

Figuras do deslocamento: Danto, Freud, Duchamp¹

Guilherme Massara Rocha²

I

Em seu prefácio à edição brasileira de *A transfiguração do lugar-comum*, Danto afirma que “o problema fundamental da filosofia da arte é explicar como a obra se relaciona com o objeto”³. Sendo, aqui, obra e objeto dois “termos operativos”⁴. De fato, em sua extensa e aprofundada análise do fenômeno artístico contemporâneo se faz visível a obstinação com que o filósofo dedica-se a promover conceitos que contribuam para uma ontologia da obra de arte. Tarefa essa que, de acordo ainda com suas palavras, versa acerca da “análise da diferença ontológica entre obras de arte e objetos comuns que eventualmente lhes são indistinguíveis”⁵. Danto nos faz entrever como as artes moderna e contemporânea, mais significativamente do que quaisquer outras que as precederam, fazem esmaecer a distinção aparentemente assegurada com que se podia atribuir a um objeto o predicado de consistir em uma obra de arte.

A essa circunstância e ao conseqüente perigo de que tais manifestações artísticas permanecessem indecifráveis e resistentes a quaisquer tratamentos conceituais a filosofia, adverte Danto, respondera de forma sintomática. Fosse pela via radical de um não reconhecimento cabal e incontestado da legitimidade estética de tais manifestações, fosse pela via administrada de seu “descrédito filosófico”, a visão de que “a arte é perigosa”⁶ inaugura um período polêmico e obscuro no terreno ontológico da arte. Danto chega a afirmar que

A história da filosofia se alternou entre o esforço analítico para tornar efêmera e, portanto, difusa a arte e a permissão de um certo grau de validade para a arte, tratando-a como se ela fizesse o que a própria filosofia faz, porém grosseiramente.⁷

No limite, seja pelo destino próprio reservado ao objeto estético no progresso da arte, seja pela difícil tarefa de pensá-lo filosoficamente, Danto não parece exagerar em afirmar que “a história da arte é a história da supressão da arte”⁸. Do ponto de vista histórico, o argumento do autor corrobora a tese que nutre a inspiração desse colóquio, qual seja, a da manutenção do pensamento estético no âmbito da periferia das questões centrais da filosofia.

Ainda no primeiro capítulo de *A transfiguração...*, Danto estabelece seu argumento apoiando-se nas intenções do personagem J. e, sobretudo, em sua atitude extrema de reivindicar o reconhecimento da qualidade artística de seu objeto, um objeto idêntico a outros de uma série, e que seu artífice previsivelmente intitula “Sem título”.

¹ Texto apresentado no Colóquio **Estéticas do Deslocamento**. Belo Horizonte, FAFICH/UFMG, 18/05/2007.

² Psicanalista, professor do Departamento de Psicologia da FAFICH/UFMG, doutorando em Filosofia, pela USP.

³ DANTO, *A transfiguração do lugar-comum*, p. 19.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶ DANTO, *O descrédito filosófico da arte*, p. 3.

⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁸ *Ibid.*, p. 2.

A constatação de que a singularidade artística do objeto não possa ser deduzida de sua empiricidade já aí se coloca, na medida em que, para cada obra de arte da série enunciada, corresponde um objeto materialmente idêntico (retângulos vermelhos dispostos lado a lado). No segundo capítulo dessa obra, Danto se envereda pelas searas da psicologia da percepção com a finalidade de esclarecer as bases perceptuais da constituição de um objeto. Dessa investigação, ele conclui por uma nova confirmação acerca dos impasses de um juízo estético proveniente das qualidades empíricas dos objetos, na medida em que se trata, como é o caso das séries de retângulos vermelhos, de “coisas perceptualmente indiferenciáveis”⁹. Nesse sentido, a provocação de J. poderia ser ainda mais eficiente na medida em que, como Danto observa, “os objetos não trazem suas histórias inscritas em suas superfícies”¹⁰.

Deve-se insistir um pouco mais sobre esse ponto. Ora, uma vez destituída qualquer possibilidade de que as qualidades empíricas engendrem um critério de distinção entre o objeto comum e aquele que se torna obra de arte, o que se afirma é:

1. Que a sensibilidade apreende suas superfícies coladas, por assim dizer, umas nas outras. Sensorialmente, tudo é o mesmo, todos os objetos são a mesma coisa. Com base nessa indistinção é que o personagem de Danto insiste para que as portas do Mundo da Arte se abram ao seu quadrado vermelho sem título.
2. Torna-se possível afirmar que *todo e qualquer objeto sensível pode vir a ser uma obra de arte*. E, se é assim, torna-se verdadeiro que a variabilidade empírica dos objetos da arte contemporânea é, por assim dizer, aquela de um conjunto cuja diversidade dos elementos tende ao ilimitado.

Tal cenário exigiria do pensamento estético um empreendimento de natureza ontológica, que se caracterizaria pela capacidade de revitalizar o conceito de Obra de Arte e, não menos, se ocupar das seguintes questões:

1. Como tratar conceitualmente do caráter virtualmente *ilimitado* das qualidades dos objetos do Mundo da Arte e do fato de que sua predicação artística seja, até certo ponto, *indeterminável*.
2. Por quais razões a equivalência empírica entre objetos não transfere automaticamente a predicação “obra de arte” de um deles aos demais. Qual o estatuto da singularidade dos objetos de arte?

Ora, a alegoria do personagem J. contém em si a indicação de que a *classe* composta pelas obras de arte protocola a inclusão de seus elementos sem levar em conta um critério que se esgote na aparência ou, dizendo de outra maneira, sem fazer do juízo de atribuição de propriedades empíricas o critério suficiente para lhe aferir a qualidade artística do objeto. Danto mesmo assevera que o conceito de “obra de arte” não é traduzível em “grupos de predicacões perceptuais simples”¹¹. Mas a pergunta insiste. Doravante, quais os *atributos da classe* que reuniria os objetos designados pelo nome *obra de arte*? Tendo sido, por um lado, franqueado o acesso de toda a realidade materialmente representável ao Mundo da Arte, mas sabendo-se, por outro, que tal

⁹ DANTO, A *transfiguração do lugar-comum*, p. 86.

¹⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹¹ *Ibid.*, p. 86.

acesso não é imediato nem tampouco determinado por critérios empíricos, cabe indagar quais seriam os avatares do horizonte conceitual da Obra de Arte. Problema ontológico, para Arthur Danto, e que se traduz na indagação: em que deve consistir uma idéia da arte, para que seu conceito seja possível no interior desse cenário? Problematizar essa questão exigiria um pequeno excursão. Uma breve incursão no âmbito de um fazer artístico, cujo impacto na configuração do cenário que ora examinamos é emblemático.

II

Duchamp não meramente levantou a questão “o que é arte?”, mas, antes, por que algo é uma obra de arte, quando algo exatamente idêntico a isso *não* o é? Que se compare à grande questão de Freud no que tange às parapraxias, que não é simplesmente “por que esquecemos?”, mas “por que quando de fato esquecemos, lembramos, em vez disso, de *alguma coisa mais?*”¹²

Poder-se-ia dizer, a partir da sugestão de Danto, que o objeto de Duchamp ao qual ele se refere, o mais célebre de seus *ready-mades*, nomeadamente a *Fountain* (1917), não só *traumatiza* o saber corrente acerca dos determinantes de uma obra de arte, como promove ali outros efeitos. Para Danto, essa obra “tem uma forma genuinamente filosófica”¹³, talvez na justa medida em que ela parece credenciada a desalojar o pensamento estético de suas bases críticas e, com isso, promover o vazio necessário ao seu re-ordenamento. A propósito de sua série de *ready-mades*, criados a partir de 1913, o próprio artista indica que a escolha desses objetos “jamais foi ditada pelo deleite estético. A escolha foi baseada numa *reação à indiferença visual* e, ao mesmo tempo, uma total ausência de bom ou mau gosto”¹⁴. *Fountain* é um objeto que consiste num mictório, exposto de forma invertida, e grafado em seu lado direito, com as palavras *R. Mutt, 1917*. Danto vai chamá-la, sem entrar em detalhes, de “o objeto-questão”¹⁵.

Marcel Duchamp não realizou grande número de obras, fato esse inseparável de sua *démarche* e de sua relação com a arte. Viveu entre a França e os Estados Unidos, tinha por fascínio os trocadilhos e jogos de palavras e por obsessão o xadrez. Talvez não seja mero acaso que um dos mais célebres e freqüentes de seus parceiros de tabuleiro fosse Samuel Beckett. Duchamp foi um homem cujo temperamento marcadamente irônico era dissimulado por seu aspecto grave, circunspeto. Nascido em 1887 no vilarejo de Blainville, próximo a Rouen, Marcel Duchamp foi um artista que, nas palavras do biógrafo Calvin Tomkins, jamais cessou de exaltar aquilo que chamava de *beleza da indiferença*¹⁶. Numa de suas entrevistas, concedida a Pierre Cabanne dois anos antes de sua morte, o artista reafirmaria que a escolha dos *ready-mades* era mesmo baseada no princípio da indiferença visual, mas acrescentaria que não havia intenção de fazer deles obras de arte¹⁷.

A palavra *ready-mades*, esclarece Duchamp, lhe ocorre pouco tempo após sua mudança para Nova York, e “parecia bastante con-

¹² DANTO, *O descredenciamento filosófico da arte*, p. 9.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ DUCHAMP *apud* RUHRBERG *et al.*, *Art of the 20th century*. v. II, p. 457. Grifos nossos.

¹⁵ DANTO, *O descredenciamento filosófico da arte*, p. 9.

¹⁶ TOMKINS, *Marcel Duchamp*, p. 26.

¹⁷ CABANNE, *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*, p. 79.

veniente para essas coisas que não eram obras de arte, não eram desenhos, e que não se encaixavam em nenhum dos termos aceitos no mundo artístico”¹⁸. A *Fountain*, o mictório mais famoso do mundo, foi “suprimida” do Salão dos Independentes de Nova York em 1917, e é exposta pela primeira vez na pequena galeria Stieglitz, dias depois. Não era a primeira vez que Duchamp tivera censurado o acesso de uma obra sua a uma exposição. O acolhimento desse *objeto-questão* pelo Mundo da Arte coexistiria, naquele momento, com o silêncio. Não houve crítica alguma dirigida àquela obra. Tão somente gestos passionais de aprovação ou desaprovação e, quando muito, esforços de decifrar-lhe os *aidés*, as inscrições grafadas no urinol. A contrapartida crítica do princípio da indiferença duchampiana se delineia, num primeiro momento, como um silêncio complacente do Mundo da Arte. Silêncio esse que, deve-se insistir, não deve ser escutado na qualidade de voz de sua própria indiferença.

O que o acolhimento silencioso dessa obra consigna – e que, conforme se poderá observar, é algo metodicamente calculado no interior do programa estético de Marcel Duchamp – é a revelação de que o principal elemento crítico do Mundo da Arte deveria ser a *interpretação*. A voz que deveria se fazer ouvir no interior daquele silêncio é a que diria algo do tipo: *nada temos a dizer sobre isso que acabamos de aceitar. Mas só sobreviveremos ao fato de aceitá-la interpretando-a, dizendo-a de alguma forma*. Esse objeto, poder-se-ia dele dizer a partir da expressão de Danto, faz advir para o Mundo da Arte a *questão* que o constitui, e é isso fundamentalmente o que ele expõe. Danto insiste em que a obra de arte é “um veículo de representação que corporifica seu significado”¹⁹. Para o Mundo da Arte, a *Fountain* corporificara a verdade de um chiste, de um cheque, quase um cheque-mate. A supressão do aparecimento dessa obra no Centro de Convenções do Salão dos Independentes retorna, plena de ironia, no vazio que ela produz no centro das convenções estéticas e morais do Mundo da Arte. Danto chama atenção para o fato de que a teoria institucional da arte – que prevê que “um objeto é uma obra de arte quando o arcabouço institucional do mundo da arte assim o considera”²⁰ – justifica, mas não explica a dignidade atribuída ao urinol de Duchamp, nem tampouco o estatuto “ontologicamente degradado” dos demais membros da classe dos urinóis. Afinal, deve-se insistir, o que separa essa Coisa das outras coisas a ela aparentadas? A partir desse ato inaugural de Duchamp, ou o Mundo da Arte se mantém acomodado na função de agenciar sua política dos pré-conceitos, ou assume seriamente o resgate de sua função crítica. Ou ele subsiste por efeito da mera impostura, identificado à função de selecionar e gerir o caixa e o glamour de seus eleitos, ou se abre ao desafio de pensar as artes que doravante deve acolher. Duchamp, no primeiro de uma série de deslocamentos, de candidato a impostor se torna o mais célebre dos delatores da impostura. *Touché!* Do conjunto da produção duchampiana, não serão examinados aqui senão os *ready-mades* e, assim mesmo, de forma pontual e resumida. As pinturas, objetos e instalações, anotações, mapas e esquemas exigiriam um exame pormenorizado que, no momento, fogem ao escopo desse trabalho.

¹⁸ *Ibid.*, p. 80.

¹⁹ DANTO, A *transfiguração do lugar-comum*, p. 18.

²⁰ *Ibid.*, p. 39.

III

Recentemente traduzido para o português, o ensaio de Octavio Paz sobre Duchamp é notório. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza* é um opúsculo que resulta da combinação entre uma extrema sensibilidade com a estética duchampiana e um profundo e detalhado conhecimento da obra e da crítica que versa sobre ela. Curiosamente, Paz estabelece suas considerações em observância quase literal da intuição de Arthur Danto de que uma ontologia da arte contemporânea deve se ocupar das vicissitudes que decorrem do binômio objeto/obra de arte. Para o escritor, o objeto da arte duchampiana converte-se “em idéia” e a obra em “filosofia”²¹.

Os *ready-mades* não seriam outra coisa senão objetos deslocados de seu lugar-comum e que engendram, considera Octavio Paz, uma dupla função crítica. A primeira delas seria “uma crítica do gosto”²². Só despropositadamente se poderia argüir a beleza ou a feiúra de *Fountain* ou *In advance of a Broken arm* – essa, uma pá-de-gelo, exposta pela primeira vez nos Estados Unidos. Lembremos que a beleza exaltada por Duchamp era aquela da indiferença ou, nas palavras de Paz, “uma beleza livre por fim da noção de beleza”²³. Voltaremos a esse ponto. O segundo aspecto da função crítica dos *ready-mades* decorre, insiste Paz, do caráter contraditório do ato que os produziu.

A contradição é a essência do ato; é o equivalente plástico do jogo de palavras: este destrói o significado, aquele a idéia de valor (...) a abundância de comentários sobre o seu sentido [dos *ready-mades*] – alguns sem dúvida terão provocado o riso de Duchamp – revela que seu interesse não é plástico, mas crítico ou filosófico.²⁴

Aos descaminhos de um pensamento da arte que, naquele momento, não podia dissimular os sinais de seu esgotamento, Duchamp responde com a obra como filosofia. O parentesco entre os protocolos do *ready-made* e aqueles dos jogos de palavras exigiriam também algum esclarecimento, talvez aqui menos de natureza filosófica do que psicanalítica. Em seu estudo sobre os chistes, de 1905, Freud sentencia que

Há inúmeros modos possíveis – quantos, é praticamente impossível dizer – pelos quais a mesma palavra ou o mesmo material verbal pode prestar-se a múltiplos usos em uma sentença (...) as palavras são como um *material plástico*, que se presta a todo tipo de coisas.²⁵

Essa passagem incrível, que quase se poderia supor ter sido objeto da atenção de Duchamp, resume algo das descobertas freudianas decorrentes de suas investigações sobre o inconsciente. A plasticidade da linguagem, seu caráter polissêmico e as regras que comandam os processos de significação não são de ordem distinta das leis que regem o inconsciente. O *deslocamento*, uma das leis do processo primário que governa a atividade inconsciente, é descrito por Freud como a aptidão para transferir a intensidade pulsional de uma representação individual para outra de modo a dar consistência, no inconsciente, “a certas representações dotadas de grande intensidade”²⁶. Mas Freud não deixa de observar que

²¹ PAZ, *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, p. 14-15.

²² *Ibid.*, p. 23.

²³ *Ibid.*, p. 15.

²⁴ *Ibid.*, p. 23.

²⁵ FREUD, *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, p. 48-49. Grifos nossos.

²⁶ FREUD, *A Interpretação dos sonhos*, p. 540.

As representações que transferem umas às outras suas intensidades mantêm entre si as mais frouxas relações. São vinculadas por um tipo de associação que é desdenhado por nosso pensamento normal e relegado ao uso nos chistes. Em particular, encontramos associações baseadas em homônimos e parônimos, que são tratadas como tendo o mesmo valor que as demais (...) o conteúdo e o significado intrínseco dos elementos psíquicos a que se ligam as catexias são tratados como coisas de importância secundária.²⁷

Já na *Interpretação dos Sonhos* Freud se dá conta de que o inconsciente é um sistema cujas leis incidem diretamente nas relações que as palavras mantêm com o significado que as identifica, e que a lógica do deslocamento é presidida por rearranjos nos elementos do discurso fazendo com que operem como nos chistes, ou na retórica poética. As associações externas – ligações entre as palavras nas quais seu valor acústico se sobrepõe a seu valor semântico – tornam-se, para Freud, os indicadores de que as operações do inconsciente levam às últimas consequências a arbitrariedade em jogo nos modos de indexação entre palavras e significado. No inconsciente, portanto, as representações que se submetem ao *deslocamento* ganham relevo justamente pelo valor metafórico que assumem ou, não menos, pelo vazio de sentido que produzem, a partir da destituição do significado que as suportava no discurso. Freud jamais cessou de sublinhar, quanto à interpretação, o caráter enganoso das imagens do sonho e o valor distintivo da narrativa que as traduz para a consciência. Dentre os herdeiros de seu pensamento, o psiquiatra Jacques Lacan foi o que melhor soube extrair os desdobramentos dessa descoberta. Freud pôde ali, não menos, indicar que tais processos respondem ainda pela liberação do prazer reprimido ou, mais exatamente, das quantidades pulsionais que imantam as representações e cuja natureza polimorfa, indiferenciada, sucumbira à ação do recalçamento.

A partir das indicações de Octavio Paz, seria então possível aventar que, na condição de “equivalente plástico do jogo de palavras” ou, como o autor insiste, “os duplos dos jogos de palavras”²⁸, os *ready-mades* consistem em objetos inseparáveis de sua materialidade discursiva. Sendo assim, o título que os distingue não se reduz aí à função de mero descritor da obra, ou estenografia da inspiração do autor. Duchamp asseverava que o título de uma obra seria um elemento não menos essencial do que quaisquer outros que a compõem. *In advance of a broken arm*, inscrito na pá-de-gelo que se torna o primeiro *ready-made* de Duchamp nos Estados Unidos, pode sugerir uma “associação fácil”. Duchamp mesmo o reconhece: “você pode quebrar o braço escavando neve, mesmo assim é muito simplista”²⁹. Assim como, quanto à *Fountain*, a inversão da inscrição R.Mutt, e o conseqüente efeito de sentido daí decorrente – *Mutt. R* –, poderia estar sugerida pela posição invertida da obra e pela estadia em Munique da qual o artista acabara de retornar. Mas deve-se considerar que o esgotamento da interpretação do objeto no horizonte do sentido metafórico que sua materialidade indica é algo absolutamente contrário aos propósitos de Duchamp. Sua obra, ainda que atravessada de ponta a ponta por um uso estético notório dos protocolos do deslocamento

²⁷ *Ibid.*, p. 541.

²⁸ PAZ, *Op. Cit.*, p. 11.

²⁹ *Apud* PAZ, *Op. Cit.*, p. 90.

e da metáfora, não tem por horizonte o congelamento do sentido. A atribuição de significado à obra de arte seria, aos olhos de Duchamp, deplorável. Mesmo a sensação estética, lembra Octavio Paz, era algo que o artista “recusava-se a converter em um fim”³⁰. A *arte da idéia* e seu cálculo programático tinham por horizonte um certo trabalho do negativo, cuja principal figura é a “não-contemplação”³¹. Articulado a semelhante protocolo, a ironia, veículo de afirmação estética, mas também do indiferenciado, do periférico, do inútil³². Paz não hesita sequer em dizer que a obra duchampiana refere-se menos ao resultado de uma operação artística do que de “um jogo filosófico, ou, antes, dialético: é uma negação que, pelo humor, se torna afirmação”³³.

Nesse ponto, se pode apontar ainda o impacto de uma impressionante “vocação científica” do programa duchampiano. Que se manifesta num esforço reiterado de supressão, senão dos traços pessoais, pelo menos de qualquer subjetivismo nas obras; num fascínio pelas máquinas e pelos mecanismos, cujo exemplo mais célebre é o *Grande Vidro* e as anotações e diagramas da *Caixa Verde*; na paixão pela lógica que preside sua visão programática e mesmo enxadrística, poder-se-ia dizer, de um programa estético.

Talvez seja possível arriscar o palpite de que Marcel Duchamp é mesmo o artífice do golpe copernicano que forneceria as coordenadas para o programa artístico da arte após o fim da arte. E isso, justiça seja feita, pelo menos quarenta anos antes das *Caixas de Brillo* de Währol, essas que, sob um certo olhar patriótico de Danto, consistiriam no marco inaugural da arte do período pós-histórico³⁴.

O descentramento que a obra de Duchamp promove, não somente no âmbito da crítica, mas também naquele da filosofia da arte, parece absolutamente tributário da internalização, em seu fazer artístico, de protocolos de operação da linguagem, aos quais se acrescentou uma certa destituição da primazia que a arte de seu tempo ainda atribuía ao mundo fechado constituído pelo par imagem/sentido. Duchamp não somente introduz na arte aquilo que G. Wajcman vai designar como protocolos de “deflação imaginária”³⁵ das figuras de realidade, mas descortina, com seus *ready-mades*, o universo infinito de objetos – solidários, por sua vez, com o horizonte infinito dos procedimentos discursivos – que podem dar consistência à obra de arte. E se, a partir daí, todas as coisas podem vir a ser arte, Duchamp indica, não menos, que apenas algumas delas, para usar de uma expressão cara a Lacan, podem se elevar à dignidade da Coisa. Em certa altura de sua entrevista a Pierre Cabanne, o artista dirá: “sonho com a raridade, o que, de outra forma, poderia ser chamado de estética superior”³⁶. Se a ciência moderna consiste, pode-se dizer, num certo esforço de tratamento do real pelo simbólico, servindo-se, para tanto, das armas da linguagem, a arte informada cientificamente de Duchamp sela um esforço de tratar o simbólico pelo real. Servindo-se, para tanto, da potência desestabilizadora das coisas. Talvez seja esse um de seus principais legados, e um dos elementos primordiais a ser considerado no que se refere às bases ontológicas do pensamento capaz de discernir a arte que aí se inaugura.

³⁰ *Ibid.*, p. 49.

³¹ *Ibid.*, p. 30.

³² Esse é um ponto a ser melhor formulado no curso ulterior de nossa pesquisa.

³³ PAZ, *Op. Cit.*, p. 29.

³⁴ Na obra de A. Danto encontra-se a formulação de que a transfiguração que se opera sobre “a esfera das meras coisas” que alcançam a condição de obra de arte é comparável àquela da “passagem do sistema cosmológico ptolomaico para o sistema copernicano”. Cf. DANTO, *TLG*, p. 189.

³⁵ WAJCMAN, *L'art, la psychanalyse, le siècle*, p. 43.

³⁶ CABANNE, *Op. Cit.*, p. 121.

Na busca de uma formalização ontológica que dê conta da arte do período pós-histórico, Danto elabora o conceito de identificação artística, com base num esforço de discernimento que não é absolutamente estranho ao cenário descortinado pela obra de Duchamp, qual seja, aquela da interpretação. Danto diria com todas as letras, na TLG, que “não há obra de arte sem interpretação”³⁷. O protocolo da identificação artística seria justamente aquele que promove, a partir da interpretação, um recorte numa “parte arbitrária”³⁸ do objeto:

Sem interpretação, essa parte submerge de novo no objeto, ou simplesmente desaparece, pois é a interpretação que lhe dá existência. Mas essa parte arbitrariamente selecionada do objeto é justamente o que entendo que a obra é: seu *esse* é *interpretari* (...) é possível ser realista em relação aos objetos e idealista em relação às obras de arte, e esse é o grão de verdade que diz que não há arte sem o mundo da arte.³⁹

Danto enuncia aqui claramente sua posição teórica no que se refere ao estatuto ontológico da obra de arte, insistindo na coexistência de um realismo do objeto articulado a uma concepção idealista da obra. O caráter “constitutivo” da interpretação, esclarece o filósofo, não se refere propriamente à nomeação do objeto, mas ao fato de que o Mundo da Arte lhe empresta “uma nova identidade”⁴⁰, fazendo-o existir como obra. Essa tese, a despeito de sua centralidade no que tange à posição crítica de seu autor, é pouco desenvolvida no âmbito da obra que lhe dá origem e, em virtude disso, poderia suscitar diversas indagações. Danto esforça-se em apontar para o fato de que o traço do objeto susceptível do recorte que a interpretação promove coincidiria necessariamente com aquele dotado de uma “estrutura metafórica”⁴¹. E, mais, que a aplicabilidade mesma do conceito de *identificação artística* depende de que, nos objetos, tal estrutura seja determinável.

Faz parte da estrutura de uma transfiguração metafórica que o objeto da metáfora mantenha sua identidade o tempo todo e seja reconhecido como tal (...) Napoleão não se converte em imperador romano, ele simplesmente porta os atributos de um imperador romano.⁴²

E sentencia: “compreender a obra de arte significa entender a metáfora que ela sempre contém”⁴³. Uma avaliação cuidadosa e responsável de tal posicionamento exigiria um empreendimento cujo alcance extrapola os objetivos do presente trabalho. Mas, à guisa de conclusão, podem ser aventadas algumas considerações, com vistas a uma revisão e re-elaboração ulterior.

O célebre artista catalão Antonin Tàpies afirmou ter aprendido com seu amigo pernambucano, João Cabral de Melo Neto, que era preciso, na obra de arte, deixar sempre uma pista. Algo que aquele que a observa pudesse tomar de empréstimo para, por assim dizer, interpretá-la e desfrutar de seus segredos estéticos⁴⁴. Será que se poderia, contudo, esperar de todos os artistas do período pós-histórico a concessão, aos

³⁷ DANTO, A *transfiguração do lugar comum*, p. 199.

³⁸ *Ibid.*, p. 190.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 190-191.

⁴¹ *Ibid.*, p. 246.

⁴² *Ibid.*, p. 247.

⁴³ *Ibid.*, p. 252.

⁴⁴ Para uma apreciação crítica da obra de Tàpies, conferir o instigante artigo de Máximo Recalcati intitulado *As três estéticas de Lacan*.

admiradores de suas obras, de semelhante benefício? Será que, como parece afirmar Danto, só se poderão tornar obras de arte aqueles objetos cuja susceptibilidade à significação possa ser decifrada pela identificação artística? Dizendo mais claramente, só serão obras de arte aqueles objetos que se possa compreendê-los, ainda que metaforicamente? Ou, ao contrário, a opacidade própria aos objetos da arte contemporânea não permanece refratária à “nova identidade” que lhes confere o Mundo da Arte, mesmo depois de seu pertencimento ser aí consignado? Pode ser que, para dizer de modo ainda muito trivial, as esperanças ilustradas de Danto numa consciência estética soberana reservem às suas pretensões ontológicas o dissabor de um regime de cálculo ainda marcadamente ptolomaico acerca de um universo copernicano, esse mesmo cujo advento ele tão bem soube discernir.

Se a avaliação aqui empreendida acerca da *démarche* de Duchamp tem alguma legitimidade, pode-se acrescentar que ela revela, justamente, a afirmação da obra de arte lá mesmo onde a identificação artística fracassa. Se é verdade, por um lado, que a arte do século XX radicaliza os protocolos de deslocamento e condensação metafórica que dão à interpretação artística seu material e as coordenadas de seu estabelecimento, por outro, não se pode esquecer que tais obras são dotadas de um avesso, cujos contornos resistem ao conceito. Na medida em que quaisquer objetos, em quaisquer arranjos sensíveis, podem vir a ser obras de arte, o *conceito* de arte propriamente abre-se a uma indeterminação, e não apenas seus objetos. Os materiais próprios e demais elementos representáveis que diferentes artes reivindicam são reagrupados de forma a dar consistência, lembra-nos Danto, a objetos-limite. Para tais objetos, seu valor de arte coincide, até certo ponto, fundamentalmente com o limite para o qual eles apontam. Dentre os exemplos possíveis, podem ser mencionados o ruído e a voz, que indicam o limite da música; a abstração figurativa, que aponta para o limite da representação mimética; o movimento aleatório ou descoordenado do corpo, que aponta para o limite da dança. Os objetos produzidos em série e desalojados de seus lugares-comuns, que apontam para o horizonte convencional que limita sua existência na hierarquia das formas.

Mas e quanto ao sujeito? Essa categoria, poder-se-ia arriscar, torna-se indispensável no que se refere a uma ontologia da arte contemporânea. Eis aí mais uma lacuna no pensamento estético de Arthur Danto ou, mais especificamente, em sua filosofia. Esse sujeito sem o qual um conceito da obra de arte não se legitima, Danto o intui magistralmente, como pode ser atestado em sua crítica à obra de Egon Schiele⁴⁵, e mesmo em diversas outras resenhas por ele elaboradas de obras e exposições. Mas nas bases de seu pensamento estético não se encontra a contrapartida formal e elaborada dessa categoria que, novamente, sua *démarche* indica e reivindica⁴⁶.

Sob uma análise mais cuidadosa, entretanto, veremos os rastros dessa categoria reaparecer nas pistas deixadas pela *beleza da indiferença* duchampiana. Essa, que não deve ser confundida, por exemplo, com a *belle indifférence* das históricas, apontada por Freud, e que visava dar conta das resistências do eu consciente ao caráter disruptivo e transgressor

⁴⁵ Cf. <<http://www.thenation.com/doc/20060123/danto>>.

⁴⁶ Hans Maes, num artigo acerca da posição de Danto sobre o fim da arte, também observa que as observações pessoais do filósofo em certos assuntos de arte e política não se traduzem numa formalização filosófica. Ou seja, esse autor também observa uma cisão entre crítica e filosofia na obra de Danto. Cf. MAES, H. The end of art: a real problem or not really a problem? *Postgraduate Journal of Aesthetics*, v. I, n. 2, ago. 2004, p. 66.

do desejo inconsciente. Não se trata de ser indiferente ao estranhamento veiculado pela presença do objeto, mas, ao contrário, deixar-se afetar por ele. Não se trata, menos ainda, de designar sua parte identificável com os predicados do discurso, de modo a fazer cessar sua indeterminação, acomodando-o ao patrimônio do já sabido, do arcabouço de preconceitos do Mundo da Arte. Nem mesmo de enaltecê-lo ou condená-lo, como se ele consistisse num chiste que, por ser bom ou ruim, deveria ser objeto de um juízo moral. Duchamp nos ensina que a arte contemporânea é aquela que, não menos do que a filosofia que pretende pensá-la, deve indicar justamente aquilo que excede ao conceito, aquilo que não pode ser esgotado por quaisquer interpretações, mas que, justamente por isso, se materializa como objeto-causa de produção e indagações. A indiferença visada nessa “estética superior” seria aquela que, nos termos da Dialética Negativa de Adorno, consigna a “expressão positiva do não-idêntico”⁴⁷, daquilo que subjaz aos arranjos identificatórios que o discurso predica e que retorna sobre eles, desestabilizando-os. Octavio Paz dirá que a beleza da indiferença é o sinônimo da própria liberdade⁴⁸ a que aspira o programa duchampiano. Nesse horizonte, onde obra e idéia não mais se separam, os objetos-limite apontam para uma indeterminação cujo efeito é a reafirmação dos sentimentos estéticos e da liberdade criadora da arte, e não o contrário. Essa estética, talvez passível do epíteto de uma estética do real, ao assimilar em seus protocolos o indiferenciado, o opaco e o não-predicável, talvez seja aquela digna de uma filosofia tal como a que Adorno aspirava, uma filosofia das coisas que “nós não sabemos o que elas são”⁴⁹. Do legado de Marcel Duchamp, cuja morte se dá no mesmo ano daquela de Adorno, ainda uma última lição de sua *Fountain*. Duchamp o escolheu numa loja de artigos sanitários, na Quinta Avenida em Nova York, dias antes da exposição para a qual ele era destinado. Mas seria igualmente possível que esse objeto, tornado signo de uma nova era da arte ocidental, tivesse sido retirado do lixo – lugar para o qual ele de fato retornou. Quem sabe dessa alegoria a filosofia da arte não possa reter a dica de que a condição periférica seja, ainda em nosso tempo, a que melhor lhe convém?

Referências bibliográficas

ADORNO, T.W. *Dialectique négative*. Paris: Payot, 2003.

_____. *Vers une musique informelle*. In : *Quasi una fantasia*. Paris: Gallimard, 1982.

CABANNE, P. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DANTO, A. C. *A transfiguração do lugar-comum*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *O mundo da arte*. Trad. Rodrigo A. de Paiva Duarte. Belo Horizonte (mimeo).

_____. *O descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo A. de Paiva Duarte. Belo Horizonte (mimeo).

⁴⁷ ADORNO, *Dialectique Négative*, p. 234-235.

⁴⁸ PAZ, *Op. Cit.*, p. 30.

⁴⁹ ADORNO, *Vers une musique informelle*, p. 340.

- FREUD, S. A interpretação dos sonhos. In: *Obras Psicológicas Completas de S. Freud*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v.V.
- _____. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: *Obras Psicológicas Completas de S. Freud*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v.VIII.
- MAES, H. The end of art: a real problem or not really a problem? *Postgraduate Journal of Aesthetics*, v. I, n.2, ago. 2004.
- PAZ, O. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- RUHRBERG *et al.* *Art of the 20th century*. Londres: Taschen, 2005. v. II.
- TOMKINS, C. *Duchamp*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- WAJCMAN, G. L'art, la psychanalyse, le siècle. In: AUBERT, J. & CHENG, F. & MILNER, J.C. & REGNAULT, F. & WAJCMAN, G. *Lacan, l'écrit, l'image*. Paris: Flammarion, 2000.