais intensa que a poesia. De acordo com o autor, há dois modos de oração, a saber, adoração e peroração. Esta última é, por exemplo, o procedimento da análise matemática da língua, que substitui as palavras (que apontam *aparentemente* para algo extralinguístico) por signos vazios e substitui a estrutura de agrupamento das frases por relações lógicas simplificadas. Essa linguagem de segunda ordem teria apenas frases válidas sem significado, mas somente Wittgenstein assumiu as consequências tautológicas e nadificantes do programa logicista, postulando-o como uma escada a ser derrubada no momento em que se atinge o silêncio autêntico. A peroração é autêntica porque conduz à consciência de que a língua paira sobre o nada e de que tudo obedece às suas regras porque elas fundam a realidade. O problema desse tipo de oração, por outro lado, é que o intelecto lógico-matemático despe as frases de significado até atingir o nada formal, ignorando o aspecto criador da língua e flutuando em um clima niilista. O outro modo de oração é o contrário, pois despreza o aspecto formal da língua e radicaliza a poesia. Flusser afirma que a poesia é um estado nebuloso da língua: ela pode buscar clareza descendo

até a conversação e diluindo seus significados, ou tornando-se adoração, que é ainda menos palpável, porém mais lúcida diante do nada. A diferença entre poesia e oração é a direção, pois enquanto aquela derrama sua criação no domínio da conversação, esta direciona-se para cima, para o silêncio autêntico. Assim como no balbucio, há na oração uma dissolução do intelecto, contudo, ela provém de uma escolha consciente dos limites da língua. Em *A História do Diabo*, há um processo semelhante que vai da soberba da vontade, a qual caracteriza a arte, para a tristeza do coração, a qual caracteriza a filosofia enquanto consciência dos jogos da vontade e dos limites do intelecto. Esse tipo de filosofia estaria na zona da oração, como humildade da mente que se cala porque superou a realidade ao percebê-la como manifestação da vontade humana em confronto com o nada. Ela encara o nada de frente e opta por um suicídio intelectual honesto e autêntico.

Esta é a relação das diferentes formas de língua no sentido, por assim dizer, meridional do globo que a representa. Se seguirmos os paralelos, em direção aos hemisférios direito e esquerdo, encontraremos as artes plásticas neste e a música naquele. O gráfico também funciona, portanto, como uma estrutura que aponta a localização, em sentido latitudinal e longitudinal, dos diferentes tipos de obra de arte no largo contexto da língua-realidade. Já apontamos que a língua falada deriva para a música e a escrita para as plásticas. Essa transição pode acontecer ao longo de todas as camadas da língua, embora seja mais espontânea na zona da poesia. A literatura poética tende para a direita, porque, apesar de poder ser lida, em geral quer ser ouvida (com exceção da poesia concreta, que tende para a esquerda). O autor explica que as línguas flexionais são auditivas, uma vez que seus alfabetos são como sistemas de notação musical que representam a língua falada. São idiomas estruturais que operam através da composição de fonemas, que depois podem ser transformados em duas ou três dezenas de símbolos. Desse modo, “a música é o lado estético,

a vivência das línguas flexionais”¹⁸³, ela substitui as estruturas lógicas por estruturas estéticas – sons e pausas –, o compreensível pelo sensível. Por esse motivo, quanto mais estética a música, no fundo mais lógica e matemática é ela. Podemos observar que cada zona da língua pode transitar para a música de acordo com suas características próprias: a música da oração, por exemplo, será extremamente matemática e por isso mesmo belíssima, como a música erudita, podemos supor; a música da conversação será uma recomposição simplificada de estruturas musicais criadas a partir do nada pela música poética; as pseudomúsicas da conversa fiada serão *kitsch* e sentimentalistas, como a maioria dos pagodes, funks e sertanejos universitários; as músicas da salada de palavras e do balbuciar serão gritos, ruídos, grunhidos. O aspecto interessante dessa observação é que ela permite diferenciar a qualidade musical de um Chopin das manifestações de um Luan Santana sem a necessidade de definir cânones estéticos de avaliação.

Parece mais difícil estabelecer uma continuidade entre a língua escrita e as artes plásticas nos idiomas flexionais, porque uma estátua, por exemplo, parece mais uma coisa independente do que uma “plasticização” da escrita. Contudo, nos idiomas isolantes, como o chinês, essa passagem torna-se menos artificial. Pois elas são compostas de poucas centenas de sílabas que adquirem sentido apenas em contextos. Não são palavras estruturadas em frases, têm poucos elementos formais e nenhuma estrutura lógica. De acordo com Flusser, o sentido surge nessas línguas como uma aura estética em torno dos elementos agrupados, como em mosaicos; são línguas pictóricas. Por esse motivo, para os intelectos isolantes, a poesia, a ciência e a filosofia confundem-se com a caligrafia – são como proposições de novos ideogramas. Da mesma maneira, os desenhos, as estátuas, a arquitetura, as armas, os utensílios, as cerâmicas das civilizações de idioma isolante são “sensualizações” de ideogramas. Ou seja, assim como a música é a vivência estética das línguas flexionais, a

¹⁸³ *Ibidem.* p. 169.

plástica é o *aistethon* das línguas isolantes. Na zona da poesia, o lado plástico da língua constitui o que a nossa civilização acostumou-se a chamar de estilo nas artes plásticas. Na camada da conversação, o lado plástico da língua é constituído pela produção da civilização material, dos instrumentos e utensílios. Embora Flusser não esclareça o que seria o lado plástico da língua no hemisfério sul do globo, podemos imaginar que ele estaria próximo da degeneração da civilização material na estupidez dos *gadgets* e dos artigos inúteis de puro consumo. Quanto à camada da oração plástica, Flusser esclarece que as civilizações de línguas flexionais encontram-se subdesenvolvidas e oferece alguns exemplos insólitos:

Penso, por exemplo, no fundo dourado das pinturas românicas e dos ícones bizantinos. Penso nas colunas e nas janelas das catedrais góticas. Penso nos arabescos das iluminuras e da arquitetura islâmicas. Neste último caso parece tratar-se de um uso consciente do alfabeto árabe para superar a língua num sentido quase ideográfico. Há, de outro lado, a arquitetura clássica grega que se aproxima da pura estrutura da lógica e da matemática e se torna vazia nesse sentido. Mas, vista como um todo, a língua flexional não tem sido fértil em apelos para o *nada* através da plástica ¹⁸⁴.

Ainda assim, as pinturas e esculturas abstratas, bem como a poesia concreta, são, importantes esforços poéticos de desenvolvimento plástico das línguas flexionais. A ciência hipotética também se localiza no lado plástico da zona da poesia, porque ela é responsável pela criação de imagens e instrumentos técnicos. A *poesia da ciência hipotética* arranca do nada novas estruturas e novos conceitos, que propõe à conversação científica pré-estabelecida, a qual tende igualmente para o lado plástico da camada da conversação, substituindo elementos verbais por elementos pictóricos, fabricando máquinas e produtos. A filosofia, por outro lado, encontra-se no hemisfério musical da camada da poesia, bem próxima ao centro. Não é uma tarefa simples estabelecer uma diferença fundamental entre a literatura poética ocidental e a literatura filosófica – apontamos que Danto pretende definir a arte em termos de

¹⁸⁴ *Ibidem.* p. 179.

condições necessárias e suficientes, contudo, não consegue diferenciá-la da filosofia, a não ser através da noção circular e contextual de mundo da arte –, tendo em vista que ambas propõem ideias por meio de uma composição criativa da língua. Flusser não se preocupa com definições e diferenciações entre disciplinas, ao contrário, assinala frequentemente sua artificialidade. Entretanto, ao deslindar as coordenadas geográficas do globo da língua, ele ensaia uma breve análise comparativa entre poesia e filosofia. Elas têm em comum a densidade e a originalidade da língua na camada poética, além disso, usam os mesmos símbolos, isto é, as mesmas palavras e a mesma gramática da língua da conversação, diferentemente da música e das artes plásticas. A diferença entre a poesia *sensu stricto* e a filosofia criativa é que esta propõe originalidades conceituais, e aquela propõe originalidades estéticas, a saber, o ritmo, o timbre, o valor melódico de seus elementos vocálicos, enfim, os valores estéticos da poesia (“ela quer ser lida”) que também a aproximam da música. Assim, ao longo da mesma camada poética, à direita da poesia-literatura está a música, que quanto mais abandona os elementos epistemológicos e lógicos para focar apenas nas estruturas estéticas, mais se afasta para a direita e mais se torna música pura. À esquerda da poesia-literatura, mas ainda no hemisfério oriental da camada poética, está a filosofia, que, em direção oposta à música, descuida dos elementos estéticos para intensificar os elementos compreensíveis. E mesmo na área ocupada pela filosofia, poderíamos imaginar que os textos de Nietzsche ou Flusser, por exemplo, ficam mais próximos da poesia literária, enquanto os de Carnap ou Quine ficam mais para a esquerda, quase mudando de hemisfério em sua proximidade com a “poesia da ciência hipotética”.

Em suma, a poesia *sensu stricto* quer ser compreendida e também vivida esteticamente; a filosofia quer principalmente ser verdadeira, certa, lógica, compreensível; a música enfatiza sobretudo a vivência estética. Desse modo, a diferença entre a filosofia e as artes que se encontram na camada poética da língua baseia-se no *tipo* das novas estruturas que

propõem: a originalidade proposta pela filosofia tem mais a ver com a parte significativa e conceitual da língua, enquanto a originalidade das artes situa-se em sua parte estética. Ora, temos aí uma diferenciação entre arte e filosofia, a qual não podemos encontrar na definição de Danto. Flusser apresenta-a *en passant*, pois pouco lhe importam as distinções horizontais da língua; mais relevantes são as verticais. Ou seja, o que realmente conta, em seu pensamento, é a diferença entre poesia e conversa ou conversa fiada, por exemplo, e não tanto a diferença entre as formas de poesia (artes, filosofia, ciência), tendo em vista que são todas atividades criativas. Em outras palavras, não lhe importa distinguir entre os diversos tipos de inovação, mas entre inovação e circulação de informações, entre circulação e repetição, entre repetição e estupidificação, e assim por diante. Com isso, já podemos notar que sua abordagem tem interesses sociais e políticos bem mais aprofundados que a de Danto. Este, por seu lado, não assentiria que a diferença proposta por Flusser entre a ênfase na criação estética e a ênfase na criação conceitual pode colaborar com uma definição de arte, uma vez que o pensador americano elimina a estética dessa tarefa – afinal, nenhuma característica estética explica a diferença entre a *Brillo Box* que guarda esponjas de aço e sua fac-símile do mundo da arte. Todavia, precisamos notar que essa argumentação tem sentido apenas no contexto de uma ontologia cujo fundamento é a diferença entre coisas reais e representações. Ela não funciona no contexto do pensamento de Flusser, no qual tudo é real e tudo é representação ao mesmo tempo, já que a língua é identificada com a realidade. A diferença entre a *Brillo Box* que habita o supermercado e a que habita a galeria não se explica pela diferença entre coisa real e representação – as duas são ambas as coisas –, mas pelo contraste entre poesia e conversa fiada. Uma delas estimula o pensamento, é criativa, inovadora, singular, proporciona novas experiências esteticamente; a outra impõe funções e comportamentos programados, é repetitiva, vazia, genérica, reproduz padrões estéticos que estimulam o eterno retorno da indústria de consumo. Com efeito, Flusser concordaria com

Danto na constatação de que as diferenças entre as duas não são estéticas, pois ambas encontram-se no lado esquerdo do globo, isto é, na estetização ou sensualização da língua em direção ao seu aspecto plástico. A diferença, portanto, assim como a relevância, está na vertical. Para Flusser, não importa opor um objeto que está no mundo da arte de um que está fora dele, mas revelar o significativo contraste entre criação e repetição. Pretendemos indicar, nesse percurso, que um objeto pode ser simplesmente repetitivo ainda que esteja escudado pelas mais altas insígnias de valor dentro do mais ilustre dos museus, no seio do mundo da arte.

A metáfora flusseriana da teia e o diagrama do globo da língua mostram como a vontade humana cria a língua que, em toda a sua amplitude, constitui a totalidade da civilização, da cultura, da mente, da natureza, enfim, da realidade. Além disso, esclarecem como se localizam os diferentes tipos de obra de arte entre os meridianos e paralelos da língua, bem como o papel que a arte – em sentido mais amplo, enquanto poesia – opera no âmago dessa cosmologia filosófica. A zona criativa que Flusser denomina “poesia” em *Língua e Realidade* é o que mais nos interessa na investigação do conceito amplo de arte. Considerando a profundidade da influência nietzschiana em seu pensamento, propomos prosseguir essa investigação com uma espécie de trama conceitual entre a filosofia da arte de Nietzsche, interpretada sobretudo a partir de Heidegger, e algumas considerações de Flusser sobre a arte, expostas em um artigo intitulado *L'art: le beau et le joli*. Em seguida, considerando a não menos profunda influência de Heidegger em seu pensamento, abordaremos a ideia original de *poiesis* entre os gregos e a seguir no texto heideggeriano sobre a origem da arte. Talvez a teia da língua se complique nessa pesquisa, mas acreditamos que tecer as ideias flusserianas sobre a urdidura dos pensamentos de Nietzsche e Heidegger possa lançar alguma luz sobre a concepção ampla de arte.

3.3. Flusser e Nietzsche: a arte como modelo ou valor

Embora Flusser mencione Heidegger diversas vezes, ele raramente cita suas fontes com precisão. Com exceção de *Língua e Realidade*, ao fim do qual o autor oferece uma compilação das obras que considera essenciais para o argumento desenvolvido no livro, entre as quais se encontram três livros de Heidegger: *Ser e Tempo*, *Nietzsche* e *Caminhos da Floresta*. Esse vínculo é importante porque as considerações sobre a arte apresentadas em *L'art: Le Beau et le Joli* estão fundadas na estrutura ontológica de *Língua e Realidade*. É difícil afirmar em que medida a leitura dos textos heideggerianos sobre Nietzsche influenciou a reflexão flusseriana sobre a arte. Mas não pretendemos traçar uma linha de dependência histórica entre o pensador e seus possíveis precursores. Trata-se, antes, de buscar um ângulo que esclareça conceitos importantes, porém obscuros, como “arte”, “criação”, “belo”, “agradável”, “modelo”, “valor”.

Heidegger concentra-se intensamente na filosofia de Nietzsche desde 1930 até a década de 1950, partindo sempre de *A Vontade de Poder*, que é um conjunto de fragmentos editados e publicados postumamente, como sua obra capital – embora nunca consumada. Naturalmente, Heidegger não comenta a obra de Nietzsche, mas a confronta, detectando nela uma metafísica dos valores. Valores são pontos de vista, medidas instituídas, protótipos. O valor é sempre uma imposição de um modo de ver, portanto, nunca é neutro, imparcial e límpido, mas sempre condicionado e direcionado; é sempre um *ver como*. Desse modo, valores não encerram qualquer legitimidade em si mesmos, pois valem apenas enquanto são determinantes para uma forma de vida. Todavia, isso não significa que valores são subjetivos, uma vez que perderiam sua força reguladora se fossem assim percebidos. Quando um valor é imposto, não se pretende que esse valor se remeta à experiência subjetiva de quem o impôs,

mas às próprias coisas, que passam a ser percebidas de acordo com o valor em questão. Todas as coisas “entram em cena” apenas dentro de alguma representação, de um aspecto, isto é, apresentam-se através de um esquema valorativo.

Nesse ponto, podemos traçar uma primeira aproximação com Flusser. Embora não utilize a palavra “valor”, em *L’art: Le Beau et Le Joli*, o autor elabora uma reflexão análoga sobre “modelos”. Tomando como exemplo a experiência amorosa, o filósofo afirma que ela sempre obedece a algum modelo muito peculiar: “muito mais interessante é o fato de que podemos mostrar como esse amor é modelado por modelos históricos específicos que são programados em nossas memórias”¹⁸⁵. Assim, os gregos percebiam o amor entre os sexos como uma atividade pragmática, cuja finalidade era a reprodução, enquanto o amor homossexual podia fundar-se em um sentimento puro. Os medievais admitiam o amor entre os sexos como amor cavalheiresco. O romantismo criou o amor romântico, que no começo era restrito à burguesia e atualmente foi expandido a todos, como um sentimento de massa, estimulado pelos filmes e pelos romances baratos. Os modelos, portanto, variam de acordo com a época e com a sociedade em que se manifestam. Assim como os valores nietzschianos, modelos não têm legitimidade em si mesmos, pois vigoram apenas enquanto são capazes de modelar e condicionar a experiência humana. O aspecto mais interessante da ideia de Flusser é que toda experiência concreta, que ele compreende como algo único, subjetivo e incomunicável, passa a ser possível apenas dentro de uma estrutura prévia imposta através da comunicação. As experiências no mundo não são puras e independentes, pois se realizam quando são capturadas e ordenadas por modelos históricos. A lógica da arguição de Flusser é muito semelhante àquela apresentada por Heidegger para explicar o papel dos valores na teoria nietzschiana: assim como as coisas “entram em cena” apenas em estruturas de

¹⁸⁵ FLUSSER, Vilém. *A Arte: O Belo e o Agradável*. Tradução de Rachel Cecília de Oliveira Costa. *Artefilosofia*. N. 11. UFOP. 2012. p. 9.

representação ordenadas por valores, Flusser argumenta que “nenhuma experiência do concreto é possível sem a comunicação prévia de um modelo”¹⁸⁶. Nos dois autores, encontramos a convicta afirmação de que qualquer experiência humana é em princípio condicionada por representações históricas criadas em determinada situação cultural.

A concepção nietzschiana mais interessante para jogar alguma luz sobre a filosofia de Flusser é o fato de que, na dinâmica de instauração de valores, eles operam como “condições de conservação e elevação” da vida:

Conservação e elevação caracterizam os traços fundamentais da vida em si coesa. À essência da vida pertence o querer crescer, a elevação. Toda e qualquer conservação da vida encontra-se a serviço de sua elevação. Toda vida que se restringe somente à mera conservação já está em declínio. [...] A elevação não é, contudo, em parte alguma possível se uma subsistência já não estiver mantida enquanto assegurada, e, assim, primeiramente enquanto capaz de elevação¹⁸⁷.

Assim, a vida não se reduz à autoconservação, como pressupunha a biologia do século XIX, uma vez que lhe é igualmente intrínseca a necessidade de elevação, de querer crescer e superar-se. No pensamento nietzschiano, a vida concentrada apenas na conservação é uma vida degenerada. Contudo, a elevação da vida só é possível se ela é primeiramente capaz de conservar-se, de possuir espaços de subsistência assegurados. Ou seja, a elevação requer um alicerce de conservação e este, por sua vez, só é mantido para vir a ser superado, para elevar-se. Por isso os conceitos de conservação e elevação aparecem conectados por um hífen no texto nietzschiano, unidos como duas peças de um motor que faz a vida rodar. É importante notar que a filosofia de Nietzsche, assim como a de Flusser, é uma filosofia do devir, que sempre concebe a existência como passagem, isto é, como mudança de algo para algo. Vir-a-ser é o traço fundamental do real porque o ser é estabelecido como vontade de poder, como

¹⁸⁶ *Ibidem*. p. 10.

¹⁸⁷ HEIDEGGER, M. *A sentença nietzschiana “Deus está morto”*. Trad.: Marco Antônio Casanova. São Paulo: Revista Natureza Humana, 2003. p. 490, 491.

querer além de si, e, na medida em que sempre quer além de si, o real nunca pode ser estático. Os valores pertencem ao âmbito do devir; o devir, por sua vez, é vontade de poder e a vontade de poder é a vida, é o real (e, acrescentaria Flusser, é a língua). Há uma ligação essencial entre esses quatro conceitos: valor, devir, vida e vontade de poder: os valores são medidas vitais, isto é, a instauração de valores é o meio pelo qual a vida em devir se conserva e se eleva.

Valores são condições de conservação porque a vida se conserva em suas diversas formas na medida em que fixa essas formas como valores necessários. Ou seja, para conservar certo modo de vida, como um comportamento, uma instituição, uma nação ou uma religião, é preciso fixá-lo enquanto valor, pois então ele se cristaliza como algo necessário, logo, algo que deve ser preservado. A fixação de um valor que assegura a conservação de uma forma de vida é denominada por Nietzsche de *verdade*. Certeza e verdade são valores “conservadores”, ou seja, são condições de manutenção de estágios já alcançados por alguma cultura – são como o centro cristalizado da teia da realidade na metáfora flusseriana. A vida, no entanto, mostra-se mais propriamente como superação, como ir além de si, ou seja, como elevação. Diferentemente da conservação, a elevação não é a fixação de valores, mas o próprio poder criador de valores. Elevação é a abertura, a colocação de diferentes possibilidades, a criação, a capacidade de estabelecer o novo. Em suma, a *verdade* é o valor que funciona como condição de conservação, enquanto a *criação* é a condição de elevação da vida.

O mais interessante é que “a criação de possibilidades da vontade, a partir das quais a vontade de poder se liberta pela primeira vez para si mesma, é para Nietzsche a essência da arte”¹⁸⁸. Ou seja, a vida enquanto elevação é criação de possibilidades e valores: é arte. Torna-se evidente que “Nietzsche não pensa a arte apenas nem tampouco preferencialmente em função do âmbito estético dos artistas. A arte é a essência de todo querer, que abre

¹⁸⁸ *Ibidem*. p. 501.

perspectivas e as controla”¹⁸⁹. Ou seja, arte não é compreendida academicamente como obra de arte, no contexto das belas artes e dos museus; é simplesmente aquilo que está mais próximo da realidade e que é o maior estimulante da vida¹⁹⁰. Evidentemente, o conceito nietzschiano de arte pode ser perseguido por várias vias, como o trágico, o apolíneo e o dionisíaco, a fisiologia da arte, o sentimento de embriaguez, ou até mesmo como contramovimento ao niilismo. Porém, propomos entrelaçar Nietzsche e Flusser para revelar a arte sobretudo enquanto *criação*. A vontade de poder em sua forma mais explícita é arte, porque assume a origem criada dos valores e adota o papel de cunhar novas possibilidades, elevando a vida para além do que já foi fixado. O vínculo com as ideias flusserianas de *A História do Diabo*, que expusemos anteriormente, é evidente. Cerca de duas décadas depois, já em outra fase de seu pensamento, ele ainda afirma que:

Nós dependemos da arte para poder perceber o mundo. A arte é nossa maneira de viver no real. Nisso somos diferentes de outros animais. Nosso mundo é uma “*Lebenswelt*”, (um mundo de vida humana) graças à arte, e não somente uma “*Umwelt*” (um sistema ecológico). A arte é nosso programa para a experiência da realidade, nós somos computadores estéticos¹⁹¹.

Conquanto Flusser identifica a realidade com a língua, porque não há acesso ao que a precede, irreal é aquilo de que não podemos falar, é o extralinguístico de onde ela provém e para o qual toda conversa se direciona, é “o Alfa e o Ômega da língua”. Vimos que a conversação expande a teia da realidade horizontalmente, solidificando as informações e propagando-as através de métodos de comunicação, enquanto a poesia cria a realidade por meio daqueles intelectos que sobrevivem perigosamente nas fronteiras da teia. Agora

¹⁸⁹ *Ibidem*. p. 501, 502.

¹⁹⁰ HEIDEGGER, M. *Nietzsche*. Trad.: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 70.

¹⁹¹ FLUSSER, Vilém. *A Arte: O Belo e o Agradável*. Tradução de Rachel Cecília de Oliveira Costa. *Artefilosofia*. N. 11. UFOP. 2012. p. 10.

podemos afirmar com mais precisão: a capacidade de criação da língua a partir do nada chamada por Flusser de “poesia” é, no seu pensamento, o mesmo que “arte”. Assim, arte é a aptidão dos intelectos para server algo das profundezas do indizível e transformá-lo em palavras, em obra, em modelo. Arte é “poesia” no sentido de *poiein*: produzir ou estabelecer algo. O que a arte produz, em seu significado mais profundo, é a própria realidade: “Arte é ‘*poiesis*’: ela pro-duz o real (o amor e a paisagem, a guerra e a molécula do ácido ribonucleico) para nossa experiência” ¹⁹². Em seus diversos textos, Flusser fala de arte ora como articulação do ainda não articulado, ora como mediação da experiência imediata, ora como transformação da subjetividade em intersubjetividade, ora como esforço do intelecto em conversação de criar língua. Em todas essas formulações, o que está em questão é sempre a criação, a introdução do novo. Artista ou poeta “é aquele que tem (e transmite para dentro da conversação) pensamentos *novos*” ¹⁹³. O que Heidegger afirma a respeito de Nietzsche vale igualmente para Flusser: o que está em questão não é uma definição de obra de arte referente aos artistas, aos museus e às belas artes, mas a função criadora e instauradora que constitui o cerne da arte. Flusser o afirma com um inconfundível tom nietzschiano: “os ditos ‘artistas’ são invenção da Idade Moderna e não sobreviverão a ela. Mas a embriaguez artística caracteriza todo homem criativo, seja cientista ou técnico, filósofo ou programador de sistemas” ¹⁹⁴.

Tanto para Nietzsche quanto para Flusser, a arte é o que está mais próximo da vontade. Em *L’art: Le Beau et Le Joli*, esse tema toma a forma da relação entre modelos históricos e a experiência de cada indivíduo. A ideia de que a experiência humana só é possível dentro de algum modelo é muito próxima da compreensão nietzschiana dos valores como ponto de vista para toda percepção. E assim como os valores, no momento em que são

¹⁹² *Ibidem*. p. 10.

¹⁹³ FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. Terceira edição. São Paulo: Annablume, 2007. p. 148.

¹⁹⁴ FLUSSER, Vilém. *A arte como Embriaguez*. Publicado originalmente em FSP, 06.12.1981, folhetim, (255). p. 12.

criados, são arte (elevação), Flusser afirma que a elaboração de modelos para a experiência humana do mundo é feita pela arte. Toda experiência é modelada pela arte – não apenas sentimentos e comportamentos, mas até mesmo de sons, cores, formas, odores, dores e prazeres, enfim, qualquer percepção sensorial. Pois os dados sensíveis manifestam-se apenas na língua – uma vez que língua é realidade – e são estabelecidos pela arte – uma vez que arte cria língua.

Além disso, assim como na filosofia nietzschiana os valores não dizem respeito à subjetividade de quem os cria, os modelos “não são generalizações de uma experiência concreta de um artista. Eles não podem ser. São estruturas propostas pelo artista para ordenar as experiências futuras, redes para colher experiências novas”¹⁹⁵. Assim, a arte não pode ser compreendida como expressão da subjetividade do artista, mas como proposição de formas ou modelos para experiências futuras. Embora ela envolva um mergulho na subjetividade para ser produzida, envolve também um retorno com propostas para futuras experiências intersubjetivas. Uma vez propostos, os modelos passam a circular e a modelar a experiência humana. Aos poucos, podem cristalizar-se como padrões de sensibilidade, emoção, comportamento e interpretação. Quando se afastam de sua origem criativa, podem tornar-se uma imposição não refletida, um clichê, uma padronização dos sujeitos. Podem passar a endossar a estandardização dos gostos e as relações estereotipadas. Por isso é importante manter a criação de modelos novos, que superem os que se tornaram enrijecidos e, com isso,

¹⁹⁵ *Ibidem*. p. 10. Anke Finger nota em Flusser um ataque ao mito do autor, do gênio criador. O excesso de valorização na ideia da nobreza do artista encobriria a própria produção da arte. O artista deve deixar a obra viver e voltar para o *background*: “his argument appears as a thoroughly Barthesian move to cut off the author-artist from the work and to let the work of art flourish in whichever direction or dimension it pleases, tended and formed by its recipients, away and dislodged from its origins”. Cf. FINGER, Anke. *On Creativity: Blue Dogs with Red Spots*. FlusserStudies. N. 10. p. 2. É relevante evitar a má compreensão de que a ênfase na experiência poética ou criativa implica, como pode parecer à primeira vista, uma estética do artista ou do gênio. A arte como criação de modelos não privilegia o polo do artista nem o polo do espectador. Não se trata de uma estética da criação nem da recepção, pois todos experimentam a criação na medida em que passam a compreender o novo, a ter experiências concretas em outros modelos, a ver as coisas do ponto de vista de valores distintos. Nesse contexto, não faz sentido falar em recepção pura da arte, já que toda aceitação de novos modelos e valores exige um ato criador por parte de todos.

aprofundem a realidade. É interessante notar que, nesse momento de seu raciocínio, Flusser oferece uma menção rápida, imprecisa e sem referência à Heidegger: “a arte é, portanto, na expressão de Heidegger, nosso órgão para sorver a realidade”¹⁹⁶. Isso significa afirmar que a arte é o ato de produção da realidade, porque é a criação da apreensibilidade e da compreensibilidade, logo, o que possibilita a experiência humana no mundo. E também significa afirmar, como Beuys, que todos são artistas, uma vez que todos podem propor modelos para as experiências concretas.

3.3.1. Arte e cultura de massas

Nesse contexto, Flusser propõe um conceito sem dúvida original de “belo”. Se a arte é o órgão que cria modelos para a experiência da realidade, o belo diz respeito à quantidade de informação nova presente em cada modelo. O autor explica que se um modelo estético é muito tradicional, ele não contém muita informação nova e não aumenta o domínio da realidade, logo, não é belo. Por outro lado, se é excessivamente vanguardista e contém tanta informação a ponto de não comunicar nada, por não ser passível de compreensão, ele tampouco é belo. A beleza é a região que separa a trivialidade do delírio, é o alargamento do território do real. Mais precisamente, Flusser concebe o “belo” como um balanceamento entre a originalidade e a compreensibilidade de um modelo estético, que é, portanto, capaz de expandir a experiência da realidade e de destruir antigas ideologias, modelos de comportamento e de conhecimento. É nesse sentido que o belo se contrapõe ao agradável (*joli*), pois a beleza é difícil, terrível e destruidora. É muito mais agradável apegar-se aos modelos antigos, aos quais todos já se acostumaram, pois eles não reivindicam o empenho da mudança e da compreensão. É mais conveniente, por exemplo, escutar músicas ou apreciar

¹⁹⁶ *Ibidem.* p. 11.

pinturas que não contenham informações acústicas ou visuais novas, pois os sentidos já estão programados por modelos pré-estabelecidos para aceitá-las. “Se desejamos viver agradavelmente, devemos nos contentar com os modelos velhos e tradicionais da experiência. Eles são agradáveis, pois somos programados para eles”¹⁹⁷, explica o autor. Assim, a distinção entre o belo e o agradável aponta para o problema da divisão entre a cultura de massas e as artes (belas). A cultura de massas é agradável porque repete modelos cujo sucesso é assegurado, ao passo que as artes são belas porque procuram a originalidade, isto é, o aumento das possibilidades de experiências concretas do mundo. Mas acabaram sendo inseridas em guetos institucionais:

Esse é talvez o aspecto mais significativo da revolução dos meios de comunicação da qual nós somos as vítimas. Ela divide a arte em arte de massa e arte de elite. A arte de massa é agradável: ela reforça nossa experiência do real e a petrifica. Nós choramos como o Blues, nós vemos as cores como a Kodak, e nós amamos como Hollywood. E a arte de elite, retirada da sociedade pelos meios de massa, circula nos circuitos fechados e se torna cada vez mais hermética. Ela não comunica e não pode, portanto, modificar nossas experiências do real. Essa é a famosa “crise da arte”. Nossas experiências se tornam petrificadas, e nós nos tornamos os objetos de uma manipulação tecnocrática. Pois se a arte morre, o homem morre, e ele será substituído pelo funcionário¹⁹⁸.

O agradável refere-se aos estereótipos, aos padrões estéticos universalizados, aos modelos epistemológicos e comportamentais que eliminam as particularidades. Os modelos amplamente aceitos ou impostos são agradáveis porque são previsíveis e familiares: eles não demandam um esforço de reflexão e de ampliação das experiências. Quando a singularidade e a originalidade se dissipam na identificação a um padrão, não há mais beleza, pois não há informações novas – há apenas o agradável, que é tratado na nossa cultura como um bem de consumo e administrado pela indústria do entretenimento. As técnicas dessa indústria são tão complexas que alcançam uma maximização das sensações, em termos quantitativos e não

¹⁹⁷ *Ibidem.* p. 12.

¹⁹⁸ *Ibidem.* p. 13.

qualitativos, capaz de distrair grande parte da população da consciência e da infelicidade. Para atenuar a capacidade humana de refletir criticamente e de criar novas possibilidades simplesmente a partir de sua vontade, a indústria da diversão precisa empregar métodos extremos, como o constante bombardeio de sensações – os sons e as luzes ofuscantes nas boates; a violência ou o melodrama simplório e apelativo nas salas de cinema; o sentimentalismo banal nas novelas; a profusão de imagens multicoloridas que estampam pelas ruas alguns símbolos óbvios da felicidade prometida, mas nunca alcançável; os sabores viciantes de açúcar e glutamato monossódico; as cores mais vivas e a definição mais precisa do que a própria realidade nas imagens televisionadas; o choque audiovisual das novas tecnologias de imersão, o 3D, os videogames, os *gadgets*, os milhares de jogos e aplicativos de smartphones. A “sociedade excitada”, para usar a sagaz expressão de Christoph Türcke, consome sensações e sofre de falta de memória, pois os mesmos clichês estéticos são eternamente repetidos em diferentes formatos e tecnologias. Os produtos “agradáveis” são engolidos e eliminados sem serem minimamente digeridos: “não há nem o que deve ser digerido, nem interioridade que possa digeri-lo. Não há intestino nem necessidade de intestino (...). A sociedade de massas é sociedade de canais que são mais primitivos que os vermes: nos vermes há funções digestivas”¹⁹⁹. Queremos nos divertir, esse é nosso consenso, mas não porque somos hedonistas crentes que sensações agradáveis são o melhor dos bens. Ao contrário, porque somos desiludidos em relação à nossa capacidade de alcançar bens maiores, como a liberdade, a justiça e a dignidade²⁰⁰. Preferimos o mundo falso e fácil da diversão do que a desilusão, a consciência infeliz, a desesperança. A cultura de massas determina que nada pode ser tomado a sério: arte, filosofia, ciência, morte, opressão, amor, política, fome,

¹⁹⁹ FLUSSER, Vilém. *Pós-História - vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011. p. 132.

²⁰⁰ *Ibidem*. p. 134, 135.

nosso trabalho, nossas relações pessoais – tudo deve ser transformado em sensacionalismo e diversão massificada.

Assim, o contrário de Danto, Flusser demonstra uma séria preocupação com o processo que vai da mercantilização da arte até sua incorporação ao domínio do comércio da diversão. A arte diferencia-se da cultura de massas porque instaura novos modelos, propõe novas informações e pensamentos. Por outro lado, as mercadorias também devem ter uma maquiagem de novidade para serem atraentes e parecerem imprescindíveis. Está claro, no entanto, que o comércio não passa do eterno retorno do sempre igual sob a máscara da inovação, pois a venda frenética de “novidades” é imposta para manter o ritmo acelerado do mercado com a constante substituição de produtos supérfluos por outros similares. O que é realmente novo é excluído de antemão pela cultura de massas, pois a ambição de divertir e agradar a todos compromete seus produtos com o aplanamento e a repetição de modelos eficazes. A arte de massas apropria-se da arte bela, pois funciona como uma espécie de reprodução impositiva de modelos que a princípio foram inovadores, mas simplifica-os e exclui seu caráter de abertura ao novo. Essa transformação do belo no agradável conecta-se a uma das formas do conceito adorniano de “desartificação da arte”: o consequente empobrecimento com que o público adestrado pela indústria cultural apreende a arte que ainda poderia ser considerada autêntica²⁰¹. Desartificar a arte, nesse sentido, é recebê-la como uma coisa entre outras coisas, e não perceber seu potencial de inovação. Tanto para Flusser quanto para Adorno, há manifestações artísticas autênticas sendo desenvolvidas no seio do capitalismo tardio ou da pós-história. No entanto, elas perderam a conexão com a vida das massas, porque não fazem mais sentido ante o aplanamento subjetivo imposto pela cultura massificada.

²⁰¹ DUARTE, R. *A Desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias*. Artefilosofia, Ouro Preto, n.2, p.19-34, jan. 2007. p. 24. Adorno ainda aponta outra forma de desertificação da arte, no interior da própria arte de vanguarda, que é índice de sua espiritualização como natureza, através da ruptura com padrões de artisticidade previamente fixados.

É a divisão entre a cultura de massas e a arte autêntica, que se tornou elitizada, que Flusser chama de “crise da arte”. Ela é preocupante porque determina toda a experiência e toda comunicação humana da realidade. Os produtos da arte de massas mantêm um ciclo no qual as pessoas são programadas para apreciar sempre os mesmos clichês, para pedir mais daquilo que lhes é previamente imposto. A cultura de massas limita-se a entreter e a impor o consumo de seus próprios produtos – cultivar a cristalização da experiência humana, fazer circular as mesmas velhas informações, arrebatar indivíduos cada vez mais incapazes de reflexão e criatividade são estratégias que fazem parte de sua lógica interna. Ela é agradável porque é trivial, fácil e previsível. A arte, por outro lado, que propõe novas experiências e comportamentos, torna-se cada vez mais elitizada, mais limitada a pequenos círculos de especialistas. Embora contenha informações diferentes, perde sua potência porque não é capaz de comunicá-las às massas expropriadas da capacidade reflexiva pela eterna repetição de estereótipos. Portanto, ambas afastam-se da beleza: ou não contém informações novas, ou não são capazes de inseri-las na conversação. A arte está em crise porque quando ela se torna petrificada ou hermética passa a ser “desartificada” em sentido flusseriano: deixa de fertilizar a cultura com informações e modelos novos, deixa de concretizar situações que não estão na programação.

Em um pequeno ensaio intitulado *Is there a rupture between contemporary expressions of art, and society?*, Flusser aborda a mesma questão em uma perspectiva bastante pessimista. Ele pergunta, no fundo, se os códigos nos quais as mensagens artísticas são publicadas podem ser decifrados pelo público, contemporaneamente. Mas como devemos entender “mensagem artística” e “público”? Nesse contexto, o pensador sugere brevemente uma distinção que aponta para a diferença entre os dois conceitos de arte que analisamos nessa tese. Ele explica que podemos entendê-los em um sentido ampliado, sendo “mensagem artística” qualquer modelo de experiência e “público” qualquer ser humano, ou em um sentido

mais reduzido, no qual aquela designa um tipo muito especial de modelo de experiência e este designa os receptores pretendidos da mensagem. Na formulação ampliada, precisamos notar que, atualmente, as mensagens artísticas são massivamente codificadas por meios tecnológicos: fotografia, filme, televisão. Mesmo as músicas, os textos, os gestos, a cultura oral – tudo foi recodificado e tornou-se subserviente ao que Flusser chama de “imagens técnicas”. Examinaremos esse conceito com mais rigor no capítulo 3.6; para o momento, basta esclarecer que as imagens técnicas parecem significar uma situação no mundo que captam diretamente através de um aparelho imparcial e objetivo (como a lente da câmera, suspeitamente denominada “objetiva”), como se não precisassem ser decifradas. Os outros códigos exigem o conhecimento do significado dos símbolos, das convenções e do contexto cultural, enquanto as imagens técnicas *aparentemente* são mais fáceis de decifrar. A “arte” nunca atingiu a sociedade tão extensamente quanto agora, com a dispersão tecnológica: pelo mundo inteiro as pessoas experimentam a realidade e vivem suas vidas de acordo com os mesmos modelos difundidos nas salas de cinema, na televisão, nas fotografias por toda parte; ricos e pobres, ocidentais e orientais, homens e mulheres. O problema é que esse alastramento da arte – entendida como qualquer modelo de experiência – através da soberania das imagens técnicas costuma seguir a lógica do “agradável” da cultura de massas. As imagens técnicas parecem reflexos objetivos do mundo que não precisam ser decifrados, mas na verdade foram codificadas por um *apparatus* e significam o que seus programadores querem que signifique. Assim, os modelos de experiência que oferecem acabam programando no público os comportamentos desejados pelos programadores: “nunca antes na história as mensagens artísticas serviram tão bem a interesses escondidos quanto no presente, e nunca antes foram tão eficientes em programar o comportamento de um público tão grande”²⁰².

²⁰² “Never before in history have artistic messages better served hidden interests as they do at present, and never before have they succeeded better to program the behaviour of such a wide public”. Vilém Flusser. *Is there a*

Por outro lado, na formulação reduzida, as mensagens artísticas resultam do esforço de uma pessoa, o artista, de comunicar sua experiência, seu *aistheton*, para outras pessoas, para que ela lhes sirva de modelo para novas experiências. No entanto, o artista não tem experiências isoladas, pois as suas também foram modeladas por artistas anteriores. Ele faz parte da história da arte e quer adicionar mais informações àquelas que já foram articuladas. Ou seja, o artista produz suas obras no interior de um discurso específico, ao qual dá continuidade, mas também quer mudá-lo, descobrindo novos códigos para transmitir sua mensagem. Novos códigos, todavia, são difíceis de decifrar, porque é preciso conhecer os códigos anteriores que lhes servem de base e o que de novo foi introduzido neles. Por conseguinte, no sentido restrito da história da arte, as mensagens artísticas são e sempre foram herméticas, há e sempre houve ruptura entre elas e a sociedade, seu público é e sempre foi reduzido. É preciso conhecer o discurso da história da arte para compreender suas novas mensagens – esse é um dos motivos do incômodo do público, que afirma que a arte contemporânea é incompreensível, sem se dar conta de que é preciso dominar uma boa dose de códigos, discursos e teorias para perceber seu sentido.

Assim, a situação do artista contemporâneo é: ou contenta-se com um público restrito e nunca atinge a sociedade como um todo, ou permite aos programadores dos *media* de massas que recodifiquem sua mensagem (o que acaba modificando seu significado) para atingir o grande público. Ou seja, no sentido restrito indicado por Flusser, a resposta à pergunta que denomina seu ensaio é que há, de fato, uma ruptura entre as expressões contemporâneas de arte e a sociedade, à qual atingem apenas se forem recodificadas pelos *media* de massas dominada por imagens técnicas:

Atualmente, a sociedade está sendo informada por poderosas expressões de arte, que são na realidade modelos de comportamento, e isso é “cultura de massas”. “Artistas” podem esperar introduzir suas próprias expressões na cultura apenas se permitirem aos programadores da cultura de massas que recodifiquem suas mensagens. Qualquer outro esforço para atingir a sociedade é condenado ao fracasso²⁰³.

O tom pessimista desse ensaio é amenizado por outros textos nos quais ele vislumbra a possibilidade de escapar dessa cultura programada e programadora através da arte. Tudo isso ficará mais claro na medida em que avançarmos na análise do conceito amplo de arte utilizado por Flusser.

3.3.2. O belo eleva, o agradável conserva

De volta ao diálogo entre os conceitos nietzschianos e flusserianos, podemos estender a analogia: se os “modelos de experiência” em Flusser e os “valores” em Nietzsche operam como base para toda vivência humana, o “agradável” funciona como a “conservação” e o “belo” como a “elevação”. Ou seja, o conceito flusseriano de agradável designa aquilo que é assegurado e fixado pela cultura, tomado como verdadeiro, cristalizado como valor, logo, corresponde às condições de conservação de uma forma de vida na filosofia nietzschiana. O conceito de belo indica a arte, isto é, a originalidade, a criação, a abertura de novas possibilidades, a introdução do novo, ou seja, corresponde às condições de elevação da vida. Respeitando as grandes diferenças filosóficas entre os dois autores, podemos visualizar uma considerável sincronia na estrutura desses argumentos. O sentimento do agradável é despertado pelos modelos consolidados, que exprimem condições de conservação, mas que já foram condições de elevação de uma época anterior. A conservação é, portanto,

²⁰³ *At present, society is being informed by powerful expressions of art, which are in reality models of behaviour, and this is “mass culture”. “Artists” can hope to introduce their own expressions into that culture only if they permit the programmers of mass culture to re-code their message. Any other effort to reach society is doomed to failure. Ibidem. p. 75.*

tradicionalista; há sempre um aspecto reacionário naquilo que agrada por ser facilmente aceitável. O sentimento do belo, em contraposição, envolve o risco e o receio de partir em direção ao novo, logo, ao desconhecido, que justamente por isso possibilita o alargamento da realidade e a ascendência para o que ainda não foi alcançado. Em termos temporais, o agradável e a conservação apontam para o passado; o belo e a elevação, para o futuro. Em nenhum dos dois autores há algum tipo de moralismo que desvalorize o polo do passado- agradável-conservação em prol do polo do futuro-belo-elevação, pois este tem necessidade daquele para acontecer. Há certamente uma preocupação com a estagnação da vida, com o esmaecimento da força criadora e o conseqüente domínio dos valores, dos preconceitos e das experiências arcaizantes. A dinâmica entre os dois polos deve acontecer naturalmente, como o movimento das novas gerações que edificam suas conquistas sobre as obras de seus antepassados, ou dos novos pensadores que buscam fontes no trabalho acumulado de seus predecessores.

Flusser afirma que o homem se opõe à entropia da natureza pela comunicação, que é um processo crescente de informação ²⁰⁴. Contrariamente a Nietzsche, que detecta a vontade de poder tanto no homem quanto na natureza, Flusser compreende a natureza como entrópica, no sentido de que ela possui uma quantidade determinada de energia que não se renova. O homem contrapõe-se à natureza por ser capaz não apenas de armazenamento, mas também de aumento das informações. O homem nega a entropia porque pode criar novas informações e ampliar a realidade através da arte. Assim, no pensamento flusseriano, a arte é o mais humano no homem, é a dignidade da nossa existência no mundo: “a arte é esse aspecto da comunicação pela qual a informação relativa à experiência concreta é aumentada. Portanto, a

²⁰⁴ Flusser explica que “o homem produz, armazena e transmite informações novas. Aumenta a soma de informações disponíveis. História é isto. Isto está em contradição com o segundo princípio da termodinâmica que afirma a diminuição progressiva da soma das informações em sistema fechado (no mundo). (...) A comunicação humana se opõe dialeticamente à tendência natural rumo à entropia”. Em: FLUSSER, Vilém. *Pós-História - vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011. p. 72.

arte é a base da comunicação humana, da dignidade de um ser oposto à natureza”²⁰⁵. Se a arte e a beleza deixassem de existir, seria o fim do humano. Por isso a estética é inseparável da ética em seu pensamento. Eis a gravidade da arte para Flusser, que também encontramos nitidamente em Nietzsche: “nós temos a arte para não irmos ao fundo (para não perecermos) com a verdade”²⁰⁶.

Podemos observar que o que está em questão, tanto para Flusser quanto para Nietzsche, não é a arte em sentido restrito, isto é, não é a arte como obra de arte, circunscrita na história da arte, feita por artistas, localizada em museus, anfiteatros ou em qualquer contexto teórico e institucional legitimador. Trata-se de arte em sentido amplo, compreendida como o elemento original ou inovador presente em qualquer cultura humana; de arte como embriaguez da criação, de modo que qualquer setor das atividades humanas pode ter um núcleo artístico, desde que envolva um ato criativo potente. Esses dois conceitos de arte, que chamamos de amplo e restrito, diferem em grau elevado, mas estão evidentemente relacionados. Podemos perguntar, por exemplo, em que medida as coisas que chamamos de obras de arte no contexto da história da arte são mesmo criações ou articulações do não-articulado. Também podemos questionar em que medida a criação em geral depende ou é catalisada pelo fato de haver instituições, teorias e definições para a arte em sentido restrito. Podemos afirmar, a partir de Flusser, que nem tudo que está em um museu ou em um teatro é arte, pois há obras que já foram concebidas em uma tonalidade conservadora ou agradável. A pintura acadêmica francesa do século XVIII, por exemplo, consistia sobretudo no estabelecimento de uma formação artística padronizada ancorada na ideia de que qualquer tipo de criação poderia ser aprendido por meio de regras, além da ordenação das instituições artísticas e da fixação rígida de padrões de gosto. É um gênero artístico fundado na

²⁰⁵ FLUSSER, Vilém. *A Arte: O Belo e o Agradável*. Tradução de Rachel Cecília de Oliveira Costa. *Artefilosofia*. N. 11. UFOP. 2012. p. 13.

²⁰⁶ HEIDEGGER, M. *Nietzsche*. Trad.: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 69.

conservação de valores e modelos, e na fabricação de objetos agradáveis e cômodos. Muitas correntes artísticas modernistas também se comprometeram com várias regras e padrões de gosto, de modo que, embora tenham se originado como vanguardas inovadoras, acabaram mantendo-se posteriormente como fórmulas conservadoras de como a arte deve ser feita. Podemos percebê-lo pela atual produção de inúmeras pinturas em “estilo expressionismo abstrato” para decorar consultórios médicos ou combinar com os sofás. Esses exemplos mostram que há obras de arte conservadoras, que passam muito longe dos conceitos de belo, de elevação e de criação, e podemos arriscar dizer que Flusser não lhes daria o nome de “arte”, a não ser enquanto uma analogia imprecisa.

Evidentemente, isso não significa que somente as obras de arte contemporâneas são arte nesse sentido, ou que todas as obras de épocas passadas seriam atualmente apenas agradáveis, apenas modelos estéticos de conservação que não transmitem nenhuma informação nova. É característico das grandes obras de arte que elas nunca sejam completamente esgotadas, que sempre possam proporcionar experiências novas, como afirma Flusser a respeito de Mozart: “a quantidade de informação contida em suas composições talvez não tenha sido esgotada ainda pelo efeito entrópico do tempo”²⁰⁷. Como ele explica em *A História do Diabo*, as obras de arte resistem a serem assimiladas pelos discursos oficiais da natureza e da mente, porque insistem na experiência concreta, portanto, continuam proporcionando vivências novas. Além disso, o fato de uma obra de arte ser contemporânea não assegura que ela será arte no sentido amplo. Também aquilo que é legitimado institucionalmente como obra de arte contemporânea pode ser um ato de conservação por parte de algum profissional da área, que está apenas repetindo uma fórmula que “funciona”

²⁰⁷ FLUSSER, Vilém. *A Arte: O Belo e o Agradável*. Tradução de Rachel Cecília de Oliveira Costa. *Artefilosofia*. N. 11. UFOP. 2012. p. 12.

para levar trabalhos às galerias, editoras, produtoras ou gravadoras, porque já se tornou agradável aos seus apreciadores.

Assim, vimos que Danto, a despeito de suas pretensões essencialistas, tentou estabelecer uma definição para a arte em sentido restrito, isto é, em um sentido historicamente circunscrito no qual a arte se diferencia da ciência, da filosofia, da religião, do artesanato e das demais atividades humanas. Flusser, por outro lado, assim como Nietzsche, não procura uma definição de arte, mas preocupa-se sobretudo com a ideia de criação, com a capacidade humana de introduzir elementos novos na realidade e não deixá-la estagnar em formas, crenças e modelos fixos. Por isso ele usa, em seu primeiro livro, a palavra “poesia”, enquanto termo que deriva diretamente do verbo grego “*poiein*”. Podemos esclarecer melhor em que sentido arte é poesia ao analisarmos os modos como a palavra “*poiesis*” era utilizada originalmente entre os gregos.

3.4. O conceito de “*poiesis*” entre os gregos

Em *Língua e Realidade*, Flusser escolhe a palavra “poesia” para designar a zona criadora da língua. Em seus textos subsequentes, ele a substitui pela palavra “arte”. O que significa a escolha dessa terminologia? Por que o autor efetua uma transição do termo grego *poiesis* para a palavra *arte*, que, historicamente, é uma tradução do latim *ars*, que é por sua vez uma tradução de *techné*, e não de *poiesis*? Precisamos fazer uma digressão à origem grega do conceito para compreendermos a densidade dessa escolha e o que ela acarreta enquanto posicionamento ontológico a respeito da arte.

A filosofia grega está mais próxima da origem criadora dos conceitos. Toda filosofia elaborada posteriormente na nossa tradição moveu-se no interior do universo conceitual criado pelos gregos e, por conseguinte, é sempre condicionada em algum nível pelo seu vocabulário filosófico. Mas este vocabulário, para os gregos, não era um conjunto de conceitos específicos de uma disciplina, tampouco algo claro e distinto, estabelecido de modo fixo. O que vemos nos diálogos socráticos costuma ser uma busca pelo significado de alguns conceitos, que, nesse processo, simultaneamente tornam-se palavras filosóficas, adquirem relevância teórica e têm sua significação progressivamente delineada. A própria concepção de “filosofia” foi adquirindo sentido ao mesmo tempo em que se investigavam os conceitos satélites que lhe diziam respeito, mas que não podiam ser separados da realidade em que surgiam: política, religião, sociedade, literatura, arte, cidade. Nisso que os gregos chamaram de filosofia, a relação entre o intelecto e a realidade expressou-se em um idioma, que nunca deixou de ser determinante para todo o pensamento descendente dessa tradição. Portanto, embora a realidade em que os conceitos surgiram não nos seja acessível diretamente, ela sempre mantém-se como uma marca de nascença nas palavras que utilizamos filosoficamente.

Flusser não deixa de oferecer uma explicação etimológica a respeito de sua escolha da palavra “poesia”:

A palavra provém do grego *poietés* (aquele que produz algo) e *poiein* (fazer, no sentido de *estabelecer*). Sua tradução para o alemão é o *Dichtung* (adensamento, cerração, calefação). (...) A palavra *poiein* (fazer, produzir) deve ter raiz comum com a palavra latina *ponere* (pôr). O poeta é, pois, um positor, que fornece a matéria-prima para os compositores, isto é, os intelectos em conversação (...) Produzir vem de *producere* (levar para a superfície). A poesia é, pois, a produção da língua ²⁰⁸.

Essas considerações filológicas de Flusser são bastante imprecisas, mas funcionam para elucidar o sentido em que a palavra “poesia” está sendo resgatada pelo autor. Ele cita uma definição enciclopédica da mesma: “de acordo com a definição de *poesia* oferecida pela Encyclopaedia Britannica, ela é a expressão concreta e artística do intelecto humano em língua emocional e rítmica” ²⁰⁹, e confronta com sua própria tentativa de capturar a poesia: “ela é o esforço do intelecto em conversação de criar língua” ²¹⁰. A definição enciclopédica tem em vista a poesia em sentido moderno, como um tipo de literatura. Flusser, a despeito disso, tem em vista a poesia em sentido mais amplo, que remonta ao verbo grego *poiein* e seus sucessores latinos e alemães, que significam produzir, fazer, estabelecer, adensar, pôr, levar para a superfície. Contudo, mesmo entre os gregos a palavra *poiesis* era usada tanto no sentido da literatura poética quanto no sentido mais arcaico da produção ou fabricação de algo. Uma investigação histórica mais aprofundada a respeito desse conceito pode nos ajudar a compreender melhor o papel que ele desempenha na ontologia flusseriana.

De acordo com Emilio Lledó Íñigo, o denominador comum de todas as acepções do verbo *poiein* é “fazer”, primeiramente em um sentido manual e material, como edificar, fazer alguma coisa, fabricar. Homero usa o verbo com esse significado e com outros secundários, como “ser causa de”, “colocar em certo lugar”, “organizar uma assembleia”. Em Hesíodo, há

²⁰⁸ FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. Terceira edição. São Paulo: Annablume, 2007. p. 144, 146, 147.

²⁰⁹ *Ibidem*. p. 144.

²¹⁰ *Ibidem*. p. 145

uma sutileza a mais: o verbo não designa apenas o fabricar e o ato de construir algo de algo, mas a ideia de trazer à existência, de criar ²¹¹. Na filosofia, o verbo aparece primeiramente em Heráclito, em 8 dos 126 fragmentos que chegaram até nós. Dentre esses, um dos mais importantes é o fragmento 30, no qual *poiein* aparece com o sentido de criar, referindo-se à atividade de homens e deuses. O objeto dessa criação é o cosmos, a ordem do mundo: “ninguém entre deuses e homens *criou* esse mundo, o mesmo para todos, senão que ele foi sempre, é e será eterno fogo vivente” ²¹². O modo e o contexto em que o verbo é usado não poderiam ser mais flusserianos, no entanto, a ideia defendida é quase oposta à ontologia de *Língua e Realidade*. Heráclito defende que o ser não foi criado, mas existe desde sempre, pois é o fogo eterno enquanto força motriz, substrato de todas as mudanças subsequentes. O ser existe eternamente, enquanto *poiein* é princípio, começo, originalidade na ação – o cosmos não pode ser criado porque existe desde sempre. Assim, o pensador usa o verbo *poiein* como um ato criador, seja por parte de homens ou deuses, e não se refere à criação manual de um objeto, mas à criação de uma estrutura, ou melhor, da mais primordial das estruturas: o cosmos. Flusser usa o verbo exatamente com o mesmo sentido e em contexto semelhante, mas para afirmar, na direção oposta, que o cosmos surge “poieticamente”. Essa é precisamente a tese central de sua ontologia: a estrutura que realiza o caos em cosmos é a língua, e é exatamente o primeiro momento dessa transição do caos ao cosmos na língua que o autor denomina *poesia*. Em geral, nos textos de Heráclito, *poiein* é a caracterização positiva de todo fazer do homem na realidade e, ao lado de *logos*, forma o núcleo de seu pensamento. É um verbo que não aparece, por exemplo, no texto de Parmênides, cujo idealismo vincula-se com mais êxito ao conceito de *noein*. Em Heráclito, *poiein* é vitalmente relevante porque o homem é compreendido como uma força vivente, criadora e modificadora da realidade, ideia que

²¹¹ ÍÑIGO, Emilio Lledó. *El Concepto “poiesis” em la filosofía griega*. Conselho superior de investigações científicas. Instituto Luís Vives de Filosofia. Madrid, 1961. p. 15, 16.

²¹² HERÁCLITO. *Fragmento 30*. Em: Pré-Socráticos. São Paulo: Abril Cultural (Os Pensadores), 1996. p. 27.

podemos constatar de modo ainda mais radical no pensamento de Flusser, que inclui o próprio cosmos como um resultado do ato poiético.

A palavra *poiesis* é uma substantivação de *poiein* com o sufixo “sis”, o qual criou vários substantivos na língua grega. O verbo caracteriza um processo, enquanto o substantivo é a fixação de um momento desse processo, logo, uma abstração a partir dele. Íñigo afirma que a palavra *poiesis* aparece pela primeira vez em Heródoto e, ao longo de seus textos, ela tem dois significados: um é a criação literária do poeta, o outro é a fabricação/confecção/preparação, que tem mais a ver com o sentido originário de *poiein*. No segundo caso, contudo, *poiesis* não se refere apenas ao objeto fabricado, mas ao modo de fabricá-lo: “a estrutura conformadora de uma determinada realidade, à qual o Logos pode perfeitamente aplicar-se” ²¹³, pois o significado mais primitivo de *poiein* é fazer, mas um fazer determinado pela estruturação mais ou menos racional de uma atividade humana. A transição entre esse sentido primitivo e a composição de poesias literárias é sutil: “concretamente, *poiesis* significa ‘a criação como tal’, considerada como um processo ativo, enquanto *poiema* significará ‘poema’, ‘canto’, como objeto dessa *poiesis*” ²¹⁴. No entanto, em Tucídides e Platão, os significados de *poiesis* e *poiema* costumam ser confundidos. Nas comédias de Aristófanes, *poiesis* aparece como a poesia dos trágicos, mas não tem o sentido de poesia moderna, e sim de representação, de *mímesis* de uma realidade que vive por determinado momento sobre o palco ²¹⁵. Nesse contexto, *poiesis* é criação de uma realidade, mas como se trata de uma realidade representada, vincula-se à *mímesis* artística. Por outro lado, uma das mais belas definições de *poiesis* é oferecida por Platão no *Banquete*, quando ele descreve Eros como *poetés*, isto é, como um poder criador tão grande que, além de criar, induz aqueles que amam à criação. Nesse contexto, ainda que Platão evoque as musas e a

²¹³ ÍÑIGO, Emilio Lledó. *El Concepto “poiesis” en la filosofía griega*. Conselho superior de investigações científicas. Instituto Luís Vives de Filosofia. Madrid, 1961. p. 38.

²¹⁴ *Ibidem*. p. 38.

²¹⁵ *Ibidem*. p. 41, 42.

inspiração poética, *poiesis* não se confunde com *poiema*, pois é instituído como uma atividade criadora, um modo de sabedoria, um poder dependente das musas e comum a Eros e aos homens. Na continuidade do discurso platônico, o termo *poiesis* é caracterizado de modo ontológico como a capacidade de fazer a passagem do não-ser ao ser ²¹⁶. Ou seja, trata-se de criação em sentido radical: concretizar uma realidade, pôr na existência algo que antes não existia.

No livro *El concepto “poiesis” en la filosofía griega*, Emilio Lledó Íñigo orienta-se pela investigação de um problema: como se deu o giro em que a palavra que significava fazer, em uma conotação material, e criar em geral, tornou-se o símbolo de um fazer espiritual e abstrato, restringindo-se finalmente à poesia em sentido moderno. Esse problema nos interessa porque tem muitas relações com a maneira em que Flusser usa a palavra “poesia” e depois a palavra “arte”. No pensamento flusseriano, tanto o conceito de poesia quanto o de arte significam um fazer no sentido de criar realidades, de estruturar coisas ou modelos que não existiam anteriormente. A poesia enquanto literatura e a arte enquanto artes plásticas *podem* ser um fazer desse tipo. Mas Flusser aceita chamá-las de poesia ou de arte, em sentido amplo, apenas na medida em que *são* um fazer desse tipo. Ou seja, seu pensamento remonta ao giro pesquisado por Íñigo: poesia em literatura é uma abstração secundária a partir do significado primordial do verbo que designava a atitude criadora em geral. No discurso flusseriano, o mesmo vale para a relação entre a arte, em sentido original, e as artes plásticas, a música ou a poesia, como atividades que lhe são derivadas. Nesse caminho, é interessante notar que, embora aquilo que a modernidade convencionou chamar de belas artes costumasse ser designado pelos gregos com o termo *techné*, algumas estátuas helênicas tinham a inscrição

²¹⁶ “Sabes que ‘poesia’ é algo de múltiplo; pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser é ‘poesia’, de modo que as confecções de todas as artes são ‘poesias’, e todos os seus artesãos poetas”. PLATÃO. *O banquete*. Em: PLATÃO. São Paulo: Nova Cultural (Os pensadores), 1991. p. 79.

“*poiein*” em sua base ²¹⁷. Essas esculturas, portanto, podem revelar a relação íntima entre o ato criador em geral e a configuração de uma matéria conforme certas normas de uma determinação artística.

Essas normas não são, todavia, as mesmas normas do fazer da *techné*, que é um conceito posterior e adquire importância sobretudo com Platão e Aristóteles. No *Íon*, Platão questiona a técnica do aedo, defendendo que ele não possui a *techné* de recitar poesias porque não se baseia em regras gerais ²¹⁸. Ele depende, por conseguinte, da contingência de uma inspiração divina, que apenas a poesia homérica lhe desperta. Assim, a arte (*techné*) aparece ao lado da ciência (*episteme*) como um tipo de conhecimento verdadeiro, porque suas normas são universais e podem aplicar-se a todos os objetos que caem em seu campo de prática. Há uma arte da pintura, uma da escultura, uma da construção de navios e também uma da poesia, que é negada a Íon. Como diferenciar, portanto, entre *techné* e *poiesis*, sendo que ambos os termos indicam um fazer em geral de acordo com certa estrutura racional? Podemos arriscar que a *poiesis* pode tornar-se uma *techné* quando implica um conhecimento ordenador e regulador da obra, baseado em normas universais adquiridas com determinada prática. Na *Ética a Nicômaco*, Aristóteles define a *techné* produtiva como a habilidade treinada de fazer alguma coisa sob a direção do pensamento racional ²¹⁹. O significado geral de *techné* na cultura grega não era tão racionalista como a definição aristotélica sugere, pois incluía uma dimensão de tato espontâneo ²²⁰. De todo modo, a *poiesis* dizia respeito à criação, à capacidade humana de produzir um novo ente, ao passo que a *techné* especificava essa capacidade enquanto um saber prático regido por regras universais. Há uma passagem em Heródoto que relata o momento em que o rei dos etíopes provou o vinho que Cambises lhe

²¹⁷ ÍÑIGO, Emilio Lledó. *El Concepto “poiesis” em la filosofía griega*. Conselho superior de investigações científicas. Instituto Luís Vives de Filosofia. Madrid, 1961. p. 49.

²¹⁸ PLATÃO. *Íon*. Tradução: Vitor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito LDA, 1988. p. 97.

²¹⁹ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Em: ARISTÓTELES – Volume II. São Paulo: Nova Cultural (Os pensadores), 1991. p. 127.

²²⁰ SHINER, Larry, *The invention of art: a cultural history*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. p. 23.

oferecia e deleitou-se com sua *poiesis*. Heródoto usa a palavra *poiesis* e não *techné*, pois o rei não admirou a técnica de produção do vinho ou o modo específico como ele foi feito, mas admirou o vinho mesmo enquanto criação, enquanto concretização de um fazer. Assim, a *techné* tem mais a ver com a forma de produção de um objeto, com as normas gerais que a regulam, sendo que o objeto, uma vez fabricado, é pensado independentemente de sua técnica de fabricação ²²¹. A *poiesis*, por sua vez, sugere uma indistinção entre o que é criado e o ato criador – é um ato que faz a si mesmo realidade. É um conceito, portanto, que concentra o núcleo da ontologia de *Língua e Realidade*. Os gregos constataram não apenas o ser, ou a realidade, mas também o momento que precede o ser. Por isso entendiam a natureza como um poder criador vinculado ao devir (*gignesthai*) – o verbo *phyein* refere-se ao modo como a *physis* devém harmonicamente e ordenadamente enquanto cosmos. A mesma capacidade de criar e gerar ordem ou cosmos é constatada como uma potência inerente aos homens – o verbo *poiein* e seu substantivo derivado, *poiesis*, referem-se ao modo como o homem pode fazer surgir uma realidade ordenada. *Poiein* e *poiesis* revelam o homem como artista, como criador da realidade. Poesia e arte, em sentido flusseriano, apontam para esse significado. No background ontológico de Flusser, o termo adquire um sentido ainda mais intenso, pois a própria *physis* é compreendida como parte da *poiesis* humana.

Atualmente, utilizamos correntemente a palavra poesia para designar um gênero literário. Flusser a utiliza, em *Língua e Realidade*, para designar o ato que cria a língua. À primeira vista, pode parecer que “poesia” encaixa melhor do que “arte” no discurso flusseriano, porque é diretamente vinculada à linguagem. No entanto, vimos anteriormente que seu conceito de língua é extremamente ampliado: não se refere apenas à língua escrita e falada, ao conjunto dos idiomas humanos, mas a todo tipo de representação, incluindo a

²²¹ ÍÑIGO, Emilio Lledó. *El Concepto “poiesis” em la filosofía griega*. Conselho superior de investigações científicas. Instituto Luís Vives de Filosofia. Madrid, 1961. p. 62.

civilização material, a cultura, a natureza, enfim, língua é o mesmo que realidade. Portanto, o termo poesia, enquanto criação da língua, não tem a ver com o sentido moderno de poesia, restringido à literatura. Como vimos, originalmente o termo era muito mais abrangente, denotando o ato fazedor e criador em geral. Flusser perfaz o caminho inverso à história de evolução do termo: utiliza a palavra moderna “poesia” para resgatar o conceito grego original, isto é, o verbo *poiein*, a capacidade de criar realidades. Em textos posteriores, ele usa a palavra “arte” com o mesmo sentido amplo em que utiliza “poesia”. Por conseguinte, assim como poesia não se refere apenas à literatura, arte não se refere apenas à pintura, escultura, música, dança, teatro, performance, instalação, etc. Embora a palavra “arte” seja historicamente uma tradução de *techné*, ela é utilizada por Flusser com o sentido abrangente de *poiesis*, para denotar o ato criador, a capacidade humana de realizar a passagem do não-ser ao ser. Ora, guardadas as devidas diferenças, trata-se de um pensamento claramente influenciado pelo modo heideggeriano de abordar a obra de arte como *poiesis*.

3.5. O conceito de *poiesis* em Heidegger

O objetivo central dessa tese é expor uma ambiguidade na palavra “arte”, devida ao fato de que ela pode ser usada cotidianamente com ao menos dois sentidos diferentes. Analisamos as teorias de Danto para ilustrar uma abordagem filosófica do sentido restrito de arte, e estamos explorando o pensamento flusseriano em busca de uma abordagem teórica do sentido amplo. Outros autores poderiam ser evocados para tratarmos dessa diferença, que podemos caracterizar como meta-filosófica, no sentido de que ela pode ser usada para analisar e dividir as teorias da arte em geral – o que não é muito surpreendente, uma vez que a filosofia é também, regularmente, meta-filosofia, e toda meta-filosofia é, sem dúvida, filosofia. Poderíamos, sem grandes solavancos, concentrar nossa análise do conceito amplo em Nietzsche ou Heidegger, que, não por acaso, são influências primordiais para o pensamento flusseriano. A preferência por Flusser deve-se principalmente ao fato de que é mais natural firmar diálogos entre seus textos e a situação atual da arte (no mundo da arte e no mundo). Há uma crítica cultural que permanece como pano de fundo dessa tese, e as teorias de Flusser apresentam um teor mais engajado com a crítica da sociedade contemporânea. Podemos partir de seus textos para abordar a arte como *poiesis*, mas também para tratar diretamente da crise e do isolamento social da arte, da separação artificial entre a arte e as demais atividades, do papel da arte em uma civilização dominada por aparelhos, da arte como possível ruptura em um sistema totalitário, da arte no contexto do predomínio quase absoluto das imagens técnicas, e assim por diante. Ainda assim, tal como uma análise da noção grega de *poiesis* mostrou-se importante para a compreensão do modo como esse conceito é apropriado por Flusser, uma breve recuperação do pensamento heideggeriano sobre a obra de arte como essencialmente poiética é substancial para aprofundarmos o assunto.

Heidegger pergunta pela origem da obra de arte, bem entendido, pela origem ontológica, o que é o mesmo que perguntar pela essência da arte. No encaço dessa essência, o filósofo primeiramente limpa o terreno, desenvolvendo sua conhecida destruição da estética, para então fundamentar uma complexa arquitetura linguística que permitiria pensar a arte sem ocultar ou violentar sua essência. É nesse programa que surgem caracterizações como “o ser obra da obra consiste no disputar da disputa entre Mundo e Terra”²²², pelo viés do caráter coisal da obra de arte, como alternativa à dominante concepção tradicional de arte como matéria determinada por uma forma (*hylé-morphé*). Ou conceitos como “traço-cisão” (*Riss*), para abordar o ato artístico de reunir Mundo e Terra no traçado da matéria, que faz surgir o “projeto” (*Wurf*), isto é, a figura que se delimita pela medida do vazio; ou ainda “salvaguarda” ou “desvelo” (*Bewahrung*), como alternativa ao modo tradicional de conceber a recepção pública da obra enquanto contemplação estética. Em geral, as complicadas caracterizações heideggerianas são conectadas como elos de uma corrente, de modo que é particularmente problemático abordar uma delas sem que todas as outras sejam arrastadas juntamente. Contudo, a despeito da vastidão e da concatenação do questionamento heideggeriano pela origem da obra de arte, vamos nos concentrar – devido à relevância do assunto no prisma flusseriano – em sua ideia de que a arte é essencialmente *poiesis* (*Dichtung*).

A busca pela essência da arte em *A Origem da Obra de Arte* começa a tomar corpo a partir do famoso exemplo dos sapatos de camponês. De acordo com Heidegger, os sapatos são utensílios, e enquanto utensílios são melhores quanto menos são percebidos; percebemos sapatos quando eles machucam ou têm algum defeito. Em uma via completamente diferente, os sapatos de camponês pintados por Van Gogh são acentuados em seu repouso dócil na obscuridade substancial invadida por uma luz terna, na viscosidade cromática da tela, na

²²² HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010. p. 123.

pincelada densa e expressiva do artista. Ao contrário dos sapatos “reais”, que se ocultam sob sua funcionalidade, os sapatos de tinta mantêm-se teimosamente sob a luz. Assim, a mansidão silenciosa do objeto pintado revela sua familiaridade com o trabalho diário da camponesa; a firmeza da sola e a lassidão do couro sinalizam o solo pisoteado, o sol e a chuva, a Terra que está sempre presente; o vazio melancólico no interior dos sapatos prenuncia a intimidade com os pés que os habitam todos os dias no cansaço das caminhadas, na morosidade da lavoura, na tarefa do alimento e da vida; seu abandono fortuito sobre o chão doméstico aponta para o descanso e o eterno retorno do arado e da colheita. Desse modo, a pintura dos sapatos abre para a verdade dos sapatos de camponês e mostra a essência do utensílio, que não é simplesmente a serventia, mas a relação de confiabilidade entre o homem e suas coisas, e, em última instância, entre o homem e a Terra que habita.

Ou seja, a obra de arte está intimamente ligada com sua disposição para revelar a verdade. Não a verdade como *veritas*, como adequação, como correspondência, etc., pois todos esses modelos tradicionais nos quais o conceito de verdade foi compreendido são igualmente desconstruídos por Heidegger. A verdade revelada na obra é *aletheia* – novamente um termo grego, que está mais próximo da experiência original do pensamento –, é o jogo de velamento e desvelamento no qual o ser se manifesta. A criação artística é uma atividade media

dora entre o homem e a verdade do ser, ela acontece quando isso aparece na obra como um traço tangível. Assim, o desvelamento do ser é a origem da obra de arte. Essa ideia funda-se no núcleo do pensamento heideggeriano, que é a diferença ontológica entre ser e ente, na qual o ser tende a esconder-se sob o ente. É nesse sentido que a história da metafísica constitui-se como niilismo: a história do ocultamento do ser sob modos “entificantes” de enunciá-lo. Na medida em que a arte abre para a verdade do ser, pode-se compreender porque ela seria, como pensava Nietzsche, um contramovimento ao niilismo. A expressão

heideggeriana para caracterizar essa disposição desveladora é: a arte é o “pôr-em-obra da verdade”, que ele assume como conscientemente ambígua: “de um lado, diz: Arte é o estabelecer da verdade que se dispõe na figura. (...) Contudo, pôr-em-obra quer dizer ao mesmo tempo: pôr a caminho e trazer para o acontecer o ser-obra. Isto acontece como desvelo (*Bewahrung*). Portanto, a arte é: o criativo desvelo da verdade na obra”²²³. Ou seja, a criação, por parte do artista, e o desvelo, por parte de um povo, se entrelaçam na verdade do ser, que se mostra na obra como figura. Por conseguinte, a obra permanecerá enquanto arte ao longo das épocas apenas se sua verdade for resgatada por uma comunidade de “desveladores”. O mero gozo estético no contato com a obra de arte é um sinal de que ela teria perdido sua força de revelação da verdade, como suspeitava Hegel: ela não seria mais necessária – um sintoma do fim da arte.

Aqui vigora uma ideia muito cara a Nietzsche, bem como a Flusser, a saber, de que a civilização funda-se nos significados articulados pelas grandes obras de arte. Ou, em termos mais heideggerianos, a arte abre o mundo historial de um povo. De acordo com Heidegger, a arte é histórica em sentido radical: não simplesmente uma coisa no fluxo da história, ou da história da arte, mas aquilo que funda a própria história. Nesse caminho, a relação entre arte e história em Danto e em Flusser fica mais clara: para Danto, a arte é histórica porque está essencialmente inserida na história da arte, isto é, a história fundamenta a arte porque é o mundo da arte, constituído por discursos historicamente indexados, que possibilita a compreensão de certos objetos como obras de arte; para Flusser, assim como para Heidegger, a arte é uma doação de significado primordial, que está na base das estruturas culturais e do sentido histórico de um povo e seu mundo, portanto, ela funda a história em geral. Dessa maneira, a arte é um princípio; ela estreia cada período da história, cada época, cada irrupção de um mundo novo e essencial em seu modo próprio de velar e desvelar o ser – a Grécia

²²³ *Ibidem.* p. 181.

antiga, a Idade Média, a Modernidade. Essas épocas são o elenco heideggeriano para representar os grandes começos, postos nas obras e consumados pela arte (naturalmente, a *grande arte*). A ideia de que a arte funciona como um princípio histórico é recuperada por Flusser em uma tonalidade um pouco menos grandiloquente. Boa parte de seu embasamento, inclusive a noção de mediação, encontra-se no texto heideggeriano. A arte é um princípio, e princípio, para Heidegger, é o não-mediatizado. Mas um não-mediatizado que se projeta como salto a partir do não-mediatizável ²²⁴. O princípio nunca é simplesmente o começo, o primeiro, o primitivo; é um salto fundador que faz eclodir algo essencial. O princípio contém sempre a plenitude inacessível daquilo que passa a ser a partir do que antes não era. Flusser caracteriza a arte exatamente dessa maneira, isto é, como uma mediação do que não era mediado, como a instauração de algo que vem a ser a partir do nada ou do caos ou do indizível, como articulação do não-articulado, e assim por diante.

Pois bem, enquanto salto fundador do ser a partir do não-ser, a essência da arte é *poiesis*. A obra de arte é uma coisa produzida, mas diferencia-se pelo fato de que seu ter-sido-produzida não se esconde, como ocorre com os utensílios em geral, mas, ao contrário, explicita-se. A arte é a coisa criada na qual seu ser-criada mantém-se em foco. A criação é percebida no traço que o ser desvelado deixa na coisa de que é feita a obra. Em *Tempo e Ser*, Heidegger caracteriza o ser como *presentificação*, isto é, como o aparecer, o surgir, o apresentar-se sob a luz. Nessa direção, fazer poesia significa pôr à luz, destacar, fazer emergir algo que se mostra através da obra. A essência da *poiesis* é desvelar a verdade do ser, é a fundação da *aletheia*, e isso só é possível como algo extraordinário, logo, como algo que se instaura enquanto disputa com o ordinário-habitual. “A verdade nunca é colhida do existente e do habitual” ²²⁵, o que significa que a arte inaugura um lugar aberto no qual tudo é diferente

²²⁴ *Ibidem*. p. 195.

²²⁵ *Ibidem*. p. 183.

do ordinário. A obra confronta a supremacia de todo habitual, de tudo o que já está determinado e disponível, e introduz, por conseguinte, uma mudança no desvelamento do que está *presentificado*. A arte não é qualquer representação imaginativa nem qualquer objeto guardado num museu – é a abertura de uma fresta em meio ao mundo e às coisas que faz com que tudo seja iluminado de um novo modo. Tanto para Heidegger quanto para Flusser, a arte interrompe o fluxo da vida habitual, atravessa a cegueira do envolvimento cotidiano do homem com suas coisas e força-o a ver o mundo de um novo modo. Nesse sentido, “o projeto *poietizante* provém do Nada, do ponto de vista de que ele nunca toma sua doação do corriqueiro e do existente até então”²²⁶. *Poiesis*, em termos mais flusserianos, é uma drenagem, feita por alguns intelectos, que suga algo do cerne do indizível, transformando-o em informação nova. Ou, nas palavras de George Elliot, *speech is but broken light upon the depth of the unspoken*. Flusser supõe que a arte cria a realidade, arranca algo das profundezas do nada, e ele reconhece a ascendência heideggeriana dessas ideias, mencionando, como citamos anteriormente, que Heidegger concebe a arte como nosso órgão para sorver a realidade.

Em *Habit – the true aesthetic criterium*, Flusser afirma que tudo que é novo é terrível, porque vai contra a predisposição natural à probabilidade. Nesse ensaio, ele defende a ideia lúdica e de certo modo hiperbólica de que poderíamos usar categorias matemáticas para fazer crítica de arte. Porque se o “novo” pode ser compreendido como qualquer situação que emerge contra a tendência à probabilidade, e a improbabilidade é algo quantificável, podemos calcular exatamente o quanto algo é improvável. Nesse sentido, “a arte é qualquer atividade humana que visa à produção de situações improváveis, e é mais artística quanto mais

²²⁶ *Ibidem.* p. 193.

improvável é a situação que produz”²²⁷. Hábito é o equivalente estético da entropia, logo, deveria ser uma categoria básica em estética assim como entropia o é na física – uma espécie de teste de carbono para a avaliação artística. Fica claro que, assim como Heidegger, Flusser define a arte nesse contexto como aquilo que se opõe ao hábito. O que está em concordância com sua crítica à cultura de massas enquanto conservação da redundância das experiências, à qual se opõe a arte enquanto experiência capaz de transformar os indivíduos e a sociedade. Nesse sentido, arte é uma preservação da humanidade, é o que nos impede de sermos animais governados pelo hábito. Essas ideias implicam também certa visão relativista do universo da arte: na medida em que as obras tornam-se mais habituais, passam a ser menos artísticas – trata-se do mesmo raciocínio que explica a transformação do belo no agradável –, de modo que há vários níveis de artisticidade que não estão colados nas coisas, pois dependem da recepção, isto é, da novidade da experiência que provocam (Flusser chega a nomear alguns desses níveis, que vão do extremamente inabitual, o “sagrado-maravilhoso”, até a redundância do “kitsch”, passando pelo “belo” e pelo “lindo”). O inabitual, portanto, pertence à relação entre a obra e seu público.

Do mesmo modo, de acordo com Heidegger, a arte é *poiesis* não apenas porque é algo criado, isto é, porque o ato de criar é poiético, mas também porque seu modo de ser desvelada é poiético. Pois uma obra de arte só acontece enquanto pôr-em-obra da verdade quando o povo que a acolhe é capaz de livrar-se de seus hábitos e abrir-se ao que se origina com a obra. Heidegger afirma que o subjetivismo moderno interpreta mal a criatividade ao concebê-la como o gesto genial do sujeito soberano²²⁸. Vimos que Flusser também defende que a arte não pode ser compreendida como expressão da subjetividade do artista, mas como proposição

²²⁷ “Art is any human activity which aims at producing improbable situations, and it is the more artfull (artistic) the less probable the situation is it produces”. FLUSSER, Vilém. *Habit – the true aesthetic criterium*. S/d. Manuscrito disponível no Arquivo Flusser. p. 1.

²²⁸ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010. p. 193.

de formas ou modelos para experiências intersubjetivas futuras. Ou seja, a ênfase na experiência poética não se compromete, como poderia parecer à primeira vista, com uma estética do artista ou do gênio. Não se trata de uma estética da criação nem da recepção. Todos experimentam a criação na medida em que passam a conceber o novo, a romper com o mundo disponível, a ter experiências concretas em outros modelos, a ver as coisas sob uma luz diferente. A vigência da arte depende do desvelo porque se ela deixar de germinar o extraordinário e estorvar o habitual para um povo, ela torna-se apenas uma manifestação da cultura, tornada banal. Não é acidentalmente que Heidegger termina *A Origem da Obra de Arte* questionando se a arte ainda tem a força de instaurar um mundo histórico ou se passou a ser algo ao qual nos referimos apenas com nossos conhecimentos eruditos do passado. O pensador retoma – assim como o faz Danto, mas de maneira muito mais fiel ao pensamento de Hegel – a suspeita hegeliana de que a arte chegou ao fim porque deixou de ser um modo essencial e necessário pelo qual a verdade existe historicamente para o homem. A mesma questão é reelaborada mais de trinta anos depois, na conferência de Atenas de 1967, intitulada *A proveniência da arte e a determinação do pensamento*, que além de desenvolver uma crítica mais consistente da época, dirige-se à possibilidade de perda da dimensão existencial da arte moderna no contexto técnico-industrial contemporâneo. A seu modo, Flusser atenta igualmente para o risco constante do fim da arte, caso ela seja suprimida por alguma estrutura cultural totalitária.

Finalmente, há uma acentuada concordância entre Heidegger e Flusser quanto à importância ontológica da língua e o modo como ela se relaciona com a atividade poética. A conhecida afirmação heideggeriana de que toda arte é em princípio *poiesis* não pressupõe que a música, a pintura, a escultura ou a jardinagem estejam subordinadas à poesia no sistema das belas artes, ou que se orientem intimamente pelos princípios constitutivos da poesia enquanto gênero literário. É verdade que Heidegger atribui um lugar de destaque à poesia em sentido

estrito, isto é, ao que em grego chamamos de *poiema*, mas não porque ela é um gênero superior de arte dentro de uma hierarquia qualquer. O privilégio não está no gênero literário, mas naquilo que constitui sua matéria, a própria linguagem, na qual a *poiesis* – em sentido amplo, como ato criativo e instaurador – encontra sua dimensão mais original. Ou seja, a primazia da poesia enquanto literatura funda-se na primazia da linguagem, a qual não pode ser compreendida meramente como meio de comunicação, ou como conjunto de expressões orais e escritas de algo a ser comunicado. A língua não é apenas o meio de circulação de pensamentos já constituídos; ela é o pensamento sendo entalhado. De acordo com Heidegger, é a língua que instaura a abertura na qual as coisas se apresentam, na qual desabrocham o ser e o não-ser. Por isso não há mundo onde não há linguagem – o ser não se abre na mudez das pedras, das plantas e dos animais. Heidegger chama de “nomear” (*Nennen*) o ato fundador que traz pela primeira vez o ser para a manifestação. Nomear não é o simples conversar da linguagem cotidiana, mas aquilo que abre uma fresta na qual o ser é posto sob a luz. *Poiesis*, mais profundamente, é o nomear inaugural no qual surge um mundo para o povo que o habita historicamente. A própria linguagem é *poiesis*, porque é nela que o ser brota primeiramente para o homem. Por isso a poesia é a *poiesis* mais originária.

É difícil não notar a simetria dessas reflexões com alguma ideias apresentadas por Flusser em *A Dúvida*. Em um capítulo intitulado *Do Nome*, o autor denomina “chamar” a mesma atividade fundadora que Heidegger chama de “nomear”. Trata-se, na terminologia flusseriana, da criação de “nomes próprios” ou “palavras primárias”, que são palavras *in statu nascendi*, isto é, nomes produzidos quando a língua emite um chamado em direção ao nada, ao ainda-não-articulado. Esses apelos originários que geram os nomes próprios acontecem como uma espécie de intuição; não qualquer intuição, mas um tipo especial que o autor denomina “intuição poética”. Ou seja, o homem é capaz de uma atividade intuitiva que produz nomes primários a partir do indizível, do não-ser, do irreal, colocando-os para o lado

de cá, isto é, para o lado da língua, do ser, da realidade. Essa atividade intuitiva de inauguração de nomes primários exige um esforço extremo, o esforço poético: “tirar para pôr para cá se chama, em grego, *poiein*. Aquele que tira para propor, aquele que ‘produz’, portanto, é o *poietés*. A atividade do chamar, a atividade que resulta em nomes próprios, é, portanto, a atividade da intuição poética”²²⁹. De acordo com a ontologia flusseriana, que analisamos previamente, a intuição poética funciona como expansão da língua-realidade, de modo semelhante ao ato linguístico que traz o ser para a manifestação, no pensamento heideggeriano. Flusser também chama essa intuição poética de “verso”, por oposição ao “converso”. O verso é o corolário do mergulho humano nas profundezas do não-ser que circunda o ser. Quando o esforço de dar existência ao verso é bem sucedido, um nome primário é extraído do não-ser e proclamado para dentro da língua, isto é, do ser. Trata-se de uma situação limítrofe na qual o poeta encara o nada e se esforça para articular o inarticulável. O *poietés*, analogamente, não é apenas aquele que produz literatura poética, mas aquele que cria língua em amplo sentido, aquele que tira de lá para pôr para cá. Em clima ainda mais heideggeriano, o autor declara que o verso recém criado cintila, que há uma aura de vibração e luz em torno dele. Pois o ato poiético consiste em pôr sob a luz, em fazer ver de um novo modo não apenas o nome próprio criado, mas também as margens da criação. O resplendor do novo deve-se sobretudo ao fato de que ele ilumina as fronteiras da realidade humana e, simultaneamente, a capacidade humana de ultrapassá-las. O choque criador com o nada aumenta o território da realidade porque, uma vez criado, o verso passa a ser con-versado, ou seja, é incorporado na língua. Ainda em harmonia com o texto heideggeriano, esse processo de conversação dá origem à história – a história do mundo, de um povo, da humanidade, de uma ideia, de uma pessoa –, como uma continuidade temporal de pensamentos e frases edificadas sobre uma intuição primordial, o verso, que acontece, por assim dizer, fora do

²²⁹ FLUSSER, Vilém. *A dúvida*. São Paulo: Annablume, 2011. p. 78, 79.

tempo, em um instante, para usar um conceito kierkegaardiano. Obviamente, a ampliação histórica do dizível e do pensável não diminui o indizível-impensável a partir do qual se origina. Ilumina-se, desse modo, a absurdidade do esforço humano diante do ser e do não-ser. Cintila o abismo insuperável sobre o qual a língua se instaura, sobre o qual a realidade humana paira sem nenhum fundamento.

Assim, a língua é a soleira de qualquer gênero artístico, tanto dos poemas e dos romances quanto da escultura e da dança. Como a matéria trabalhada pela poesia e pela literatura em geral é a palavra, elas participam de modo mais direto, em uma adaptação da fórmula heideggeriana, do pôr-se em obra da linguagem. Por esse motivo, Heidegger afirma que, ainda que todas as artes sejam poiéticas, a poesia goza de um lugar distinto entre as artes porque estas somente podem ser produzidas depois que o ser irrompe na atividade poiética da linguagem. As obras de arte acontecem na abertura, mas a língua, enquanto poesia nomeadora, funda a abertura. Os grandes poetas, como Homero, Shakespeare ou Guimarães Rosa, inauguram a própria língua, logo, fundam um mundo no qual algum povo realiza sua essência histórica. Heidegger declara que a língua é a poesia originária em que um povo diz o ser. Ora, esse pensamento parece o eixo da ideia flusseriana de que as línguas fundam as realidades, sendo que a arte, compreendida como *poiesis*, é o momento de irrupção da língua. Se a arte doa o ser ao articulá-lo, arrancando-o da experiência concreta indizível e não-mediatizada (ou experiência originária, em “heideggerianês”), ela é o ato que franqueia um espaço de abertura no qual algo que não era passa a ser.

Heidegger compreende que sua reflexão sobre a arte – que a concebe como a fundação de um mundo, como princípio, como *poiesis*, como um modo de romper com o habitual e desvelar o ser – não pode forçar a grande arte a acontecer. Porém, “este saber reflexivo é a preparação prévia e, por isso, imprescindível para o devir da arte. Somente tal saber prepara o

lugar à obra, o caminho aos criadores, a disposição aos que desvelam”²³⁰. Ou seja, ainda que a reflexão sobre a arte em sentido amplo não possa, em termos práticos, constringer à produção de obras de arte, ela é imprescindível para preparar essa possibilidade. Com efeito, a arte em sentido restrito, delimitada pela breve esfera da história da arte, pode eventualmente tornar-se apenas um conjunto de coisas expostas em museus e teatros, apreciadas apenas esteticamente, abordadas apenas com nossos conhecimentos eruditos do passado. Heidegger mostra-se preocupado com esse cenário, isto é, para usarmos os conceitos desenvolvidos nessa tese, com a redução da arte ao mundo da arte, com a possibilidade de que a arte em sentido restrito pode deixar de ser arte em sentido amplo. O fim da arte cogitado pelo autor é o fim da arte em sentido amplo, que pode acontecer sorratamente ainda que inúmeras obras continuem a ser produzidas no contexto do mundo da arte. Pois elas seriam produzidas simplesmente como artigos de luxo, de coleção ou de erudição, apreciados com as categorias do disponível e do habitual, despojados da disposição essencial de desvelar a verdade do ser, de fazer irromper o extraordinário, de abrir um lugar no qual o mundo e as coisas precisam ser vistos diferentemente. Trata-se, sobretudo, de um modo de avaliar se a arte em sentido restrito continua sendo arte em sentido amplo. A partir da reflexão heideggeriana, podemos entrever como a ideia de arte enquanto *poiesis* pode ser usada para balizar a concepção de arte delimitada pelo mundo da arte. Aquilo que é institucionalizado, teorizado e classificado por especialistas como arte continua tendo um caráter essencialmente poiético? A relevância dessa pergunta desponta da desconsideração heideggeriana e flusseriana pela arte como algo que pode ser definido pelo mundo da arte. O que lhes importa é capturar o traço essencial que constitui a arte enquanto princípio: o ato poiético, como aquilo que está mais próximo da

²³⁰ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010. p 199.

existência humana, como a engrenagem fundamental da língua, como a abertura para a verdade do ser, como a alavanca que transforma o nada em realidade.

Desse modo, a caracterização flusseriana da arte como *poiesis* assemelha-se em muitos aspectos à filosofia desenvolvida por Heidegger em *A Origem da Obra de Arte*. Flusser, todavia, dá um passo a mais: ele ambienta o assunto no contexto de uma análise da cultura pós-histórica. Assim como em Adorno, sua estética é inseparável de sua crítica da sociedade contemporânea, na qual arte é concebida como um elemento de resistência. É verdade que caracterizar, atualmente, a arte como emancipação ou resistência social parece denunciar certa credulidade ou, no mínimo, algum saudosismo das décadas de sessenta e setenta. Não lutamos mais (ou apenas) contra a ditadura, ou os proprietários dos meios de produção e comunicação, ou os comunistas, ou a bolsa de valores e o capitalismo, ou a direita, ou a esquerda. Os piores conflitos do mundo contemporâneo não são declarados, mas subterrâneos e não-oficiais. O “inimigo”, contra o qual é preciso resistir, é mais difícil de ser identificado, pois não tem um corpo ou uma imagem bem definida, não é um grupo de pessoas; ele está em tudo, mas não está em nenhum lugar, ele não tem rosto, ou melhor, tem o rosto de cada um de nós. Ele é o automatismo dos modelos nos quais tornou-se possível viver, é a programação automática da sociedade que assimila tudo o que lhe é diferente e torna-o semelhante a si, que tende a converter a vida em algo amorfo, sem substância e sem experiências transformadoras. É desse estado furtivo e desumanizante que a arte, pensada em sentido amplo como *poiesis*, pode quiçá emancipar o homem.

3.6. O homem na sociedade dos aparelhos

Em meados da década de 70, o pensamento de Flusser passa a ocupar-se das situações recentes provocadas pelo desenvolvimento dos capitalismo avançados, como o crescimento da cultura de massas, a crise da ciência e a autoridade inexorável das tecnologias de ponta, como a telemática e a microeletrônica. De acordo com Rodrigo Duarte, o pensador tcheco prepara um projeto de compreensão ampla de todos os sintomas da situação atual sob o denominador comum “sociedade pós-industrial”, que também poderia ser chamada de “sociedade pós-Auschwitz”²³¹. Tudo indica que esse projeto foi concretizado na redação do livro *Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar*, publicado apenas em 1983, no Brasil. O livro apresenta diversas fisionomias da realidade que começou a ser revelada em Auschwitz, as quais continuam a se manifestar de modo cada vez mais explícito. Essas faces da atualidade despontam sobre uma ossatura em comum: a manipulação dos homens pelos “aparelhos”. Ela é desvendada já no primeiro ensaio, que qualifica Auschwitz como um aparelho, programado a partir das técnicas mais avançadas, que transformou o homem em objeto com a colaboração funcional do próprio homem. Auschwitz esvaziou o chão que pisamos porque realizou essa virtualidade inerente à nossa cultura, que estava no programa inicial do Ocidente, embutida em seus conceitos e valores. O inaudito em Auschwitz não é o crime, mas “a reificação derradeira de pessoas em objetos informes, em cinza. A tendência ocidental rumo à objetivação foi finalmente realizada, e o foi em forma de aparelho”²³².

Aparelhos são objetos tecnológicos construídos no contexto de uma teoria, são o resultado de textos científicos aplicados. Em *Filosofia da Caixa Preta*, Flusser descreve

²³¹ FLUSSER, Vilém. *Pós-História - vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011. p.11.

²³² *Ibidem*. p. 22.

inicialmente dois tipos de objetos culturais: aqueles em que o valor está em seu consumo (bens de consumo) e aqueles em que o valor está na produção de bens de consumo (instrumentos). Instrumentos modificam objetos através do “trabalho”; máquinas são instrumentos maiores, mais potentes e mais caros, porém capazes de fabricar bens de consumo mais baratos e numerosos. Essas são categorias industriais e pré-industriais, que se remetem a um mundo regido pelo trabalho. Aparelhos, por outro lado, precisam ser categorizados como um terceiro tipo de objeto cultural, pois pertencem ao mundo pós-industrial: eles não trabalham, não modificam objetos, mas geram, manipulam e armazenam símbolos. Aparelhos não são, nem produzem bens de consumo, mas informações. No mundo pós-industrial, “a atividade de produzir, manipular e armazenar símbolos – atividade que não é trabalho no sentido tradicional – vai sendo exercida por aparelhos. E tal atividade vai dominando, programando e controlando todo o trabalho no sentido tradicional do termo”²³³. Atualmente, a maior parte da sociedade está comprometida com aparelhos, que são programados de acordo com regras que simulam o pensamento humano e condicionam os homens a seguir sua programação. Pois o tipo de informação que o aparelho produz está inscrito previamente em seu programa e, para fazê-lo funcionar, os funcionários – pessoas que agem em função de aparelhos – precisam respeitar suas regras. Flusser adota a máquina fotográfica como protótipo do aparelho, descrevendo seu programa como “caixa preta”, isto é, como processo complexo e obscuro, incompreensível para a experiência humana corriqueira. Os homens em geral não acompanham o que se passa dentro de uma caixa preta; tomam conhecimento apenas do input (por exemplo, uma nuvem) e do output (a fotografia da nuvem). Assim, “pelo domínio do input e do output, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado”²³⁴. Mas quem programa os

²³³ FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Annablume, 2011. p. 41.

²³⁴ *Ibid.*, p. 44.

aparelhos não detêm o esclarecimento e, conseqüentemente, o domínio de toda a situação? O fato é que não há um último programa, mas diversos programas que se co-implicam circularmente *ad infinitum*. Há o programa do aparelho, o programa da fábrica que produz os aparelhos, o programa do parque industrial que produz as fábricas, o programa do aparelho político-cultural que programa aparelhos econômicos e ideológicos, que reprogramam o aparelho político-cultural. Ou seja, não há um programa de todos os programas, portanto, o esclarecimento completo é impossível. Procurar os programadores por trás dos programas é uma lógica anacrônica que perde de vista o essencial na cena contemporânea, a saber, o fato de que os programas se autonomizam, os aparelhos funcionam sempre mais independentemente dos motivos dos seus programadores e surgem aparelhos programados por outros aparelhos. Há pessoas ou corporações que acreditam deter o poder sobre seus propósitos e decisões, mas não passam de funcionários programados, entre outras coisas, para acreditar nisso.

Em *Pós-História*, Flusser mostra que na nossa civilização quase tudo é aparelho: caixas pretas que funcionam segundo engrenagens complexas para realizar um programa, sendo que a partir de um dado momento o funcionamento escapa ao controle dos programadores iniciais, podendo aniquilar seus funcionários e mesmo seus programadores. O preocupante fato escancarado por Auschwitz é que o programa derradeiro da civilização ocidental é a objetivação do homem, que encontrou seu *modus operandi* mais eficiente na estrutura dos aparelhos²³⁵. Depois dos campos de extermínio, podemos apontar muitos outros exemplos, como os aparelhos científicos, técnicos, administrativos e robotizadores com os

²³⁵ A coisificação humana através dos gigantes aparelhos administrativos e mortíferos de Auschwitz é horrivelmente explicitada por Primo Levi em seus diversos relatos do campo de extermínio: “viajamos até aqui nos vagões selados; vimos partir em direção ao nada as nossas mulheres e as nossas crianças; reduzidos a escravos, marchamos mil vezes para trás e para diante, numa fadiga muda, já apagados na alma antes da morte anônima. Não temos regresso. Ninguém deve sair daqui, pois poderia levar para o mundo, juntamente com a marca gravada na carne, a terrível notícia do que, em Auschwitz, o homem teve coragem de fazer ao homem”. LEVI, Primo. *Se isto é um homem*. Tradução: Simonetta Cabrita Neto. Lisboa: Editorial Teorema, 2010. p. 56.

quais convivemos cotidianamente. Todo o “mundo administrado” descrito por Adorno e Hockheimer na *Dialética do Esclarecimento* pode ser compreendido como o aparelho social contemporâneo, sendo a indústria cultural um de seus principais programas. A meta do programa da indústria cultural é adestrar os homens para serem consumidores dos produtos culturais e dos objetos fabricados pelas grandes empresas do capitalismo monopolista. A sociedade pós-histórica como um todo é um gigantesco aparelho, uma caixa preta que escamoteia seu funcionamento, suas transações e seus procedimentos. No fim das contas, o que se oferece aos impotentes cidadãos é apenas o input e o output, isto é, apenas algumas regras do jogo que deve ser obedecido e não decifrado, mas que anula quem não consegue ou não quer jogar. Flusser sustenta que em nossa cultura está enraizado um projeto para transformar-se integralmente em aparelho. Por conseguinte, engajarmo-nos na cultura ocidental é o mesmo que engajarmo-nos em nosso próprio aniquilamento: é colaborar com a desumanização, com a transformação dos homens em coisas a serem programadas para serem utilizadas como peças no interior de aparelhos que, em última instância, não são controlados por ninguém. Uma vez que o projeto de nossa cultura é *objetivar* o homem, precisaríamos rejeitá-la completamente se acreditamos que o alvo de toda cultura é permitir a convivência entre homens que se reconhecem mutuamente como *sujeitos*²³⁶. Contudo, a cultura é o “chão em que pisamos” – mesmo quando a rejeitamos, fazendo filosofia ou crítica social, não saltamos para fora de seu domínio, pois continuamos vivendo de acordo com os modelos disponibilizados pelo gigantesco aparelho ocidental.

O assunto que percorre todos os momentos do pensamento de Flusser é a ligação entre o homem e as estruturas da cultura. Ele caracteriza essa ligação como ambivalente, pois, por um lado, a cultura é libertação do homem em relação à natureza, mas, por outro, constitui um conjunto de determinações que igualmente o limita. Na *Filosofia da Caixa Preta*, o autor

²³⁶ FLUSSER, Vilém. *Pós-História - vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011. p. 23.

descreve como o homem é determinado pela cultura porque sua experiência no mundo é mediada pelas representações que ele mesmo cria e pelo modo como as comunica. Uma das contribuições mais interessantes da filosofia de Flusser é a radicalidade com que ele compreendeu que o meio pelo qual se representa ou se comunica algo influencia aquilo que é representado ou comunicado. Assim, ele analisa a cultura de acordo com o médium predominante nas relações dos homens com o mundo e entre si. A primeira forma de relação do homem com espaço e o tempo é feita através da “manipulação”, isto é, do trabalho manual que transforma o mundo bruto em “circunstância”: o homem abstrai o tempo, segura os volumes, modifica os objetos e informa-os para que se tornem jarros ou pontas de lança. A segunda forma de cultura é a criação das imagens, que abstraem uma dimensão do espaço, a saber, a profundidade. Com esse tipo de abstração, as circunstâncias são fixadas em planos bidimensionais, transformando-se em “cenias”. Essas imagens antigas, que o autor chama de pré-históricas ou pré-alfabéticas, têm a intenção de possibilitar a mediação entre o homem e as circunstâncias palpáveis, representando-as. O mundo torna-se um contexto de cenias, vivenciado e conhecido através de médiuns bidimensionais. Contudo, toda mediação entre homem e mundo está sujeita à dialética interna: ajuda o homem a orientar-se no mundo, representando-o como fazem os mapas, por exemplo, mas também pode se interpor entre homem e mundo, encobrando aquele e alienando este. Nesse processo, “as imagens podem substituir-se pelas circunstâncias e ser por elas representadas, podem tornar-se opacas e vedar o acesso ao mundo palpável”²³⁷. Ou seja, na cultura fundada em imagens, assim como em toda forma de mediação, a função tapadora ameaça dominar a orientadora, transformando os homens em instrumentos em vez de serem instrumentos dos homens. Nesse caso, o homem deixa de agir em função do mundo e passa a agir em função de imagens, as quais deixam de cumprir o papel de representar as circunstâncias porque passam a ser tratadas como fins em si,

²³⁷ FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Annablume, 2011. p. 16.

e não mais como meios. As imagens começam a ser adoradas, mesmo quando não podem mais ser decifradas, absorvendo os homens em uma condição de magia, mistificação e idolatria.

Como tentativa de recuperar a transparência das imagens e escapar à magia, o homem cria a escrita: rasga as superfícies bidimensionais para decifrá-las, perfilando seus fragmentos em linhas unidimensionais. Os primeiros escribas eram iconoclastas, des-mitizavam imagens²³⁸. O texto, quando surge, dissolve a bidimensionalidade da imagem em unidimensionalidade, mudando o significado da mensagem: passa a explicar a imagem, alinhando seus símbolos. As cenas passam a ser contáveis, explicáveis, o tempo passa a ser linear e progressivo. O mundo deixa de ser representado pelas imagens e passa a ser conceituado pela escrita; torna-se um contexto de processos, vivenciado e conhecido pela mediação de linhas. Textos são como colares de contas em que as contas são conceitos e os fios são as regras matemáticas, lógicas e gramaticais. Flusser denomina “pré-história” a era das imagens e das circunstâncias, e “história” a era da cultura dominada pela estrutura midiática da escrita. O ocidente desenvolveu a imaginação como capacidade de decifrar imagens e a conceptualização como capacidade de decifrar textos. A princípio, os textos não eliminaram as imagens, pois havia uma dialética produtiva entre eles. Nesse período de equilíbrio dialético, a imaginação se tornou mais conceitual e a concepção mais imaginativa. As passagens da pré-história para a história e dessa para a pós-história não acontecem instantaneamente e homogeneamente. A história começa aos poucos no Ocidente, restrita a uma parcela letrada da população, que luta contra a cultura imagética (por exemplo, o cristianismo impondo o texto bíblico contra as imagens pagãs) e começa a dominar a civilização. A consciência histórica foi generalizada apenas com a popularização da imprensa

²³⁸ FLUSSER, Vilém. *Pós-História - vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011. p. 115.

e a escolaridade obrigatória ²³⁹. Os camponeses que ainda viviam orientados pelas imagens tradicionais, em um isolamento pré-histórico, foram alfabetizados e educados para o pensamento conceitual linear, causal e progressivo da história. Os textos, ao se tornarem amplamente acessíveis, ficaram mais baratos e mais simplificados. Essa historicização generalizada teve como efeito o surgimento de textos herméticos, principalmente os científicos, que buscavam refúgio da profusão de textos baratos. Outro efeito foi o sufocamento das imagens e o distanciamento das artes visuais: “as imagens se protegem dos textos vulgares, refugiando-se em *ghettos* chamados ‘museus’ e ‘exposições’, deixando de influir na vida cotidiana” ²⁴⁰. Assim, as imagens e o pensamento conceitual complexo foram marginalizados, excluídos da vida social, encerrados em museus, academias, galerias e universidades. A escrita deixou de exercer a função para a qual foi criada, isto é, deixou de representar o mundo e des-mitizar as imagens. Abandonou a dialética com elas para entrar em dialética interna: a linearidade do discurso, cada vez mais inimaginável, como podemos notar pela ciência do século XX. Ocorre com a escrita o mesmo tipo de alienação que ocorrera anteriormente com as imagens; os textos passam a encobrir as experiências concretas e condicionar os homens, fanatizados pelos conceitos, a modos de vida cada vez menos deliberados. Para minorar essa “textolatria”, foi preciso uma nova revolução cultural:

E mais de três mil anos se passaram até que tivéssemos aprendido que a ordem “descoberta” no universo pelas ciências da natureza é projeção da linearidade lógico-matemática dos seus textos, e que o pensamento científico concebe conforme a estrutura dos seus textos assim como o pensamento pré-histórico imaginava conforme a estrutura de suas imagens. Essa conscientização, recente, faz com que se perca a confiança nos fios condutores. As pedrinhas dos colares se põem a rolar, soltas dos fios tornados podres, e a formar amontoados caóticos de partículas, de *quanta*, de bits, de pontos zero-dimensionais. (...) E, uma vez calculadas, podem ser reagrupadas em mosaicos, podem ser “computadas”, formando então linhas

²³⁹ FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Annablume, 2011. p. 34

²⁴⁰ *Ibid.* p. 34.

secundárias (curvas projetadas), planos secundários (imagens técnicas), volumes secundários (hologramas)²⁴¹.

Assim, Flusser destaca três revoluções culturais: a que foi provocada pela invenção das imagens, abstraindo a profundidade do espaço e criando a bidimensionalidade das superfícies; a que foi provocada pela invenção da escrita, abstraindo a profundidade e a altura, e criando a unidimensionalidade das linhas; e a que foi provocada pela invenção das imagens técnicas, abstraindo a profundidade, a altura e a largura do espaço, criando a zerodimensionalidade dos pontos ou bits. Assim como a escrita surge para desprender os homens da idolatria das imagens, as tecnoimagens surgem contra os textos, para libertar a humanidade da loucura conceitual. Elas foram inventadas com o propósito de reunificar a cultura fragmentada em imaginação marginalizada, pensamento conceitual hermético e pensamento conceitual barato, mas acabaram servindo de instrumento de dominação e massificação. Atualmente, a maior parte da população ocidentalizada vive fascinada pelas imagens técnicas da cultura de massas, enquanto a arte, a filosofia e o pensamento complexo ficam confinados aos pequenos circuitos da elite intelectual. Assim, a transição da história para a pós-história culmina com a cisão entre a arte, isolada dentro das redomas museológicas, o pensamento conceitual hermético, isolado dentro dos muros universitários, e a cultura de massas, disseminada por todos os espaços comerciais e propagandísticos da vida contemporânea através das imagens técnicas.

O estágio atual da cultura ocidental é o que Flusser chama de sociedade pós-industrial, pós-Auschwitz, pós-história, ou de universo das imagens técnicas: imagens feitas por aparelhos e não por homens. Os aparelhos transcodificam “sintomas” de cenas em imagens através da escrita, pois seu programa provém de textos. Em outras palavras, as tecnoimagens são imagens criadas por aparelhos, como as câmeras de vídeo e aparelhos fotográficos, que

²⁴¹ FLUSSER, V. *Universo das Imagens Técnicas*: Annablume, 2008. p. 17.

são produzidos a partir da escrita científica e técnica, como os textos da ótica e da química. De acordo com Flusser, os símbolos significam algo para quem conhece as convenções envolvidas, enquanto os sintomas estão ligados causalmente a seu significado ²⁴². Como afirmamos anteriormente, as imagens técnicas se pretendem sintomáticas e objetivas, como se a fotografia de uma nuvem fosse causada diretamente pela nuvem real. Mas essa pretensão é uma fraude, porque os aparelhos codificam os sintomas em símbolos em função de determinados programas: “a mensagem das tecnoimagens deve ser decifrada e tal decodificação é ainda mais penosa que a das imagens tradicionais: é mais ‘mascarada’” ²⁴³. As fotografias e as filmagens não são menos simbólicas do que as pinturas e gravuras; estão, como elas, impregnadas de símbolos, significados e ideologias. Todavia, apoiadas em teorias científicas e no estatuto de imparcialidade da tecnologia, mascaram-se de neutras ou objetivas, logo, são mais difíceis de serem decodificadas e contestadas. A cultura ocidental captura os homens em direção ao pensamento e à ação programados; para emancipar-se dessa ditadura dos aparelhos, é preciso aprender a decifrar tecnoimagens, a ver seu programa – mas ainda somos analfabetos em relação a elas.

Os aparelhos são criados para calcular, computar e agrupar os conceitos que pertenciam à escrita linear e foram dispersos em pontos zerodimensionais. São dispositivos que simulam os modos de pensamento humano para recriar as dimensões perdidas do espaço e encobrir o vazio deixado pelo desaparecimento gradual da história. O estado atual da cultura após a última revolução midiática está diretamente entrelaçado com a profusão das imagens técnicas e com a convergência dos meios de comunicação para o uso de representações audiovisuais em vez de textos. Pós-história, portanto, é a era dominada pela estrutura representacional das imagens técnicas, a era da sociedade de informação telemática. Na

²⁴² FLUSSER, Vilém. *Pós-História - vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011. p. 118.

²⁴³ *Ibidem*. p. 118.

narrativa flusseriana da cultura ocidental, o mundo é abstraído do tempo pela invenção das ferramentas e utensílios, depois abstraído do espaço através da representação por meio das imagens tradicionais, que são substituídas pelos textos, ainda mais espacialmente abstraídos. A seguir, o código linear da escrita é substituído pelas imagens técnicas, os textos são retraduzidos em imagens, que são, todavia, opostas às imagens tradicionais: “a imagem tradicional é produzida por gesto que abstrai a profundidade da circunstância, isto é, por gesto que vai do concreto rumo ao abstrato. A tecnoimagem é produzida por gesto que reagrupa pontos para formarem superfícies, isto é, por gesto que vai do abstrato rumo ao concreto”²⁴⁴. Assim, enquanto a imagem tradicional é uma abstração direta a partir do mundo, do espaço-tempo das circunstâncias, a imagem técnica é uma concreção que pressupõe aparelhos e tecnologias, que pressupõem por sua vez as teorias científicas e matemáticas, a lógica, o sistema binário, em suma, a história. São, portanto, mais mascaradas e mais difíceis de decodificar. A história é matéria-prima para os aparelhos, ela não some na pós-história, mas desenrola-se mais rapidamente porque é incentivada pelos programas: política, arte, ciência e técnica são aceleradas para serem transformadas em programa televisionado. Nesse sentido, a pós-história é uma recaída na magia, no tempo circular do eterno retorno, pois somos constantemente bombardeados por notícias e informações que, no entanto, parecem sempre as mesmas; o mundo volta a ser um contexto de situações eternamente repetíveis, porém vivenciado como existência programada. E é nessa conjuntura que a arte deve ser pensada atualmente.

²⁴⁴ *Ibidem.* p. 19.

3.7. Arte como emancipação

A análise flusseriana dos meios de comunicação e representação é fundamental porque são estes que determinam a cultura de cada época, caracterizam a sociedade e moldam a consciência humana. A crítica dos meios de comunicação e a crítica da caixa preta *são* a crítica da sociedade e da cultura. A crítica das imagens técnicas *é* a crítica da pós-história como mundo administrado cegamente por aparelhos. Como as imagens técnicas foram inventadas para superar o ofuscamento da textolatria, sua função era estabelecer um novo código capaz de reunificar a cultura fragmentada pela crise da história no final do século XIX. As imagens técnicas deveriam ser um denominador comum entre o conhecimento científico que havia se tornado hermético, as imagens tradicionais da experiência artística que haviam se confinado às belas artes e aos museus, e a vida das massas despojadas tanto da ciência quanto da arte. Contudo, outro rumo foi tomado: as imagens técnicas não tornaram o conhecimento científico visível e acessível, nem reintroduziram a imagem tradicional na vida cotidiana, mas substituíram ambos por clichês audiovisuais, por situações previsíveis e prováveis e por informações sem profundidade. Não apenas foram incapazes de reunificar a cultura, como fundiram a sociedade em massa amorfa, recaída em um novo tipo de idolatria cega. Essa massa amorfa passa a viver em função de aparelhos que dominam a produção, a manipulação e o armazenamento de informações. Logo, dominam a capacidade humana de apreender e formular o mundo. Os aparelhos programam previamente as ações de cada indivíduo, tornando-o um funcionário subalterno limitado a seguir as regras ditadas por seus programas. O cenário pós-histórico descrito por Flusser encontra-se em uma encruzilhada na qual um dos caminhos leva a uma escravidão tão completa aos aparelhos que ninguém mais será capaz de aspirar à liberdade.

O outro caminho é apontado pela arte: retomar as rédeas da cultura e estabelecer novamente o homem como centro de seus próprios modelos de mundo. Não se trata de um otimismo ingênuo, que supõe que a arte vai salvar a humanidade. Flusser concebe a arte como possibilidade de resistir à total programação do homem, porque ela pode assimilar as técnicas avançadas próprias do período pós-industrial sem, todavia, subordinar-se à função dominadora que essas técnicas exercem econômica e politicamente. O cinema, a fotografia, a web art e a arte digital, tanto quanto a literatura e a pintura de cavalete, podem ser orientadas para ideologias programadoras, mas também podem não ser. A arte pode empregar técnicas e aparelhos sem apropriar-se de sua tendência à dominação. Ela supera a tecnologia e as imagens técnicas ao utilizá-las para finalidades anti-tecnológicas, para criar “máquinas que nada produzem e aparelhos que não funcionam”²⁴⁵. Ou seja, o poder e os métodos científicos são reduzidos ao absurdo, passam a ser jogos – é difícil não recordar de artistas como Eduardo Kac, Orlan e Stelarc, que utilizam, respectivamente, os conhecimentos da engenharia genética, da medicina e da robótica para criar obras de arte que levam essas tecnologias a finalidades que só podem ser percebidas como aberrações. Grande parte das imagens técnicas tomou o rumo da programação e da massificação da cultura, mas a arte é capaz de incorporá-las e, quiçá, fazer com que cumpram a função de unificar e garantir acesso ao conhecimento, para a qual foram inventadas. Desse modo, a arte emancipa-se do discurso tecnocrático, no qual o homem é um parafuso no interior de um aparelho cujo projeto foi perdido, e possibilita a criação de uma nova situação, na qual o homem volta a ser sujeito capaz de projetar o sentido de sua própria vida.

A respeito desse assunto, há um manuscrito de Flusser sobre Andy Warhol que nos interessa não apenas porque mostra como uma obra de arte pode emancipar o homem da

²⁴⁵ FLUSSER, V. *O Espírito do Tempo nas Artes Plásticas*. Publicado originalmente em SL, OESP, 16 (703): 4, 03.01.71.

tecnocracia, mas também porque explicita a diferença de abordagem entre Flusser e Danto. No caso, os autores discutem o mesmo artista, mas enquanto Danto o situa restritamente no contexto do mundo da arte e compreende suas obras como diálogos com a história da arte, Flusser o interpreta amplamente (no contexto do mundo), como crítica à sociedade dominada por aparelhos. O pensador tcheco visitou uma pequena exposição de Warhol em Linz, que consistia em dez retratos fotográficos de personalidades judaicas do século XX (Einstein, Freud, Kafka, etc.). O artista seguiu sua composição habitual para retratos, isto é, serigrafia de fotografia sobre cores previamente aplicadas em formas geométricas e traços em estilo crayon sobre alguns contornos. Flusser interpreta esse procedimento – reduzir a redundância da celebridade a uma infraestrutura mínima e nela introduzir novos elementos que funcionam como ruídos – como crítica da fotografia e, mais amplamente, como crítica da sociedade tecnológica, porque a obra ilustra que podemos reagir ativamente aos produtos pelos quais tal sociedade nos condiciona. O autor afirma que podemos reagir de três maneiras a tais produtos (sejam fotografias, cuecas ou ideologias): a primeira e mais comum é consumi-los de acordo com o programa do aparelho; a segunda é recusar-se a consumi-los, ou seja, pintar quadros ao invés de fotografar, usar cuecas artesanais e ideologias “caseiras” em vez de pré-fabricadas; a terceira, sugerida pela obra de Warhol, é consumi-los com propósitos inusitados, de um modo que perturba o programa do aparelho: “podemos imprimir formas coloridas sobre fotografias, podemos plastificar cuecas e usá-las como bandeiras, ou podemos sintetizar marxismo, freudismo e catolicismo para fabricar ideologia não programada”²⁴⁶. Assim, Flusser compreende o trabalho de Warhol como um uso da técnica contra os propósitos da técnica, o que se configura como uma atitude emancipadora e crítica, pois abre perspectivas imprevisíveis que obrigam a sociedade tecnológica a tomar novos rumos.

²⁴⁶ FLUSSER, Vilém. *Andy Warhol na Áustria*. Manuscrito disponível no Arquivo Flusser. S/d.

Em *A Arte como Embriaguez* – ensaio publicado originalmente na Folha de São Paulo, cujas ideias são retomadas quase integralmente uma década depois no ensaio *Nossa Embriaguez*, parte de *Pós-História* – Flusser caracteriza a arte, entre os demais entorpecentes, como modo de esquivar-se de uma vida tornada insuportável pela cultura. O homem inventa drogas para escapar da tensão provocada pelas ambivalências da cultura: alienação e desalienação, mediação e encobrimento, emancipação e condicionamento. Os entorpecentes são venenos do ponto de vista da cultura, porque fazem parte de uma atitude que rejeita sua mediação, mas do ponto de vista do usuário são meios para alcançar a vivência imediata do concreto, vedada pela cultura – o êxtase, a união mística com a totalidade, o mergulho no inefável. A embriaguez é uma situação de exceção, mas exhibe as contorções de toda existência humana, bifurcada entre a necessidade de mediação com o mundo e a carência de experiências concretas e imediatas, que são encobertas pelas estruturas mediadoras. O gesto do drogado é perigoso para a cultura dominada por aparelhos porque é antipolítico, uma vez que rejeita o funcionamento e perfura a ordem da vida administrada. É um gesto que nega o espaço público, mas que é publicamente observável, logo, demonstra que há possibilidades “além” dos aparelhos. Os aparelhos têm a meta de transformar os homens em seres apolíticos, em funcionários programados de acordo com regras, as quais são incapazes de criticar:

Os aparelhos funcionam em sentido da despolitização da sociedade. Despolitizam *objetivamente*, ao conscientizarem a sociedade da futilidade de toda ação política; e despolitizam *subjetivamente*, ao entorpecerem a faculdade crítica da sociedade. Tais funções da despolitização funcionam como tenazes alicates que esmagam a dimensão política da existência humana. O problema da droga se situa do lado subjetivo da função dos aparelhos. Trata-se de mais um método para entorpecer a consciência política ²⁴⁷.

Em suma, conquanto a embriaguez é antipolítica e não apenas apolítica, apresenta-se como uma falha técnica no interior do sistema aparelhístico que precisa ser resolvida, isto é,

²⁴⁷ FLUSSER, Vilém. *Pós-História - vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011. p. 157.

programada. Os aparelhos podem empregar as drogas de maneira programada, para entorpecer a faculdade crítica e incutir um funcionamento humano sem atritos, de modo semelhante ao uso “liberado” do Ópio na China ou do Soma na fábula sociológica de Aldous Huxley.

De acordo com Flusser, a arte é uma droga porque é um meio para negar as mediações instituídas e proporcionar a experiência imediata. Contudo, trata-se de uma droga especial, porque não pode ser cooptada pelos aparelhos: uma arte programada não é arte. Além disso, diferentemente dos outros entorpecentes, a arte é indispensável para a cultura, pois é sua fonte de informações novas. O ponto principal do argumento flusseriano é que, mesmo na era dos funcionários e das relações tecnificadas, a arte é imprescindível, porque sem ela a cultura estagnaria, os aparelhos cairiam em entropia e passariam a “girar em ponto morto”. Todo sistema, mesmo o dominado por aparelhos, precisa de uma fonte de informação nova, sem a qual poderia somente armazenar e permutar as informações que já possui. A arte, compreendida como *poiesis*, é essa fonte: para criá-la, o artista retira-se do espaço público, que é o espaço de circulação das representações já familiares, e mergulha em suas experiências concretas, mas, diferentemente dos outros entorpecidos, o artista transcende o gesto antipolítico ao voltar para a esfera pública trazendo novos conteúdos. Esses conteúdos são gerados como tentativa de representar as experiências que extrapolam os símbolos e as representações instituídas. Nesse segundo momento, arte é ação política, pois é retorno do subjetivo ao público e reformulação de ambos. É publicação do privado. A arte é um afastamento momentâneo da cultura com a intenção de reinvidi-la, pois “depois de ter mediado entre o homem e a experiência imediata, inverte tal mediação, e faz com que o imediato seja ‘articulado’, isto é: mediatizado em direção da cultura”²⁴⁸. Ou seja, assim como os narcotizados, o artista mergulha na brutalidade das experiências imediatas, mas

²⁴⁸ *Ibidem*. p. 158.

diferentemente deles, captura um pedaço do imediato para vertê-lo de volta sobre a sociedade. É verdade que, em *Vampyrotheutis Infernalis*, Flusser adverte que o artista corre o risco de deixar-se absorver completamente por sua obra e esquecer que sua principal incumbência enquanto artista é agir dialogicamente em relação à sociedade, isto é, “transmitir informações adquiridas rumo a outros, a fim de que estes as armazenem”²⁴⁹. Se o artista for bem sucedido nesse sentido, graças a seu gesto a cultura adquire novos códigos, novos modelos, entra em contato com as vivências em estado bruto – “a arte é o órgão sensorial da cultura, por intermédio do qual ela sorve o concreto imediato”²⁵⁰.

Os aparelhos não podem cooptar a arte em prol do funcionamento porque sem esse gesto de rejeição ao condicionamento e esse esforço de desalienação, a cultura cai em redundância por falta de novos conteúdos. Por isso a arte possibilita a emancipação humana do totalitarismo dos aparelhos: ela abre uma fenda que não pode ser tamponada pelos mesmos, por ser a indispensável fonte de informação nova. Essa fenda também explicita ao homem que, em última instância, ele é sua derradeira fonte de autodeterminação. E mostra que os aparelhos necessitam do humano enquanto criador, enquanto artista, que, paradoxalmente, é o anti-funcionário por excelência. A arte é perigosa para os sistemas totalitários principalmente porque lhes é imprescindível e porque nem toda informação nova pode funcionar de modo pré-programado – às vezes “algo lhes escapa e passa a agir contra eles”²⁵¹. Reside na arte a possibilidade humana de retomar os aparelhos, de fazê-los funcionar em benefício dos homens ao invés de os transformar em seus funcionários. Os aparelhos precisam da arte, mas ela sempre os coloca em risco porque é um ato político, capaz de contrapor-se a suas estratégias despolitizadoras. Isso explica toda a história de censura à sombra da história da arte. Se a arte não fosse uma potência transformadora, não seria

²⁴⁹ FLUSSER, Vilém; BEC, Louis. *Vampyrotheutis Infernalis*. São Paulo: Annablume, 2011. p. 118.

²⁵⁰ *Ibidem*. p. 159.

²⁵¹ FLUSSER, V. *A arte como Embriaguez*. Publicado originalmente em FSP, 06.12.81, folhetim, (255): 12. p. 3.

necessário controlá-la e reprimi-la, como fazem e sempre fizeram todos os regimes autoritários.

Flusser aborda essa questão de outro modo ao escrever a respeito da escola. A escola típica da era industrial perdeu o sentido na sociedade pós-histórica, porque as memórias cibernéticas armazenam melhor, em maior quantidade e mais depressa as informações que lhe são transmitidas. Os aparelhos também são capazes de elaborar, de modo mais eficiente, novos códigos com as informações disponíveis. Além disso, podem ser programados para esquecer informações de modo mais rápido e perfeito do que seres humanos. A única potência humana que não foi alcançada pelos aparelhos é a criação, a formulação de informações novas, que é todavia necessária para a civilização não cair em entropia. A escola pós-histórica emergente, portanto, tenderia a parar de formar seus alunos para funções do pensamento mecânico, melhor executadas por máquinas, e começaria a educá-los no pensamento analítico e programador. Flusser adverte que se isso for feito de uma maneira que simplesmente programa funcionários para programarem programas, os aparelhos girarão em ponto morto, recombinação eternamente conteúdos disponíveis. Se a escola permitir aos alunos que se retirem para o espaço privado e publiquem informações efetivamente novas, os aparelhos evitarão a entropia, mas correrão o risco de serem apropriados por esses alunos. Será uma escola de artistas:

A embriaguez criadora, a arte, ocorre em todas as disciplinas. Tudo que o homem conhece, e faz, e vivencia, pode virar *beleza*, se for informado pelo mergulho no privado (...) Pois a escola do futuro não poderá tapar tal abertura rumo à beleza em nenhuma das disciplinas por ela irradiadas, sem correr o risco da própria entropia, e não poderá permitir tal abertura, sem correr o risco da sua própria superação pelo homem ²⁵².

A permissão ou proibição da arte, por conseguinte, é o grave dilema das sociedades totalitárias. A escola da era industrial havia contornado esse problema com a invenção das

²⁵² FLUSSER, Vilém. *Pós-História - vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011. p. 169.

academias de belas artes, isto é, institutos que criam artistas profissionais, afastados da vida pública, “alijados que foram amputados da dimensão política e epistemológica própria do homem”²⁵³. Ao lado delas, instituiu as escolas científicas e técnicas, que criam cientistas e técnicos puros, alienados da dimensão estética. Ou seja, encerrou a criatividade em um gueto divinizado, mas politicamente impotente, e restringiu a arte a um fragmento institucionalizado da sociedade. Para Flusser, arte é publicação da experiência concreta. As informações novas assim obtidas são, como vimos anteriormente, o *belo*. Por conseguinte, existe arte em todas as disciplinas e não apenas na pequena segregação que a modernidade convencionou chamar de “belas artes” – e depois abandonou convenientemente o adjetivo “belas”, para que todos esquecessem que anteriormente “arte” dizia respeito a uma esfera muito mais ampla. Essa caracterização social da academia de belas artes, sugerida por Flusser, é um dos pontos que mais explicita sua diferença em relação a Danto. O filósofo norte-americano empenha-se em definir o conceito de arte em concordância com a restrição tipicamente moderna que a transformou em uma disciplina específica. Danto parte dessa fragmentação datada e socialmente tendenciosa, uma vez que almeja definir o conceito historicamente delimitado de arte, que foi formado com o surgimento das academias de belas artes e o discurso intelectual que as acompanha, em seguida pelas contestações modernistas que ampliam o conceito, e finalmente pelo pluralismo contemporâneo. Ainda que esse pluralismo revele que tudo pode ser arte, há sempre a célebre ressalva social e institucional: tudo pode ser arte, *se for apresentado no mundo da arte*. Por conseguinte, Danto pressupõe uma delimitação da arte originada nas revoluções culturais próximas ao período industrial como pertencendo à essência eterna e imutável da arte.

O conceito flusseriano de arte é muito mais amplo – a abertura ao novo, a publicação do privado, a criação de novos modelos, seja nas artes plásticas, na música, na literatura, na

²⁵³ *Ibidem*. p. 169.

culinária, na programação de sistemas, na psicologia ou na robótica. Se a futura escola formar artistas com conhecimentos de informática, cibernética e teoria dos conjuntos, eles poderão ver a estrutura subjacente ao sistema aparelhístico e transcendê-lo jogando com suas próprias regras. Haverá espaço para o conhecimento dialógico e não apenas para o discursivo, para o pensamento intersubjetivo e não apenas para o objetivador, para a capacidade de programar os aparelhos sem ser programado por eles. Essa virada ontológica através da arte é uma virtualidade da nossa cultura. Portanto, é na arte, em sentido amplo, que poderíamos depositar nossas esperanças de emancipação relativamente ao totalitarismo da sociedade administrada pelos aparelhos e seus funcionários.

3.8 Arte e dignidade humana

Flusser caracteriza de diversos modos a situação que estamos presenciando: sociedade pós-histórica, pós-Auschwitz, pós-industrial, universo das imagens técnicas, cultura dos funcionários programados, totalitarismo dos aparelhos, era do jogo ou do absurdo. E ele diagnostica nessa situação o risco de alienação final da sociedade inteira, como loucura coletiva acompanhada de estupidez. É um diagnóstico radical e alarmante, que parte, obviamente, de um ponto de vista humanista. O que a pós-história coloca em risco é o nosso solo, o supremo valor da cultura histórica: a dignidade do sujeito humano. Flusser recusa o engajamento na cultura ocidental objetivadora e aparelhística porque preza o homem, “no significado que somos programados a dar a este termo enquanto ocidentais desiludidos”, e busca um espaço no qual ele possa sobreviver. Esse espaço é visualizado na vivência privada a partir da qual podemos experimentar o concreto e articulá-lo, o “privado publicável”. É assim que Flusser conclui sua crítica da pós-história:

Todos os ensaios precedentes procuraram captar tal reviravolta do privado em político. (...) Continuo convencido de que, para quem sofreu na carne e no íntimo da mente a ruptura atual do solo que nos sustenta, a única atitude digna é a de procurar reconquistar o contato perdido com a vivência concreta. E de, em seguida, procurar articular o inarticulável. Procurar mediar o imediato. (...) Não vejo outro método que possa reconstituir base para atitudes humanas futuras, quaisquer que sejam. Que possa reinverter os vetores de significado do mundo codificado que está se estabelecendo. Que possa dar significado ao absurdo que somos ²⁵⁴.

Ou seja, estamos imersos em um clima de alienação e estupidez programadas por aparelhos que ameaçam transformar aquilo que entendemos como “homem” em uma espécie

²⁵⁴ FLUSSER, Vilém. *Pós-História - vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011. p. 189, 190.

de funcionário robotizado, que não passa de uma peça substituível dentro de uma imensa engrenagem que funciona automaticamente. Os ensaios de Flusser desnudam sem clemência toda a esquizofrenia da nossa sociedade, mas geralmente não chegam a ser pessimistas, pois sempre apontam para uma saída, ainda que incerta e extraordinária. A saída está na *abertura* própria do ser humano: “em meio de tal maré de alienação desenfreada, continuamos abertos para a realidade concreta, a qual vivenciamos, atualmente, sob a forma de solidão para a morte”²⁵⁵. Aí encontra-se o núcleo do humanismo flusseriano, que constata a dignidade do homem na abertura exclusiva que ele tem em sua relação com o mundo, com a morte, consigo mesmo, com os outros – a abertura para a realidade concreta, independente das predeterminações culturais, uma vez que é através dela que o homem as cria. Ainda que depois esqueça que as criou e passe a ser determinado por elas como se fossem uma coerção exterior e necessária. É difícil não lembrar do Heidegger de *Os conceitos fundamentais da metafísica*, que apresenta o ser do ser humano como abertura ao próprio ser, isto é, como um ente que está sempre a caminho de si porque não tem uma essência invariável para além dessa abertura debruçada sobre um mundo que o coloca continuamente em questão. Flusser resente o desmoronamento dos valores históricos – classe, povo, valores, ciência, beleza, filosofia, crenças, metas –, mas não adere a um reacionarismo que avilta os novos modelos de mediação entre homem e mundo. O pensador abre-se para o novo da pós-história, mas percebe em sua fisionomia mais marcante, que é a tirania dos aparelhos programados e programadores, o risco de aniquilamento do homem. Não do homem histórico, que ele mesmo é em parte, isto é, do homem formado pelo pensamento conceitual linear, que faz política como luta de classes, que percebe o tempo como devir e causalidade, que coloca a arte nos museus, que codifica o mundo através de textos, ideologias, teorias científicas mecanicistas, que acredita na verdade e na família. Antes, ele teme o aniquilamento do homem enquanto ser que se realiza e se

²⁵⁵ *Ibidem.* p. 191.

perde nos diferentes modelos culturais, mas que tem como dignidade específica a capacidade de criá-los, revertê-los ou modificá-los a partir de um mergulho na vivência concreta. O homem é o único ser capaz de colocar sua relação com o mundo em questão, e o único capaz de colocar seu próprio ser em questão, porque não tem uma verdade ou uma essência predeterminadas, mas está sempre em construção de si mesmo, estruturando suas possibilidades sobre essa finitude.

O mergulho no privado, na experiência concreta, na vivência imediata de que fala Flusser é justamente o mergulho na abertura – o prólogo da arte. Como ensinava Rilke, o criador tem de voltar-se para suas próprias profundezas, tem de ser um mundo para si mesmo e “deixar cada impressão, cada semente de um sentimento germinar por completo dentro de si, na escuridão do indizível e do inconsciente, em um ponto inalcançável para o próprio entendimento”, e, a seguir, “esperar com profunda humildade e paciência a hora do nascimento de uma nova clareza: só isso se chama viver artisticamente, tanto na compreensão quanto na criação”²⁵⁶. Para Flusser, naturalmente, isso não significa que há na produção artística um primeiro momento de inspiração interior e posteriormente uma manifestação exterior em algum suporte material. Em *Vampyrotheutis Infernalis*, o autor esclarece que os objetos resistem à tentativa de informá-los, e que a arte acontece nessa luta contra o objeto – a pedra quebra ao ser martelada, a escrita transforma o sentimento a ser expresso, o vidro racha ao ser moldado – que modifica ao mesmo tempo o objeto e o homem; trata-se de uma relação dialógica na qual os dois termos informam e são informados. Assim, o mergulho na experiência concreta não deve ser pensado como um retiro espiritual no qual a arte é gestada idealmente para depois ser concretizada, pois ele já acontece em relação com alguma coisa, ainda que essa coisa seja simplesmente a língua. Trata-se, sempre, de uma relação dialética

²⁵⁶ RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Pedro Süssekind. Porto Alegre: L&PM, 2009. p. 36.

entre o homem e seu mundo, entre a concretude e as mediações, entre a abertura para o novo e os códigos previamente estabelecidos.

O mergulho na abertura, ou no privado, que caracteriza a arte revela que os homens não são determinados por nenhum modelo cultural específico, porque são eles que os criam coletivamente. O que mostra que é possível, portanto, retornar a essa origem para retomar em mãos a cultura e rever os modelos que se tornaram alienantes, objetivadores e autoritários. Mergulhar no privado ainda pressupõe uma ironia crítica em relação a si mesmo, um distanciamento da própria identidade que cada um precisa efetuar “na solidão do ensimesmamento que perfura o ‘si mesmo’”²⁵⁷. Ou seja, é preciso distanciar-se de si enquanto ser formatado por determinados modelos culturais para encontrar no íntimo aquela abertura ao concreto que torna qualquer modelo cultural possível. Esse distanciamento é solitário porque é um salto para fora da cultura. Mas é uma solidão compartilhada, porque reconhecemos essa mesma potencialidade nos outros. Flusser também chama isso de amor. Como é possível o amor na era dos funcionários, na era em que o homem perdeu a confiança na humanidade? O amor é possível precisamente quando nos percebemos como vacuidades, isto é, como seres abertos, ainda que rumo à morte e ao nada. Nessa solidão sem sentido rumo à morte, descobrimos as outras aberturas. Percebemos que estamos todos juntos na mesma situação absurda e reconhecemos nossa própria vacuidade nos outros. Nesse encontro casual e precioso, o amor pode acontecer enquanto solidão dividida, ou melhor, enquanto suicídio no outro. *Ars amatoria* confunde-se com *ars moriendi* em uma embriaguez artística, que tenta articular o inarticulado como amor a partir da consciência compartilhada do absurdo.

Assim, até o amor pode ser pensado como arte no sentido em que Flusser a concebe. Mesmo na era em que somos estupidamente programados por imagens técnicas, continuamos abertos para a realidade concreta anterior às mediações culturais, e para o reconhecimento

²⁵⁷ *Ibidem.* p. 190.

dessa mesma abertura nos outros. Quando enfrentamos solitariamente esse salto na vivência imediata e depois voltamos para a cultura, articulando de algum modo a experiência, fazemos arte. Podemos fazê-la de maneira pós-histórica, uma vez que estamos inseridos nesse contexto mediador, no entanto, não precisamos ser pós-históricos ao modo dos funcionários robotizados. Em vez de peças anônimas em um jogo automatizado, podemos ser jogadores que jogam em função uns dos outros. Podemos inverter os vetores de significado do nosso mundo codificado por aparelhos e passar a dar sentido ao absurdo que somos: propor diferentes modelos de mundo e de homem, aumentar o tecido da língua com novos símbolos, estabelecer uma nova realidade: arte, *poiesis*. Para Flusser, essa é a única atitude política possível atualmente, porque torna pública uma vivência privada com o objetivo de inserir informações realmente novas na cultura e recuperar a dignidade humana.

Afirmamos inicialmente que a estética de Flusser não pode ser destacada de sua ética e de sua ontologia, e que língua, realidade, arte e humanidade são tratadas como concepções primordiais e inseparáveis. A realidade é a língua, que é uma criação humana e, enquanto tal, uma obra de arte majestosamente bela sempre em processo de construção, sendo que participar dessa tarefa constitui a dignidade humana. A realidade não é algo dado e pronto, mas algo que está constantemente sendo feito por nós. Não obstante, nossa responsabilidade de criar o real é encoberta por modelos cristalizados que nós mesmos criamos. A pós-história desvela um realidade cada vez mais difícil de ser modificada, porque atribuímos aos aparelhos a atividade de codificar, computar, trocar e armazenar os símbolos mais substanciais da cultura. A própria língua tem sido apropriada pelas demandas de desempenho das tecnologias de informação e comunicação. A língua – os idiomas, as imagens, a ciência, a matemática, a religião, a filosofia, a música, o pensamento, etc. – encontra-se mobilizada pela técnica. Inventamos os aparelhos e as imagens técnicas para possibilitar um novo tipo de mediação entre homem e mundo, capaz de reunificar a cultura que estava fragmentada após a crise da

história. Contudo, perdemos as rédeas dos aparelhos, que passaram a alienar em vez de mediar, encobrir em vez de representar, programar os homens em vez de serem programados em seu benefício. A técnica se impõe progressivamente à língua, transformando-a em uma coisa disponível para o uso tecnológico, em uma ferramenta para a programação. Na cibernética, a linguagem é mera troca de mensagens a serviço da execução de tarefas predeterminadas. A tecnociência ofusca os homens, porque assegura um domínio sobre a natureza que nunca foi alcançado anteriormente. Mas, de certo modo, o mundo é perdido no exato momento em que ele parece conquistado, porque o homem torna-se incapaz de construir relações com ele, de destacar-se das coisas, das máquinas, da regularidade tecnocientífica da natureza. A revolução tecnológica enfeitiçou o homem de tal modo que, aos poucos, o pensamento calculador passa a ser aceito e praticado como o único tipo de pensamento.

A cultura contemporânea converge para a robotização do homem. O campo de concentração e de extermínio, a redução do ser humano à condição de coisa, é um dos primeiros passos nessa direção, que pertence de modo umbilical à nossa cultura. O processo de automatização mingua as relações entre o homem e o mundo, e torna-se a consumação do esquecimento daquilo que lhe é mais íntimo: o poder de criar a língua-realidade. Os aparelhos são capazes de comunicar, de trocar mensagens, de calcular e computar dados. Mas não criam informações novas, apenas permutam as que já se encontram disponíveis. Aparelhos não têm mundo nem vivência privada, não têm experiência concreta, são desprovidos de abertura. O homem pode contrapor-se aos mecanismos tecnocráticos por ser capaz não apenas de manipular informações, mas também de criá-las. O sistema aparelhístico alimenta-se do ser humano enquanto criador de novos modelos e conteúdos, por conseguinte, o processo de empobrecimento ontológico e amesquinamento da língua programado pelos aparelhos não pode ser absoluto. E é nessa reflexão que está a possibilidade de emancipação em relação à manipulação moral, estética e política do totalitarismo coisificador da cultura ocidental. O

homem pode resistir à total determinação pela sociedade tecnocrática de massas porque pode criar, inovar, modificar, singularizar, enfim, propor novas matrizes de mundo. Se a arte deixasse de existir, seria o fim do humano tal como este foi compreendido até hoje; seria o surgimento do funcionário plenificado e a estagnação da realidade.

3.9. A ruptura entre as artes e as ciências

De acordo com Anke Finger, ao escrever de modo genérico sobre a produção de arte, um dos principais objetivos de Flusser é investir contra “um obstinado posicionamento cultural em ‘duas culturas’, em que a separação artificial entre ciência e arte ou humanidades deveria ser abandonada no interesse de uma abordagem muito mais multimodal e interdisciplinar da criatividade”²⁵⁸. Como vimos anteriormente, a divisão entre ciência e arte é não apenas institucionalmente construída, como também extremamente recente, com menos de três séculos de vigor. No entanto, é uma divisão que se tornou assaz radicada na cultura ocidental, porque se conecta com uma das metas centrais da modernidade, a saber, a de alcançar o conhecimento objetivo. Naturalmente, a ciência é o que chegou mais perto desse ideal de objetividade, de modo que a filosofia, a religião, a política e a arte, descredenciadas enquanto formas de conhecimento por serem pouco objetivas, empenharam-se em um processo reativo de cientificização no período moderno²⁵⁹. Demorou até que se começasse a perceber que o problema não estava na incapacidade de prover objetividade e sim em postulá-la como modelo único de conhecimento. Essa postulação alicerça-se em uma hipótese tacitamente pressuposta: de que o homem é capaz de transcender os fenômenos para percebê-los objetivamente, *sub specie aeternitatis* na expressão de Spinoza, isto é, perceber o que é universalmente e eternamente verdadeiro com um olhar neutro e desinteressado. Contudo, na ontologia flusseriana, as “verdades” estabelecidas pela ciência não são universais e eternas, mas simplesmente o correlato externo da estrutura característica do intelecto formado pelas

²⁵⁸ “By writing about a generic —making of art\ he is trying to attack a stubborn cultural position on —two cultures\ whereby the artificial separation of science and art or humanities should be abandoned in the interest of a much more multi-modal and interdisciplinary approach to creativity”. FINGER, Anke. *On Creativity: Blue Dogs with Red Spots*. Flusser Studies. N. 10. Novembro, 2010. p. 2.

²⁵⁹ FLUSSER, Vilém. *Criação científica e artística*. Conferência na Maison de la Culture, Chalon s/Saone. 26/3/1982. Manuscrito disponível no Arquivo Flusser. p. 1.

línguas flexionais. Ou seja, a lógica e a matemática são o esqueleto do intelecto flexional e a ciência não passa de uma aplicação dessa estrutura ao mundo. O mito da objetividade funda-se no mito da razão pura, isenta de considerações políticas, éticas e estéticas. Conhecimento objetivo, portanto, seria um conhecimento purificado de preconceitos e valores, que seriam demasiado humanos ante a expectativa de neutralidade da ciência. Todavia, essa expectativa já está fundamentada em um valor, ou melhor em uma hipervalorização da própria razão pura e objetiva. Além do mais, trata-se de um valor ilusório, pois a ciência é humana, interessada, datada e ocidental – a objetividade não é acessível ao homem, que não pode sair de si mesmo e de sua condição mundana para ver as coisas imparcialmente. O homem age e conhece apenas dentro de alguma situação cultural, ou seja, ele sempre está preso ao mundo e ligado a valores, mesmo que estes estejam fantasiados de “não valores” como na ciência moderna ou nas imagens técnicas.

Ademais, a pretensa objetividade epistemológica é inconveniente, pois um conhecimento depurado de estética, política e ética é vazio, sem sentido e perigoso. A ciência e a técnica tangenciam o crime ao executar modificações no mundo em função desse tipo de conhecimento, cujas consequências socioambientais têm sido cada vez mais catastróficas. Há uma dinâmica progressiva entre as teorias e as técnicas científicas que passou a rodar mecanicamente, amputada de outros tipos de conhecimento. Uma de suas consequências, de acordo com Flusser, foi o enclausuramento da arte. Vimos que entre os gregos havia uma dialética produtiva entre *poiesis*, *episteme* e *techné*. Atualmente, a *techné* foi dividida entre uma parte que se tornou objetivada a serviço da ciência e credenciada como o único tipo de *episteme* rigoroso, e outra parte que foi subjetivada enquanto produção de formas estéticas sem valor epistemológico: “tal ‘arte moderna’ é, pois, eliminada da correnteza do progresso e, embora ideologicamente glorificada, é efetivamente expulsa da vida cotidiana e encerrada em

gueto”²⁶⁰. Como na escola da era industrial, a ciência foi alijada da estética e da ética, e a arte foi alijada do conhecimento e separada da vida ordinária. Enquanto a ciência transformou-se em objetividade, à estética restou o espaço da subjetividade, da expressão de emoções. E de uma maneira muito ligada ao artista, ao mito do gênio, sobretudo entre o romantismo e a arte contemporânea. Assim como Heidegger, Flusser critica a ênfase no artista por ser uma divinização do produtor que rouba a cena do que realmente importa, isto é, a inserção de algo novo no mundo, o modo como isso é apropriado coletivamente, seus efeitos sociais, a ampliação da realidade, e assim por diante.

De acordo com o pensador, objetividade e subjetividade são abstrações em relação ao conhecimento concreto, que é sempre intersubjetivo. Pois não há homem fora do mundo, da cultura, da convivência com semelhantes. Toda a experiência humana no mundo acontece coletivamente; todas as ações, conhecimentos, valores e invenções são revestidos de alguma referência aos outros: “todo conhecimento humano, para ser conhecimento, deve ser intersubjetivo. Em outros termos: todo conhecimento é concretamente político, e a ciência e arte modernas não passam de duas avenidas de acesso a tal concreticidade”²⁶¹. Política, bem entendido, seria a esfera da convivência, do co-conhecimento, da co-valorização, daquilo que dá sentido à vida humana. Por conseguinte, seria preciso superar a cisão entre arte e ciência para politizar ambas, isto é, para resgatar um tipo de conhecimento que esteja em sintonia com os valores, com as ideias e vivências estéticas da coletividade. Assim, a cultura ocidental poderia solucionar o clima de absurdo e de falta de sentido para a vida sob o signo da política e da intersubjetividade. Na restauração da ciência informada pela arte e da arte informada pela ciência, ambas reconectadas com a vida cotidiana, pode encontrar-se a chave para a superação da tecnocracia.

²⁶⁰ *Ibidem.* p. 2.

²⁶¹ *Ibidem.* p. 3.

As imagens técnicas deveriam, em princípio, ter cumprido essa tarefa. Elas são imagens e textos, são estéticas e científicas, logo, poderiam diminuir a ruptura instaurada entre arte e ciência. Flusser inicia sua teoria sobre as imagens técnicas tratando de fotografias e filmes; mais tarde, ele menciona as imagens sintéticas produzidas em computadores, que também são resultados diretos de teorias científicas, e são obras de arte na medida em que estão a serviço da imaginação. As imagens obtidas por máquinas fotográficas e câmeras de vídeo são mediações feitas por aparelhos a partir da captação mecânica de dados do mundo. Por outro lado, as imagens da computação gráfica, feitas através da geração de equações algébricas, são uma representação sensível de uma relação entre valores numéricos e pixels, ponto por ponto. Ou seja, elas não são necessariamente imagens óticas, fabricadas a partir da captação de objetos no mundo, pois seu produtor pode controlar o conteúdo, a estrutura e a aparência do que é projetado nas telas dos monitores. Elas podem inclusive ser produzidas a partir de fotografias e vídeos, com programas que manipulam efeitos, texturas e padrões, como o Photoshop. Atualmente, costuma-se perguntar se uma fotografia é “real”, isto é, se ela não tem intervenção de recursos computacionais. Essa formulação revela simultaneamente a confusão entre as diversas camadas de intervenção técnica, a imprecisão do uso do conceito de realidade, e a cegueira em relação aos diferentes modos de codificação. Flusser diria que as imagens de computadores, as fotografias e as coisas no mundo são todas reais e são também códigos representacionais, uma vez que língua é o mesmo que realidade. As coisas que percebemos são representações linguísticas, são símbolos, logo, são códigos tanto quanto as fotografias e os simulacros da informática. E para que estas não obscureçam, em vez de mediar, nossa relação com o mundo, precisamos saber decodificá-las.

Na contemporaneidade, as artes, que foram institucionalmente, socialmente e teoricamente separadas das ciências, apropriaram-se das tecnologias, da informática e da internet para criar obras híbridas, efêmeras e/ou interativas. A *web art*, por exemplo, é

constituída por obras especialmente produzidas para a rede ou que utilizam a internet como sua parte integrante. O ciberespaço é um meio formado por códigos, textos, sons e por imagens que podem ser independentes do espaço físico. Portanto, por símbolos abstratos que precisam ser traduzidos para nossa experiência para que possamos habitá-lo. A arte começou a ser respeitada como um modo de humanizar esse espaço, de desenvolver pensamentos e intervenções estéticas que criam sentido para os códigos da informática. Ela pode colaborar diretamente com a ciência porque pode construir significados para o ambiente científico e tecnológico, tornando-o imaginável. Por exemplo, já na década de setenta, o Center for Advanced Visual Studies, no Massachusetts Institute of Technology, que é referência em pesquisas tecnológicas, reuniu artistas para explorarem as perspectivas estéticas da geometria de fractais de Mandelbrot ²⁶². Recentemente, o centro tornou-se uma comunidade de pesquisa em artes, tendo em vista que várias práticas criativas baseadas na revolução eletrônica foram assimiladas pela arte contemporânea. As imagens sintéticas são calculadas por computador, ou seja, são produzidas através de programas que operam informações codificadas em sistemas binários para transformá-las em algo sensorialmente acessível. Muitas vezes, nada que possamos apontar no mundo preexiste a essas imagens, elas são modelos estéticos de fenômenos imaginários ou matemáticos. São, portanto, claramente poéticas, e de tal maneira que sua autoria ultrapassa a assinatura do artista, pois também conta com a autoria de técnicos, informáticos, engenheiros, matemáticos, e dos próprios aparelhos – são obras de arte que apontam para além do artista e suas emoções subjetivas. Além disso tudo, o ciberespaço pode ser transformado em um espaço político por excelência, uma vez que possibilita

²⁶² Fractais são objetos geométricos que podem ser divididos em partes, sendo cada uma delas semelhante ao objeto original. Um fractal pode ser gerado, por exemplo, por um padrão repetido. O termo foi criado por Benoît Mandelbrot, sendo o conjunto de Mandelbrot um dos fractais mais conhecidos. Outros fractais famosos com representações visuais interessantes são a Curva de Peano, o fractal de Lyapunov e o floco de neve de Koch.

diálogos em rede, isto é, recepção e emissão de todo tipo de informação por todos ²⁶³. O ciberespaço *pode* ser apropriado pelos homens como um ambiente dialógico e intersubjetivo de troca e criação de informações. Por isso Flusser vislumbra nesses novos caminhos uma esperança de superação da crise despolarizadora que separou arte de ciência.

O autor também aponta a biotecnologia como um conhecimento em que arte e ciência cooperam para informar a natureza. Em um ensaio intitulado *Arte viva*, Flusser apresenta a biotecnologia como uma arte suprema, capaz de criar um mundo artificial de seres vivos, de obras de arte viventes. A arte sempre comporta um registro material, pois é elaboração de informações a serem preservadas. Mas a matéria se decompõe, logo, a informação que armazena corre o risco de ser apagada e esquecida. Existe, todavia, uma matéria que vai contra o esquecimento de informações: a matéria viva: “a informação genética é praticamente eterna” ²⁶⁴, pois a biomassa a preserva e a transmite. Ainda que os indivíduos pereçam, a espécie mantém as informações genéticas, às vezes com variações decorrentes de mutações – podemos acrescentar que a computação proporciona um armazenamento de dados semelhante. No caso da transmissão genética natural, a preservação de informações é estúpida e cega, pois toda nova informação surge nela por erro, por acaso. Ora, com a biotecnologia é possível manipular intencionalmente o material genético, desenvolver e multiplicar novas informações através dele. É possível inventar organismos e formas de vida que jamais existiram, realizar em pouco tempo mutações que levariam milhões de anos, até mesmo gerar novas estruturas

²⁶³ Em um ensaio de 1986, intitulado *The Photograph as Post-Industrial Object*, Flusser já aponta para esse processo que é muito mais explícito atualmente. Ele explica que os objetos industriais tornam-se desvalorizados, porque são numerosos e indiferenciados, uma vez que são produzidos em série. Os objetos pós-industriais resolvem isso porque sua materialidade não é importante: são pura informação imaterial, como as fotografias eletromagnéticas. A rigor, não haverá mais valor nos objetos, logo, não haverá mais sujeitos como aquilo que se contrapõe a objetos - haverá sujeitos para outros sujeitos, constantemente trocando informações em uma rede social que transcende a matéria. Formar-se-á uma comunidade além de espaço e tempo que possibilitará uma existência intersubjetiva e dialógica. O ciberespaço, portanto, é espaço dialógico que torna a democracia possível. Nesse espaço, todos podem ser receptores, emissores e modificadores de informações, isto é, todos são artistas universais em potencial. Trata-se claramente de uma utopia, mas de uma utopia que tornou-se ao menos tecnicamente possível. FLUSSER, Vilém. *The Photograph as Post-Industrial Object*. LEONARDO, Vol. 19, No. 4, pp. 329-332, 1986. p. 330, 331.

²⁶⁴ FLUSSER, Vilém. *Ficções Filosóficas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. p. 84.

de sentir e pensar. A transformação da biomassa em material de arte abre um potencial inimaginável de criatividade, e Flusser defende com enlevo que essa *ars vivendi* pode vir a ser muito mais poderosa do que a arte em materiais inanimados. A esse respeito, um dos exemplos mais célebres é Alba, o coelho verde fluorescente de Eduardo Kac. Alba é um animal transgênico, feito através do cruzamento genético entre um coelho albino e uma proteína fluorescente de certas medusas do Pacífico. O ser vivo é apresentado como obra de arte por Eduardo Kac no ano de 2000, no entanto, do ponto de vista técnico, ele é um dos numerosos coelhos albinos transgênicos produzidos pelo professor Louis-Marie Houdebine, diretor de pesquisa no Instituto Nacional de Pesquisa Agronômica, na França. O laboratório produzia coelhos fluorescentes há mais de três anos, como suportes experimentais apenas para uso científico; o mérito de Kac é ter-se apropriado esteticamente de um animal transgênico, ou seja, é ter inovado no conteúdo dentro de uma tradição artística de quase um século, os *ready-mades*. Em uma obra mais recente, o artista usa a biologia molecular pra produzir um híbrido entre uma Petúnia e seu próprio DNA, representado nos veios vermelhos da flor. Flusser teria reagido com entusiasmo a esse uso artístico da engenharia genética, bem como de outras tecnologias, em primeiro lugar porque resgata esses conhecimentos de um uso estritamente técnico, comercial e programado. Além disso, porque insere em um domínio social mais amplo certas polêmicas que costumam ficar restritas a especialistas, como os possíveis usos da manipulação genética. Em uma obra anterior, chamada *Cápsula do Tempo*, Kac levanta questões de ética na era digital, ao tornar-se a primeira pessoa a ter um chip implantado no próprio corpo. O artista insere novos pensamentos em uma nova camada da conversação, democratiza ideias e propõe esteticamente reflexões em torno da contiguidade da vida entre espécies diferentes, do aumento da biodiversidade, da robotização do corpo humano, e assim por diante. Nesse sentido, além de unir arte e ciência, sua obra é extremamente política por transpor essas discussões para a esfera da intersubjetividade.

As questões suscitadas por *Cápsula do Tempo*, em 1997, são cada vez mais prementes diante do uso quase corriqueiro de microchips para controlar ou estimular funções orgânicas, como, por exemplo, em cirurgias da coluna vertebral ou na criação de retinas artificiais para cegos, que inserem microchips no olho. Chamamos de “memórias” as unidades de armazenamento de informação de computadores, o que é sem dúvida uma espécie de antropomorfização das máquinas, cujo contraponto é a maquinização do homem, que já alcança extremos radicais. Temos, por exemplo, o projeto desenvolvido recentemente pelo neurocientista brasileiro Miguel Nicolelis – que até o momento foi usado como objeto de entretenimento e exibicionismo tecnológico, em plena abertura da Copa do Mundo – que consiste na confecção de um exoesqueleto que pode ser vestido e comandado através de uma interface que liga diretamente o cérebro à máquina. As ondas cerebrais são decodificadas instantaneamente em informações digitais que movimentam o exoesqueleto. Temos também o desenvolvimento cada vez mais perfeito de Inteligências Artificiais, como Eugene Goostman, que é um programa de computador capaz de simular uma conversa inteligente (é um *Chatterbot*), identificado como um garoto ucraniano de treze anos. Em 2014 Kevin Warwick organizou um Teste de Turing, no qual o programa convenceu 33% dos juízes de que ele era humano. Como consequência, Warwick alegou que Goostman é a primeira IA a passar num Teste de Turing. A cibernética, a biotecnologia e a informática são as tecnologias mais avançadas de que dispomos, e sua interação direta com o corpo humano torna-se cada vez mais natural e independente de considerações éticas e filosóficas. A venda legal de mostras de material genético de culturas indígenas na Internet, por empresas de biotecnologia, mostra que nem a estrutura biológica mais pessoal está assegurada contra a onipresença irrefletida da tecnologia. Não é difícil imaginar, seguindo a correnteza de situações que já presenciamos, que os homens passarão a substituir progressivamente as partes defectivas de seus corpos. Talvez em um futuro não muito distante seja possível substituir todos os membros e órgãos, de modo que

o cérebro humano se transformaria literalmente no “fantasma na máquina”. Talvez até o tecido cerebral poderia ser substituído e toda a estrutura mental, as emoções, as memórias, enfim, tudo que caracteriza a subjetividade de um indivíduo poderia ser codificado em bits dentro de um sistema de discos rígidos e programas computacionais. Mas a criatura assim constituída, liberada da matéria orgânica e potencialmente da morte, continua sendo aquilo que entendemos como humano? A possibilidade de mudar o corpo não carrega consigo o risco de alterar a subjetividade? O corpo, tradicionalmente concebido como o reduto de memórias humanas, adquiridas por herança genética ou por experiências pessoais, pode ser completamente submetido a transformações tecnológicas. A memória pode localizar-se em um chip. A face mais brutal do processo de transformação dos homens em funcionários que seguem programas é o modo como eles começam a se parecer fisicamente com máquinas.

Explicamos que Flusser entende por humanidade a capacidade de produzir língua, de ordenar uma realidade a partir da vontade concreta, enfim, de inventar novas ideias. Por esse motivo, o autor procura as pequenas frestas nas quais o homem se revela como capaz de *poiesis* em plena era tecnocrática, como na arte. A abordagem flusseriana da criatividade deixa claro que o que lhe importa é o poder humano de dar sentido à existência, de propor novos modelos para a experiência e a comunicação, de criar novos mundos. Anke Finger afirma que “com efeito, a criatividade, indiscutivelmente o conceito filosófico mais central de Flusser, está na base de toda a comunicação, diálogo e vida, porque a experiência estética está na base da percepção humana”²⁶⁵. Ou seja, precisamos da experiência estética para perceber o mundo. O significado do mundo e da vida humana está sempre suspenso - arte, ciência, pensamento e criatividade no fundo são o mesmo, são tentativas de condensar algum significado. São produção de algo que não existia antes, são sementes cognitivas, éticas e

²⁶⁵ “*In fact, creativity, arguably Flusser’s most central philosophical concept lies at the basis of all communication, dialogue, and life because the aesthetic experience lies at the centre of human perception*”. FINGER, Anke. *On Creativity*: Blue Dogs with Red Spots. Flusser Studies. N. 10. Novembro, 2010. p. 1.

estéticas que podem desenvolver-se politicamente e transformar-se em novas experiências e valores intersubjetivos. A arte, nesse sentido amplo e poético, aumenta a quantidade de informações da realidade na medida em que relaciona os dados familiares com territórios inexplorados da experiência imediata. Porque a arte parte da experiência concreta, todo indivíduo é um artista em potencial, capaz de proporcionar diálogos produtivos entre o habitual e o desconhecido que geram novas formas de imaginação.

A despeito da importância da arte no pensamento de Flusser, dificilmente podemos encontrar uma ideia de história ou teoria da arte em seus textos. Uma vez que ele a compreende como o ato criativo em geral, “o gesto artístico não se limita ao terreno rotulado como ‘arte’ pelos aparelhos. Pelo contrário: tal gesto mágico ocorre em todos os terrenos: na ciência, na técnica, na economia, na filosofia. Em todos tais terrenos há os inebriados pela arte, isto é: os que publicam experiência privada e criam informação nova”²⁶⁶. Ou seja, não há diferença entre *criação* em ciência e arte, pois ambas instauram o novo abrindo-se para o ainda-não-articulado. Nesse sentido, “toda proposição científica e todo dispositivo técnico tem alguma qualidade estética, assim como toda obra de arte tem alguma qualidade epistemológica e política”²⁶⁷. O problema é que os cientistas são inconscientes da criatividade da ciência; não sabem que são “poetas”. Com isso, limitam-se ao uso de formas matemáticas e de objetos de investigação dentro do reino pré-estabelecido da natureza para realizar sua vontade criadora. Em *A História do Diabo*, Flusser afirma que os cientistas estão em um estágio correspondente ao da pintura representativa, isto é, acreditam que a natureza é um fenômeno verdadeiro e independente do homem, e que precisam apenas *descobrir* suas leis. Os cientistas são inconscientes de que são eles mesmos os autores tanto do mundo

²⁶⁶ FLUSSER, Vilém. *Pós-História - vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011. p. 160.

²⁶⁷ “Every scientific proposition and every technical gadget has an aesthetic quality, just as every work of art has an epistemological and political quality”. FLUSSER, Vilém. *The Photograph as Post-Industrial Object*. LEONARDO, Vol. 19, No. 4, pp. 329-332, 1986. p. 331.

fenomênico *quanto* das leis da natureza, e depois ficam surpresos que a natureza se estruture de acordo com elas. Enquanto a ciência acreditar que as cadeias causais que ligam os fenômenos são independentes da nossa vontade, ela nunca vai romper com a ilusão de autonomia da natureza. No entanto, assim como a pintura moderna torna-se consciente de que a vontade criadora é a origem de sua organização de cores e formas, libertando-se da representação da natureza, a ciência moderna começa a desconfiar de seu naturalismo. As estruturas da física moderna abandonam paulatinamente o modelo verdadeiro-falso e começam a buscar conceitos mais ligados à estética, como o de “consistência”. Os cientistas perguntam cada vez menos o que é *realmente* um átomo ou um gene; começam a compreender que “átomo” e “gene” são palavras cujo sentido está em sua articulação nas frases da ciência. Flusser acredita que os cientistas e os seres humanos em geral perceberão progressivamente que são artistas, que a natureza é uma obra de arte, tão bela e complexa que parece autônoma, isto é, esconde sua origem na vontade criadora – é um tipo radical de arte representativa.

Arte e ciência são ambas ficções em busca de significado, são invenções humanas que podem gerar mundos alternativos e abrir possibilidades desconhecidas. A arquitetura teórica e técnica da ciência sempre tem atributos estéticos e consequências éticas que são censurados, assim como as obras de arte sempre têm propriedades epistemológicas e políticas negligenciadas. Flusser despreza a importância atribuída ao “terreno rotulado como arte pelos aparelhos”, justamente porque essa territorialização serve aos propósitos dos aparelhos. No ensaio sobre Andy Warhol, o autor afirma que seus trabalhos são obras de arte simplesmente porque estão expostos em galerias de arte, pois se estivessem no Ministério do Exterior Israel, seriam propaganda política, e se estivessem expostos em alguma universidade americana, seriam documentos sócios-culturais. Na verdade, não importa se as fotografias de Warhol são ou não são arte (em sentido restrito) – essa questão é insignificante e obscurece o

problema principal, que é decifrar o trabalho. A desagregação do conhecimento humano faz parte de estratégias de dominação e controle. A bifurcação da potência criativa e seu confinamento ora em museus, teatros e galerias, ora em universidades e centros técnicos faz parte do aniquilamento da intersubjetividade. O totalitarismo separa o conhecimento humano em subjetivo e objetivo, de modo a exterminar os valores intersubjetivos, levando a situações extremas nas quais o homem transforma a si mesmo em coisa, em um punhado de cinzas a ser varrido de câmaras de incineração. Transformar a arte em belas artes, em um conjunto de objetos estéticos que expressam emoções ou pensamentos subjetivos e que devem ser contemplados em locais e momentos determinados, faz parte da tendência ocidental rumo à sociedade coisificadora dos aparelhos. É uma estratégia de censura da vida intersubjetiva. É um modo de despojar a arte de sua inserção social direta, de controlar a criatividade, de monitorar a instauração do novo que, embora seja imprescindível aos aparelhos, pode colocá-los em risco. A sociedade aparelhística cria um gueto e o rotula como “arte” para que a arte enquanto princípio criativo seja afastada da vida cotidiana e despolitizada.

Ora, esse terreno rotulado como arte pelos aparelhos é justamente aquele que corresponde ao conceito de arte que Danto procura definir. Como expusemos anteriormente, em *Após o Fim da Arte*, o autor deixa claro que as narrativas que formam o conceito de arte que ele está investigando começam no *quattrocento*, com Vasari. O mundo da arte é construído através dessas narrativas, ele é resultado de uma fragmentação do conhecimento que começa no Renascimento, para alguns autores, ou no Iluminismo, para outros. Concluimos nossa análise de *A Transfiguração do Lugar-Comum* mostrando que a definição dantiana da essência “fixa e universal” da arte não pode prescindir do conceito de mundo da arte. Ora, o mundo da arte é esse gueto que Flusser critica, é o terreno rotulado como arte pela cultura que dividiu e despolitizou o conhecimento. Podemos supor que Flusser desprezaria todo o esforço dantiano em definir arte como aquilo que é apresentado no mundo da arte

enquanto um tipo de filosofia que não ultrapassa o pensamento aparelhístico. Danto não percebe que, ao compreender a arte de acordo com sua história, suas academias, instituições e teorias, está endossando uma regionalização do conhecimento que segue os padrões da sociedade cooptada por aparelhos administrativos e segmentadores. Chamamos o conceito dantiano de arte de restrito porque ele segue essa restrição. O conceito de Flusser é amplo, porque não define a arte como uma disciplina ou área da cultura, mas como o princípio gerador de toda a cultura.

No pensamento de Flusser não há um “mundo da arte” – a arte é o princípio que permite a criação e apreensão do mundo como um todo. O homem nasce e já está em um mundo, tem um corpo, encontra-se em uma cultura determinada, em uma rede de comunicações e relações com seus semelhantes; já nasce no seio de uma língua, de um conjunto de símbolos e códigos que possibilitam a apreensão e a compreensão de sua estadia no mundo. Não existe o homem fora da cultura, da coletividade, da língua. No entanto, ao mesmo tempo em que sua existência é determinada por essas condições que o precedem, ele é aberto para a compreensão de sua própria existência enquanto possibilidade de criar novas condições. Em outras palavras, o homem é determinado pela cultura, mas também é livre para perceber a si mesmo e sua cultura como acontecimentos flexíveis e abertos. Então ele se torna capaz de provocar mudanças, sugerir outros caminhos, inventar novos símbolos e vetores de significação. Todas essas ideias procedem da tese ontológica básica de Flusser, que identifica língua com realidade. É uma obra humana a língua-realidade, embora possa parecer um fenômeno exterior e independente do homem porque é coletivamente elaborada ao longo de milênios. Mas é humana, logo, está no homem sua origem e a capacidade de modificá-la, aumentá-la, recodificá-la. Mergulhar na experiência concreta é mergulhar nessa origem e nessa capacidade; é abandonar momentaneamente a superfície plana na qual convivemos em uma cultura que nos determina, para mergulhar no manancial da língua. Flusser também

chama esse mergulho de salto na experiência privada, porque é preciso fazê-lo solitariamente, uma vez que ele demanda o afastamento das determinações culturais e o enfrentamento de cada pessoa com sua própria existência. O concreto, o imediato é isso: a existência humana como abertura, isto é, como origem da língua-realidade. Retornar desse manancial para ampliar a cultura significa: articular o que ainda não era articulado; fazer real o que ainda não era real; tornar público algo que foi vivenciado na privacidade do mergulho; transformar em símbolo abstrato o que era experiência concreta; mediar o que era imediato; exprimir o que era inexprimível; tornar intersubjetivo o que era singular. Essas são as diversas fórmulas com que Flusser tenta expressar o princípio criador humano que alicerça sua filosofia – *poiesis*, arte.

CONCLUSÃO

No percurso da tese, mostramos que Danto assume um programa essencialista que pretende definir aquilo que é fixo e universal na arte, no entanto, acaba concentrando-se em um conceito de arte que é historicamente restrito, uma vez que depende essencialmente do mundo da arte. Essa ambiguidade dantiana entre, por um lado, sua ambição de definir um conceito de arte que seja sempre o mesmo independentemente do lugar e da época, e, por outro lado, seu comprometimento com a delimitação espaço-temporal da arte inerente à sua ideia de mundo da arte – ambiguidade à qual o autor dá o nome de “essencialismo histórico”, sem enfrentar seriamente os problemas que a atravessam – pode ser compreendida como falta de clareza em relação à distinção, que propomos nessa tese, entre um conceito amplo e um conceito restrito de arte. Assim, defendemos que, embora suas pretensões sejam amplas, seus resultados constituem uma filosofia do conceito restrito de arte, a qual, dentro dessa delimitação, de fato se estabelece como uma definição bem sucedida. A teoria de Danto é extremamente eficiente para esclarecer o que são essas coisas englobadas pela história da arte, às quais chamamos de obras de arte, das quais usufruímos em espaços expositivos específicos e para as quais há um lucrativo mercado em expansão. O pensador demonstra várias propriedades interessantes que as obras de arte têm, evidencia suas relações com o ambiente no qual elas são possíveis, mostra como elas se distinguem de todo o resto da realidade, e assim por diante. Nesse sentido, sua definição do conceito restrito de arte funciona bem, com a ressalva de que utiliza a noção de mundo da arte como se ele fosse um ambiente neutro e imparcial, que simplesmente expõe tudo que é arte como arte, e o que não é arte não expõe. Ou seja, Danto usa o mundo da arte para definir a arte, mas não faz uma crítica consistente do mundo da arte, não leva em consideração sua relação com o resto do mundo.

O essencialismo histórico pressupõe o conhecimento da essência da arte, que é conquistado historicamente na forma de uma “autoconsciência”, a qual, em última instância, se resume ao discernimento de que tudo pode ser arte se for interpretado como tal dentro do mundo da arte. É desse modo que, embora o mundo da arte seja ocidental e recente, a teoria de Danto pretende abranger toda arte independentemente de época e lugar: validando o uso dessa “autoconsciência” revelada para capturar elementos que inicialmente não foram produzidos nem compreendidos em relação a um mundo da arte. Mostramos que o principal problema dessa abordagem é a pressuposição de que o processo através do qual certas coisas passam a ser prestigiadas pelo egrégio selo da arte acontece de modo espontâneo e imparcial. Na narrativa dantiana, tudo se passa como se a essência universal e eterna da arte exigisse certa história, e não como se a história construísse, em função de um imenso jogo de interesses e contingências, o conceito restrito de arte. Por esse motivo, concentramos nossa análise sociocultural do desenvolvimento da noção moderna de arte na argumentação de que ela surge em função de muitos fatores acidentais – teóricos, institucionais, sociais, econômicos, pessoais – que Danto insiste em ignorar.

O mundo da arte, atualmente, é administrado sobretudo por um mercado que movimenta bilhões de dólares, por instituições culturais públicas, privadas ou mistas, e por leis de incentivo à cultura. São raríssimas as produções artísticas que não contam com nenhuma dessas instâncias administrativas. Além disso, o acesso público às obras de arte é condicionado pela exposição e divulgação das mesmas, logo, por todos os métodos institucionais que o viabilizam. De modo que devemos nos preocupar com a possibilidade de uma assimilação significativa da arte, em sentido restrito, diante de tantas evidências de que o mundo da arte torna-se cada vez mais dependente da estrutura econômica do mercado de obras e de políticas de consumo cultural. No caso das artes visuais, há muitos indícios assustadores: a constante intervenção de interesses privados no patrocínio da produção

artística; a proliferação de grandes feiras de arte que se parecem com shoppings de produtos aristocráticos; o fato de que Romero Brito e Beatriz Milhazes são os artistas brasileiros mais estimados pelo mercado internacional de arte; a concepção do “mundo dos investimentos” de que o mundo da arte é uma indústria de relacionamentos (*relationship business*), nomeadamente, entre o artista, o galerista e o colecionador; a frequência crescente com que o público se relaciona com as obras através da frívola “catalogação” de imagens com seus smartphones (um dado interessante da nossa “pesquisa de campo”: em Pequim, ao visitar exposições de arte, a maioria esmagadora dos chineses fica de um a dois segundos diante de cada obra, o tempo suficiente para fotografá-la, de modo que é praticamente inexistente seu contato com a obra sem a mediação de uma tela de LCD); o surgimento do mais novo profissional do mundo da arte, o *art financial advisor*, e assim por diante. Essa mercantilização da arte determina não apenas o sistema elitizado de compras e vendas de obras, mas também o circuito de exposições, mesmo em museus e instituições públicas: há um fenômeno que os investidores chamam de “alavanca de valor”: as obras de um artista contemporâneo no começo da carreira têm certo preço, e, para valorizá-lo, o investidor que compra sua obra agencia seus contratos com galerias, fomenta sua participação em exposições individuais, em catálogos, no acervo de museus, etc., para que o preço de suas obras aumente.

Evidentemente, não pretendemos vilipendiar a inserção de artistas contemporâneos no mercado milionário da arte; trata-se apenas de apontar que essa inserção não é necessariamente determinada *apenas* pelo valor artístico das obras. Assim como a indústria cultural, o mundo da arte incorpora frequentemente alguns estereótipos de fácil aceitação – a esse respeito, o irônico trabalho do artista plástico Bruno Moreschi pode ser muito instrutivo. Trata-se da publicação de um catálogo de artistas contemporâneos, *Art Book – 50 Contemporary Artists*, um luxuoso volume colorido escrito em três línguas, que na verdade é uma obra de ficção. O catálogo apresenta, por exemplo, José dos Reis, um artista brasileiro,

filho de catadores de lixo, que tritura notas de dólar em um liquidificador. Também Malala Rejala, uma jovem iraniana que vive em Berlim e produz imagens de corpos femininos seminus que escandalizam o mundo islâmico. Moreschi constrói cinquenta personagens, bem como as obras que atribui a cada um deles, em concordância com certos estereótipos do mundo da arte – da iraniana revolucionária ao o brasileiro pobre que questiona o sistema econômico, passando pelo japonês minimalista e pela latina naïf. Não é por acaso que esses personagens, suas obras e suas declarações nos verbetes de seu catálogo por vezes soam como clichês: o artista explica que analisou diversas enciclopédias de arte e detectou nelas certos padrões de artista-obra-discurso, que usou para criar seus cinquenta artistas inexistentes. As amostras fictícias evidenciam, portanto, padrões sociais reais, de modo que a maioria dos artistas de *Art Book* é branca, europeia e do sexo masculino; as mulheres, em minoria, costumam ter fortes posicionamentos feministas; os negros, também em minoria, costumam produzir trabalhos ligados a questões raciais; os que são nascidos em países como a Albânia e o Iraque ou em cidade menores trabalham em grandes metrópoles culturais, como Londres, Nova Iorque e Berlim, e assim por diante. Além disso, o artista joga com a ideia de que sua obra pode contaminar a bibliografia fidedigna sobre arte contemporânea, o que faria pouca diferença, uma vez que se trata de uma mentira que segue exatamente o padrão do que realmente acontece. O trabalho de Moreschi é uma paródia do mundo da arte, que discute justamente o sistema mercadológico e institucional da arte contemporânea, e suas cadeias de legitimação.

Em um ensaio intitulado *Da Bienal*, Flusser aborda o mesmo assunto, e com semelhante tonalidade crítica e paródica. Ele explica, ironicamente, que a Bienal é considerada um *espetáculo* de “importância cultural”, pois reúne críticos, artistas, intelectuais, diplomatas e obras de arte (muitas delas financiadas pelo governo de cada país) que viajam de todos os cantos da terra para serem “expostas” em São Paulo. Ora, “exposições” são espaços

nos quais os artistas expõem obras ao público, e nos quais o público é exposto a essas obras. Mas, em geral, os artistas e administradores do mundo da arte formam círculos herméticos e usam uma linguagem que parece esotérica do ponto de vista do grande público: “nas exposições pequenas que pululam pela cidade, o público consiste de amigos dos artistas, e de visitantes ocasionais que para lá penetram inadvertidamente”²⁶⁸. Esses visitantes ocasionais, de acordo com Flusser, sofrem o impacto do mistério das obras, procuram debalde decifrar sua linguagem esotérica, e depois voltam a gozar a verdadeira cultura da atualidade, que é a televisão, as revistas ilustradas e o cinema. De modo que a maioria das exposições, afirma o autor, são provas existenciais do isolamento da arte “consciente de si mesma” – trata-se de uma crítica à reclusão da arte ao mundo da arte e à indiferença a respeito da possibilidade de assimilação significativa da arte contemporânea “autoconsciente” (logo, de uma crítica a Danto, ainda que não direcionada). Por outro lado, as Bienais são um caso à parte, porque elas são frequentadas pela enorme massa faminta de sensações, em grande medida por causa da imponência do evento e da propaganda (e, como no caso do Centro de Arte Contemporânea Inhotim, do passeio dominical ao parque). Todavia, a recepção do público continua potencialmente a mesma: ou reagem com indiferença e ignorância a obras que parecem não lhes dizer respeito, ou com certa superioridade blasée, típica dos entendidos de arte, que já conhecem de cor essas “tentativas de originalidade”, mas fingem educadamente acompanhá-las com interesse.

A incompreensão e o enfado, todavia, podem contribuir para a compreensão da inautenticidade da nossa cultura, da sua segregação, que impõe lugares bem demarcados para a experiência artística, enquanto Hollywood e as novelas permeiam toda a realidade. O grande público, cujo senso estético é formatado sobretudo pela indústria cultural, tornou-se ávido de novidades, aprendeu a exigir que sejam apresentados sempre produtos novos, e os artistas

²⁶⁸ FLUSSER, Vilém. *Da Bienal*. S/d. Manuscrito disponível no Arquivo Flusser. p. 2

acompanham com dificuldade esse anseio. No entanto, Flusser concede que nas Bienais ainda paira, por cima dessa fugacidade, o aroma de um novo “projeto”: algumas das novas formas propostas articulam uma civilização *in statu nascendi*. Nesse sentido, a despeito dos problemas apontados, as exposições de arte contemporânea ao menos provocam o impacto de um novo senso estético, de um novo mundo de formas e cores que exprime algum aspecto da nossa realidade. Ou seja, a arte em sentido restrito é fundamental, mas sua “importância cultural” não está na história da arte, na promoção de grandes eventos, nos diálogos que as obras estabelecem entre si ou com teorias da arte, nas cadeias de legitimação internacionais de colecionadores, críticos, curadores, investidores, etc., ou em qualquer particularidade do contexto restrito do mundo da arte. Sua importância está na possibilidade de articular um novo senso de realidade, de oferecer modelos para vivências futuras, de fertilizar integralmente a cultura com novos pensamentos.

Por isso Flusser não se ocupa com a história ou com teorias da arte em sentido restrito, mesmo quando seu objeto de pesquisa pertence ao mundo da arte, como as Bienais. Seu foco é sempre o ato criativo em geral, que não se limita ao terreno etiquetado como arte a partir da modernidade:

A bifurcação da atividade manipuladora em “técnica” e “arte”, e a diferença consequente entre “instrumento” e “obra de arte”, é um sintoma da nossa cultura. A máscara polinésia e o livro gótico não permitem que essa diferença seja feita. É portanto inconcebível que se tenham feito “exposições” dessas obras. Imaginar que esquimós organizem uma exposição de harpunas, ou mouros uma exposição de manuscritos, é falsificar o contexto no qual essas obras surgiram. Mas nós organizamos efetivamente exposições desse tipo, e a última Bienal continha uma exposição de “arte” pré-colombiana. Apenas poucos passos no pavilhão da exposição distanciaram esses objetos dos quadros concretos e das esculturas “*pop art*”²⁶⁹.

Flusser reconstrói, na citação acima, o processo histórico que engendra o conceito restrito de arte. Termos como *techné* e *poiesis* não dividiam a cultura em setores de

²⁶⁹ *Ibidem*. p. 2.

conhecimento e produção, mas a atravessam do início ao fim. Foi o pensamento iluminista que começou a separar entre arte, ciência, religião, tecnologia e política, e a guardá-las em locais bem específicos: experimentamos a arte nos museus e teatros, vivemos a espiritualidade nas igrejas, aprendemos a tecnologia nas escolas técnicas, a ciência nas universidades, fazemos política nas eleições. A civilização tornou-se segregada e a arte, transformada em Belas Artes, começou a discutir seu próprio conceito restrito, até que, cerca de dois séculos mais tarde, decidiu assimilar máscaras polinésias, harpunas e livros mouros: a arte “autoconsciente”, construída historicamente no seio do pensamento restritivo e definidor, passa a apropriar-se de coisas que não foram feitas nem compreendidas como obras de arte, e então tudo pode ser exposto em galerias ou Bienais e colocado à venda por milhares de dólares. Mas essa assimilação não reunifica a cultura, apenas insere mais elementos no gueto abastado da arte – sendo que essa “arte”, em sentido restrito, é herdeira de *techné* e vincula-se ao processo de institucionalização (museus, galerias, teatros, academias) que começou com a formação da noção moderna de arte como algo separado da vida, que deve ser contemplado esteticamente, feito sem função e propósito, restrito ao prazer e ao gosto individuais. É esse conceito restrito que Danto define e que Flusser desfavorece como o “terreno rotulado como arte pelos aparelhos”.

Se o sentido restrito de arte deriva da bifurcação da *techné* em arte e técnica e da institucionalização de ambas, buscar um sentido amplo através do conceito primordial de *poiesis* pode ser um modo de resgatar a unificação da cultura, o entrelaçamento da arte com a vida e sua inserção direta na sociedade. Assim, Flusser concebe a arte como *poiesis* para ressaltar a dimensão criadora e inovadora que perpassa a vida como um todo, e que está na origem da própria realidade. E, se notarmos bem, essa ideia dialoga diretamente com o conceito restrito, tendo em vista que desde o Renascimento a ideia de originalidade passou a ser associada com a esfera da produção artística. A seguir, o período romântico contribuiu

largamente para a valorização da ideia do artista como um gênio inspirado e da arte como criação que desafia a tradição solidificada. De modo que, para muitos artistas e pensadores, o que marca essencialmente as obras de arte é sua potencialidade para instaurar significados e valores novos. É essa potencialidade que interessa a Flusser na arte em sentido restrito – o que explica também seu debate constante com artistas, seus inúmeros ensaios sobre o assunto e sua participação na organização de uma Bienal –, isto é, a enorme possibilidade de ela ser arte em sentido amplo. O que mais lhe importa é o gesto artístico, o gesto transformador e criador, que não se limita ao mundo da arte, pois pode acontecer em todas as esferas da cultura: na música, na ciência, na economia, na culinária, na filosofia ou no debate político. Para Flusser, não importa opor um objeto que está no mundo da arte a um que está fora dele, mas revelar o significativo contraste entre criação e repetição. No mesmo sentido em que Balzac exclamava pela boca de Frenhofer, seu Mefistófeles da pintura: “você não é um vil copista, você é um *poeta!*”²⁷⁰. .

Nessa tese, delineamos as diferenças fundamentais entre o pensamento de Danto e o de Flusser. Sucintamente, aquele utiliza um conceito delimitador que possibilita uma definição, mas que acaba por validar igualmente uma situação em que a identidade da arte pode tornar-se refém do sistema cultural, financeiro e publicitário. Flusser, por sua vez, não se preocupa com a definição da arte, mas com a manutenção de um princípio, a criatividade, que se opõe à eterna repetição das mesmas informações sustentada pela cultura de massas, esteja esse princípio dentro ou fora do mundo da arte. Essas duas perspectivas foram analisadas para que pudéssemos propor uma distinção básica entre dois conceitos diferentes compreendidos pela mesma palavra, “arte”. O fato de haver esse duplo sentido ou ambiguidade em relação à arte nas teorias, nos discursos e nos comportamentos cotidianos indica que, embora possamos defini-la como Danto o faz, não nos satisfazemos com essa delimitação – esperamos algo

²⁷⁰ BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 18.

mais significativo e mais amplo da arte, e talvez nossa expectativa esteja relacionada com a relevância do ato criador, com a instauração do novo, com o surpreendente, com *poiesis*. Ou seja, pressupomos que o estatuto de arte não está garantido pelo simples pertencimento de uma obra ao mundo da arte ou por sua explicação através de discursos originados no contexto da história da arte. Por esse motivo, defendemos nessa tese que a nebulosa perturbação expressa pela frase “isso não é arte!” (proferida em um contexto no qual é sabido que o “isso” em questão está sendo exposto e validado como obra de arte) revela certa expectativa de que o contexto restrito da arte oriente-se por um significado mais amplo.

É isso, em linhas gerais, que procuramos defender nessa tese: arte é a possibilidade de gerar novas experiências significativas. Quando são bem sucedidas, as obras de arte, em sentido restrito, libertam-se de todas as grades discursivas existentes para criar seu significado a partir de si mesmas. Com isso, elas fertilizam a cultura com novas informações, imagens, modelos, experiências e ideias. A criatividade que existe na esfera restrita da arte faz parte do princípio que explica a criação em geral, *poiesis*, e que é tão amplo quanto a realidade.

Esse princípio, podemos supor, nunca foi tão necessário: na pós-história, na era das imagens técnicas e da tecnocracia, na sociedade programada por aparelhos, enfim, em nossa época, na qual o homem desencadeou forças que deixou de governar, passando a ser governado por mecanismos automáticos e tornando-se, ele próprio, um ser quase autômato – em nossa época, apenas a dimensão poiética pode apontar uma saída. Nós *criamos* a civilização em que nos encontramos. Nós *inventamos* a sociedade na qual tudo é dirigido por, para e em função de tecnologias, na qual tudo é explicado por teorias científicas tão abstratas que parecem ficções, na qual tudo é dominado por um discurso progressista demente e intocável (como explicou o presidente uruguaio José Pepe Mujica na Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável: trabalhamos mais para podermos consumir mais, e então temos mais contas a pagar, e trabalhamos ainda mais e assim consumimos ainda mais,

em um círculo vicioso que nos faz esquecer de perguntar qual o sentido da vida humana: o desenvolvimento desenfreado imposto pela lógica do mercado que nos domina ou talvez, simplesmente, a felicidade?). A ideia mais interessante que Flusser sugere é que se, por um lado, somos esmagados pelo pesadelo do progresso econômico, tecnológico e científico, por outro lado esse pesadelo explode nosso sentido de realidade e nos dispõe a habitar a esfera da arte: “na medida em que perde sentido viver-se no universo tecnológico porque esse universo torna-se absurdo, nessa medida começamos a aprender a viver no universo da arte, por compreendermos que a arte é uma disciplina que dá sentido à vida”²⁷¹. Ou seja, se criamos esta civilização, se inventamos essa sociedade, podemos igualmente criar outras. Nossa época é contraditória, afirma o autor, e entre as mandíbulas da contradição está nosso destino: homem livre e criador de seus próprios modelos de vida ou funcionário eficiente no interior de um programa automático.

Como Nietzsche e Flusser, acreditamos que viver não é descobrir um sentido qualquer – é *criar* sentido. Por isso a vida parece absurda quando é sufocada por um discurso desenfreado, que captura todas as situações e as obriga a serem vivenciadas de acordo com modelos prévios. O homem pode superar essa crise através da arte, se ela for pensada como *poiesis*, isto é, como a capacidade de criar novas situações, de imprimir sentidos, de questionar hábitos, de instaurar outros mundos, seja através da ciência, da filosofia, da programação de sistemas, da política ou da arte em sentido restrito. Não é necessário que a atividade poiética seja algo assombroso e grandiloquente. Criar pode ser simplesmente ver as coisas de outro modo. Como Flusser escreve em *L`art: le beau et le joli*, precisamos da arte para perceber o mundo, ou, como afirma em *Natural:mente*, a arte é aquilo que proporciona vivências fortes, que revela visões da realidade. Deixamos de perceber o mundo e as coisas

²⁷¹ FLUSSER, Vilém. *O Espírito do Tempo nas Artes Plásticas*. Publicado originalmente em SL, OESP, 16 (703): 4, 03.01.71. p. 44.

porque tudo está encoberto pelos sistemas de mediação da pós-história, ou seja, pelos padrões comportamentais fixos da sociedade de consumo, pelo mito de objetividade das teorias científicas e das tecnoimagens, pela regulamentação, fragmentação e institucionalização de todas as experiências e de todos os conhecimentos, pelos discursos opressores da civilização capitalista, pelos estereótipos estéticos da indústria cultural, e assim por diante. Arte é simplesmente perceber outras opções, experimentar modelos diferentes, *ver* o novo. E não precisamos estar em museus, galerias ou teatros pra que isso aconteça. Talvez a melhor forma de concluir uma tese de filosofia sobre os conceitos de arte – com muita inclinação, admitimos, para defender certas ideias a respeito do papel da arte na sociedade – é com um breve fragmento artístico, oferecido pela fascinante prosa de Eduardo Galeano. A palavra “arte” não aparece nenhuma vez, a não ser no título, em seu aforismo *A função da arte/1*, o qual, embora não afirme nada a respeito do assunto, revela-o por inteiro:

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:
– Me ajuda a olhar! ²⁷²

²⁷² GALEANO, Eduardo. *O Livro dos abraços*. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2002. p. 12.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *L'art et les arts*. Sans paradigme. Paris: Desclée de Brouwer, 2010.
- ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Cap.: Indústria cultural ou a mistificação das massas. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AITA, V. “Arthur Danto: narrativa histórica *sub specie aeternitatis* ou a arte sob o olhar do filósofo”. *Ars*, ECA-USP, ano 1, n. 1, 2003.
- ANDERSON, Wayne. *Picasso's Brothel*. New York: Other Press, 2002.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Em: ARISTÓTELES – Volume II. São Paulo: Nova Cultural (Os pensadores), 1991.
- BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- CURRIE, G. *An Ontology of Art*. New York: St. Martin's Press, 1989.
- CHATEAU, D. *La Question de la question de l'art: note sur l'esthétique analytique* (Danto, Goodman et quelques autres). Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1994.
- DANTO, Arthur. *O mundo da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*. n 1. UFOP. 2006.
 _____. *Após o fim da arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odyseus Editora, 2006.
 _____. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
 _____. *O descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
 _____. *The Abuse of Beauty: aesthetics and the concept of art*. The Paul Carus Lectures 21, 2003.
 _____. *Andy Warhol. Icons of America*. Connecticut: Yale University Press, 2009.
 _____. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1992.
 _____. *The State of the Art*. New York: Prentice-Hall, 1987.
 _____. *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*. New York: Farrar Straus & Giroux 1990.
 _____. *Playing With the Edge: The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe*. University of California Press, 1995.

- _____. *The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste*. Amsterdam: Critical Voices in Art, Theory and Culture, 1998.
- _____. *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*. New York: Farrar Straus & Giroux, 2000.
- _____. *Philosophizing Art: Selected Essays*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- _____. *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life*. New York: Farrar Straus & Giroux, 2005.
- _____. *Embodied Meanings: Critical Essays & Aesthetic Meditations*. New York: Farrar Straus & Giroux, 1994.
- _____. *Analytical philosophy of knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.
- _____. *Analytical philosophy of action*. Cambridge: Cambridge University Press, 1973.
- _____. “Embodied Meanings, Isotypes and Aesthetic Ideas”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 65, Issue 1, Pg 121–129. Winter, 2007.
- _____. *O Fim da Arte*. Trad. de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: UFMG/FAFICH, 2006.
- _____. *Narration and knowledge*. New York: Columbia University Press, 2007.
- _____. *What art is*. Yale: Yale University Press, 2013.
- _____. “L’art à la limite: Rencontre avec Arthur Danto”. *Recherches en esthétique*. Revue du C.E.R.E.A.P. – n.10 – Octobre, 2004.

DICKIE, G. *Art and Value*. Blackwell Publishers, 2001.

_____. “What is art? An institutional analysis”. In: *Art and the Aesthetic: an institutional analysis*. (Ithaca: NY, Cornell University Press, 1974), pp. 19-52.

DUARTE, R. A. P. (Org.); KANGUSSU, Imaculada (Org.); FREITAS, Verlaine (Org.); FIGUEIREDO, Virginia de Araújo (Org.). *Kátharsis*. Reflexos de um conceito estético. 1a. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

DUARTE, R. A. P. *O Belo Autônomo - Textos Clássicos de Estética*. 1. ed. BELO HORIZONTE: UFMG, 1997.

_____. *O tema do fim da arte na estética contemporânea*. In: Fernando Pessoa (Org.). *Arte no Pensamento*. 1 ed. Vitória: Museu Vale do Rio Doce, 2006, v. 1, p. 376-414.

_____. *Expressão estética: conceito e desdobramentos*. In: Rodrigo Duarte; Virginia Figueiredo (Org.). *Mímesis e expressão*. 1a. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, v. 1, p. 85-105.

_____. *A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias*. *Artefilosofia (Ouro Preto)*, v. 2, p. 19-35, 2007.

_____. (Org.). *Morte da Arte, Hoje*. Belo Horizonte, Laboratório de Estética da FAFICH-UFMG, 1993.

FINGER, Anke. *On Creativity: Blue Dogs with Red Spots*. *Flusser Studies*. N. 10. Novembro, 2010.

- FLUSSER, Vilém; BEC, Louis. *Vampyroteuthis Infernalis*. São Paulo: Annablume, 2011.
- FLUSSER, Vilém. *Pós-História - vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011. p.
- _____. *A Escrita*. Há futuro para a escrita? São Paulo: Annablume, 2010.
- _____. *A Dúvida*. Terceira edição. São Paulo: Annablume, 2011.
- _____. *Língua e Realidade*. Terceira edição. São Paulo: Annablume, 2007.
- _____. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Relume Dumará, 2002.
- _____. *O Universo das Imagens Técnicas: Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- _____. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.
- _____. *O Mundo Codificado*. Organização de Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Ficções filosóficas*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- _____. *Natural:mente: vários acessos ao significado da natureza*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- _____. *A História do Diabo*. São Paulo: Annablume, 2008.
- _____. *Criação científica e artística*. Conferência na Maison de la Culture, Chalon s/Saone. 26/3/1982. Disponível no Arquivo Flusser.
- _____. *Habit – the true aesthetic criterium*. S/d. Manuscrito disponível no Arquivo Flusser.
- _____. *Is there a rupture between contemporary expressions of art, and society?* In: DEWAELE, Daniël. “Intermedia Art: Art and society, are there solutions?” Vent: Brügge, 1985.
- _____. *Da Bienal*. S/d. Manuscrito disponível no Arquivo Flusser.
- _____. *Ensino Estético*. 1989. Manuscrito disponível no Arquivo Flusser.
- _____. *A arte como Embriaguez*. Publicado originalmente em FSP, 06.12.81, folhetim, (255): 12.
- _____. *The Photograph as Post-Industrial Object*. LEONARDO, Vol. 19, No. 4, pp. 329-332, 1986.
- _____. *O Espírito do Tempo nas Artes Plásticas*. Publicado originalmente em SL, OESP, 16 (703): 4, 03.01.71.
- _____. *Da Religiosidade: A literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.
- _____. *A Arte: O Belo e o Agradável*. Tradução de Rachel Cecília de Oliveira Costa. *Artefilosofia*. N. 11. UFOP. 2012.
- _____. *Andy Warhol na Áustria*. Manuscrito disponível no Arquivo Flusser. S/d.

GADAMER, H-G. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Trad: Celeste Aínda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GALEANO, Eduardo. *O Livro dos abraços*. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GEERTZ. *O saber local: Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Editora. Vozes, 1997.

GOMBRICH, Ernst H. *A História da Arte*. Trad.: Álvaro Cabral. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOODMAN, Nelson. *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing, 1976.

GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica*. Tradução de André Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Art and Culture: critical essays*. Boston: Beacon Press, 1961.

GULDIN, Rainer. *Pensar entre línguas*. São Paulo: Annablume, 2010.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.

HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Trad: Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1990.

_____. *A sentença nietzschiana “Deus está morto”*. Trad.: Marco Antônio Casanova. São Paulo: Revista Natureza Humana, 2003.

_____. *Nietzsche*. Trad.: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

HERÁCLITO. *Fragmento 30*. Em: Pré-Socráticos. São Paulo: Abril Cultural (Os Pensadores), 1996.

ÍÑIGO, Emilio Lledó. *El Concepto “poiesis” em la filosofía griega*. Conselho superior de investigações científicas. Instituto Luís Vives de Filosofia. Madrid, 1961.

JIMENEZ, M. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris: Gallimard, 1997.

_____. *La querelle de l'art contemporain*, Paris: Gallimard, 2005.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad: Valério Rohden e Antonio Marques. R.J: Forense Universitária, 1993.

KRISTELLER, P.O. “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. Part I”. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No. 4, (Oct., 1951), pp. 496-527.

_____. “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part II”. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 13, No. 1 (Jan., 1952), pp. 17-46.

- LACAN, J. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LEVI, Primo. *Se isto é um homem*. Tradução: Simonetta Cabrita Neto. Lisboa: Editorial Teorema, 2010
- LEVINSON, J. *Music, Art and metaphysics*. New York: Cornell University Press, 1990.
- MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MARTIN, Stéphane. *Charles Ratton – L'invention des arts primitifs*. Connaissance des arts. H. S. N. 586. ADAGP: Paris, 2013.
- MARGOLIS, Joseph. *What, After All, Is a Work of Art?* University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1999.
- MORAIS, F. *Arthur Bispo do Rosario: Uma biografia em curso*. MAM, Rio de Janeiro, 1989.
- OITICICA, Hélio. "Parangolé: uma nova fundação objetiva na arte". In *Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro - 5. OPINIÃO 65*. Curadoria Frederico Morais; apresentação Frederico Morais. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1985.
- PARMÊNIDES, citações de Clemente de Alexandria e Proclo. In: *Pré-Socráticos (Os Pensadores)*. São Paulo: Nova Cultura, 1999.
- PLATÃO. *O banquete*. Em: PLATÃO. São Paulo: Nova Cultural (Os pensadores), 1991.
_____. *Íon*. Tradução: Vitor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito LDA, 1988.
- RAMME, N. "A estética na filosofia da arte de Arthur Danto". *Artefilosofia*. n 5. UFOP. 2008.
_____. "É possível definir arte?". *ANALYTICA*, Rio de Janeiro, vol. 13, nº 1, 2009. p. 197-212.
- REIS, Marcus. "O aprendiz do belo: a arte-ética em Plotino". *Viso – cadernos de estética aplicada*. N. 3 (set-dez, 2007).

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Pedro Süssekind. Porto Alegre: L&PM, 2009.

ROSENBERG, Harold. *The American Action Painters*. Publicado originalmente em *Art News* 51/8, Dec. 1952.

SAGOFF, M. "On Restoring and Reproducing Art". *Journal of Philosophy* 75 (1978): 459.

SCHILLER, F. *Cartas sobre educação estética da humanidade*. Trad: Anatol Rosenfeld. S.P: Herder, 1963.

SHINER, Larry, *The invention of art: a cultural history*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

SONTAG, Susan. *Against interpretation*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966.

THOMASSON, Amie L. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

_____. *The ontology of Art.*(published in Peter Kivy, ed. *The Blackwell Guide to Aesthetics*, 2004).

_____. *Ontology of art and knowledge in aesthetics*. (published in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63:3 Summer 2005).

VERLAINE, Freitas. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

WEITZ, Morris (1956). *The Role of Theory in Aesthetics*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15 (1):27-35.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Ed. Nova Cultural. (Col. *Os Pensadores*), 2000.

WOLLHEIM, Richard. *Art and its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.