



O mundo  
da arte

Arthur Danto<sup>1</sup>

*Hamlet: – Você não vê nada lá?  
A rainha: – Nada mesmo; mas tudo que é, eu vejo.  
(Shakespeare: Hamlet, Ato III, cena IV).*

Hamlet e Sócrates, embora de modo – respectivamente – elogioso e depreciativo, falaram de arte como um espelho anteposto à natureza. Como muitas discordâncias em atitude, essa tem uma base factual. Sócrates vê os espelhos como que refletindo o que já podemos ver. Assim, a arte, na medida em que é como o espelho, fornece duplicações pouco acuradas das aparências das coisas e não presta qualquer benefício cognitivo. Hamlet, mais arguto, reconheceu uma notável característica das superfícies refletoras, a saber, que elas nos mostram o que, de outro modo, não poderíamos perceber – nossa própria face e forma – e, do mesmo modo, a arte, na medida em que ela é como espelho, nos revela a nós mesmos e é, mesmo sob os critérios socráticos, de alguma utilidade cognitiva no final de contas. Como filósofo, entretanto, acho que a discussão de Sócrates é defeituosa por outros motivos, talvez menos profundos do que esse. Se uma imagem espelhada de *o* é mesmo uma imitação de *o*, então, se a arte é imitação, imagens espelhadas são arte. Mas, de fato, objetos espelhados não são mais arte do que a devolução das armas a um louco seja justiça; e a referência aos espelhamentos seria exatamente um tipo astucioso de contra-exemplo que poderíamos esperar que Sócrates trouxesse à tona, utilizando-se deles para refutar a teoria, e não para ilustrá-la. Se essa teoria requer que *os* classifiquemos como arte, ela, exatamente por isso, mostra sua inadequação: “é uma imitação” não será uma condição suficiente para “é arte”. Mas, talvez porque os artistas *estavam* empenhados na imitação, nos tempos de Sócrates e depois, a insuficiência da teoria não foi notada até a invenção da fotografia. Uma vez rejeitada como uma condição suficiente, a mimesis foi rapidamente descartada até mesmo como uma condição necessária. E desde as conquistas de Kandinsky, as características miméticas foram relegadas para a periferia da preocupação crítica, a tal ponto que algumas obras sobrevivem apesar de possuírem aquelas virtudes, a excelência das quais foi um dia celebrada como a essência da arte, por pouco escapando de serem rebaixadas a meras ilustrações.

É obviamente indispensável na discussão socrática que todos os participantes dominem o conceito pronto para a análise, já que o propósito é casar uma expressão realmente definidora com um termo ativamente em uso e o teste para a adequação consiste presumivelmente em mostrar que a precedente análise e se aplique a todas e apenas àquelas coisas em que o conseqüente é verdadeiro. Então,

<sup>1</sup> Professor emérito de filosofia na Columbia University, Arthur C. Danto foi presidente da American Philosophical Association e da American Society for Aesthetics. Publicou diversos livros, entre eles: “Nietzsche as Philosopher”; “The Transfiguration of the Commonplace” e “Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations”. Atuou também como crítico de arte do jornal “The Nation”. (N.E.)

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no Simpósio sobre “A obra de arte” no 61º Encontro da American Philosophical Association, divisão leste, em 28/12/1964. O original, “The Artworld”, foi publicado pela primeira vez em *The Journal of Philosophy*, Vol. LXI, nº 19: 15 de outubro de 1964. A publicação dessa tradução foi autorizada pelo autor e pelo atual editor desse periódico, John Smiley (N.T.).

não obstante a recusa popular, a audiência de Sócrates sabia supostamente tanto o que era arte quanto do que gostavam. E uma teoria da arte, considerada aqui como uma definição real de “Arte”, não é, conseqüentemente, para ser de grande uso em ajudar as pessoas a reconhecer os exemplos de sua aplicação. Sua capacidade anterior para fazer isso é precisamente aquilo contra o que a adequação da teoria deve ser testada, sendo que o problema é apenas tornar explícito o que eles já sabem. É o *nosso* uso do termo que a teoria supostamente tenta capturar, mas supõe-se que somos capazes de, nas palavras de um escritor recente, “separar aqueles objetos que são obras de arte daqueles que não o são, porque... sabemos como usar corretamente a palavra ‘arte’ e aplicar a frase ‘obra de arte’”. Teorias desse tipo são um pouco parecidas com a visão de Sócrates sobre as imagens espelhadas, continuando a mostrar o que já sabemos, reflexões literais da prática lingüística real que dominamos.

Mas distinguir obras de arte de outras coisas não é uma tarefa tão simples, mesmo para falantes nativos, e hoje em dia alguém pode não estar cômico de estar num terreno artístico sem uma teoria artística para lhe dar conta disso. E parte da razão disso reside no fato de que o terreno é constituído como artístico em virtude de teorias artísticas, de modo que um uso de teorias, além de nos ajudar a discriminar a arte do resto, consiste em tornar a arte possível. Glauco e os outros dificilmente sabiam o que era arte e o que não era: do contrário eles nunca teriam sido pegos pela história das imagens espelhadas.

## I

Suponha que alguém pense sobre a descoberta de uma classe totalmente nova de obras de arte como algo análogo à descoberta de uma classe totalmente nova de fatos em algum lugar, i.e., como algo para ser explicado pelos teóricos. Na ciência, como alhures, freqüentemente acomodamos novos fatos a teorias antigas por meio de hipóteses auxiliares, um conservadorismo suficientemente perdoável quando a teoria em questão é considerada por demais valiosa para ser descartada de uma vez. Mas a Teoria Imitativa da Arte (TI) é, se se pensa detidamente, uma teoria excessivamente poderosa, explicando grande quantidade de fenômenos ligados à causação e à avaliação de obras de arte, trazendo uma surpreendente unidade a um domínio complexo. Além do mais, é simplesmente uma questão de sustentá-la contra muitos pretensos contra-exemplos, através de tais hipóteses auxiliares, segundo as quais o artista que se afasta da mimeticidade é perverso, inepto ou louco. Inépcia, chicana ou loucura são, de fato, predicções passíveis de teste. Suponha-se, então, que os testes revelem que essas hipóteses não se comprovam, que a teoria, agora, para além de qualquer possibilidade de reparo, deva ser substituída. E uma nova teoria é elaborada, conservando o que ela pode da competência da antiga teoria, junto com a inclusão dos fatos recalcitrantes. Pode-se representar, pensando através dessas linhas, certos episódios na história da ciência, onde uma revolução conceitual está sendo efetivada e onde a recusa a aceitar certos fatos, mesmo que parcialmente devida ao preconceito, inércia e egoísmo, é também devida ao fato de que uma teoria bem estabelecida, ou, pelo menos, largamente aceita, está sendo ameaçada de tal modo que toda a coerência se perde.

Um episódio desse tipo veio à tona com o advento das pinturas pós-impressionistas. Em termos da teoria artística em vigor (TI), era impossível aceitá-las como arte, salvo como arte inepta. De outro modo, elas poderiam ser dispensadas como imposturas, autopromoção ou a contrapartida visual de delírios de pessoas loucas. Assim, para que elas fossem aceitas *como* arte, numa espécie de *transfiguração* (sem falar num capão de Landseer), requereu-se não tanto uma revolução no gosto quanto uma revisão teórica de proporções muito consideráveis, envolvendo não apenas a adoção artística desses objetos, mas também uma ênfase sobre características recentemente significantes de obras de arte aceitas, de modo que abordagens muito diferentes de seu status como obras de arte teriam agora que ser feitas. Como um resultado da aceitação da nova teoria, não apenas as pinturas pós-impressionistas foram aceitas como arte, mas vários objetos (máscaras, armas etc.) foram transferidos de museus antropológicos (e outros lugares heterogêneos) para *musées des beaux arts*, embora, como poderíamos esperar do fato de que um critério para a aceitação de uma nova teoria é que ela dê conta de qualquer coisa que a antiga dava, nada tenha tido que ser retirado do *musée des beaux arts* – mesmo que tenha havido rearranjos internos como os entre salas de acervo e espaços de exibição. Incontáveis falantes nativos penduraram sobre lareiras suburbanas inumeráveis reproduções de casos paradigmáticos para ensinar a expressão “obra de arte”, as quais teriam levado seus precursores edwardianos a uma apoplexia lingüística.

Certamente, estou distorcendo ao falar de uma teoria: historicamente havia várias, todas muito interessantes, mais ou menos definidas em termos da TI. As complexidades da história da arte devem prevalecer sobre as exigências de exposição lógica e eu devo falar como se houvesse uma teoria substituinte, compensando parcialmente a falsidade histórica pela escolha de outra que foi realmente enunciada. De acordo com essa, os artistas em questão deveriam ser entendidos não como imitando fracassadamente formas reais, mas como criando de modo bem-sucedido formas novas, tão reais quanto as que a arte mais antiga pensava – nos seus melhores exemplares – estar imitando com credibilidade. A arte, afinal de contas, há muito tinha sido pensada como criativa (Vasari diz que Deus foi o primeiro artista) e os pós-impressionistas deveriam ser explicados como genuinamente criativos, tendo em vista, nas palavras de Roger Fry, “não a ilusão, mas a realidade”. Essa teoria (TR) forneceu um modo totalmente novo de olhar para a pintura, velha e nova. Na verdade, alguém poder quase interpretar o desenho cru de Van Gogh e de Cézanne, o deslocamento da forma em relação ao contorno em Rouault e Dufy, o uso arbitrário de planos de cor em Gauguin e nos *Fauves* como variados modos de chamar a atenção para o fato de que essas eram *não-imitações*, especialmente concebidas para não iludir. Em termos lógicos, isso seria aproximadamente como imprimir “dinheiro falso” ao longo de uma nota de um dólar brilhantemente falsificada, com o objeto resultante (falsificação *cum* inscrição) tornado incapaz de enganar qualquer pessoa. Essa não é uma nota de um dólar ilusória, mas então, exatamente porque ela é não-ilusória, nem por isso ela se torna automaticamente uma nota real de um dólar. Ela ocupa, antes, uma área recentemente

aberta entre objetos reais e fac-símiles reais de objetos reais: ela é, se se requer uma palavra, um não-fac-símile e uma nova contribuição para o mundo. Desse modo, os *Comedores de batatas* de Van Gogh, como consequência de certas distorções inconfundíveis, passam a ser um não-fac-símile dos comedores de batatas da vida real. E, na medida em que esses não são fac-símiles de comedores de batatas, o quadro de Van Gogh, como uma não-imitação, tinha tanto direito de ser chamado de um objeto real como o eram seus objetos putativos. Por meio dessa teoria (TR), as obras de arte reentraram na densidade das coisas, da qual a teoria socrática (TI) procurou lançá-las: se não *mais* reais do que os carpinteiros fizeram, elas eram, pelo menos, não *menos* reais. O Pós-Impressionismo celebrou uma vitória na ontologia.

É em termos de TR que devemos entender as obras de arte que hoje nos rodeiam. Desse modo, Roy Lichtenstein pinta painéis com tiras cômicas, embora com três ou quatro metros de altura. Eles são projeções razoavelmente fiéis, numa escala gigantesca, dos familiares quadrinhos dos tablóides diários, mas é precisamente a escala que conta. Um hábil escultor pode inserir *A Virgem e o Chanceler Rollin* numa cabeça de alfinete e ela seria reconhecível como tal a um olhar acurado, mas uma cópia de Barnett Newman numa escala similar seria uma massa amorfa, desaparecendo na redução. Uma foto de um Lichtenstein é indiscernível de uma foto de um painel de *Steve Canyon*, mas a foto deixa de captar a escala e, então, é uma reprodução tão imprecisa quanto uma cópia em preto-e-branco de Botticelli, sendo a cor tão essencial nesse caso quanto a escala o é no precedente. Os objetos criados por Lichtenstein não são imitações, mas *novas entidades*, como pústulas gigantes o seriam. Jaspers Johns, por outro lado, pinta objetos em relação aos quais as questões de escala são irrelevantes. Assim mesmo, seus objetos não podem ser imitações, porque eles têm a considerável propriedade de que qualquer cópia pretendida de um membro dessa classe de objetos é automaticamente, ele próprio, um membro da classe, de modo que esses objetos são logicamente inimitáveis. Desse modo, uma cópia de um numeral é exatamente esse numeral: uma pintura de 3 é um 3 feito de tinta. Johns, além disso, pinta alvos, bandeiras e mapas. Finalmente, no que espero que não sejam notas de rodapé involuntárias a Platão, dois de nossos pioneiros – Robert Rauschenberg e Claes Oldenburg – fizeram camas genuínas.

A cama de Rauschenberg está pendurada numa parede e está tracejada por uma pintura rudimentar aleatória. A cama de Oldenburg é assimétrica, mais estreita num lado do que no outro, com o que alguém poderia chamar de perspectiva embutida: ideal para quartos de dormir pequenos. Enquanto camas, elas são vendidas a preços singularmente inflacionados, mas alguém *poderia* dormir em qualquer uma das duas: Rauschenberg expressou o temor de que alguém pudesse subir em sua cama e cair no sono. Imagine-se, agora, um certo Testadura – falante simplório e notório filisteu – que não esteja cômico de que essas camas são arte e as tome por pura e simples realidade. Ele atribui os traços de tinta na cama de Rauschenberg a uma displicência do seu proprietário e o viés na de Oldenburg a uma inépcia do seu construtor ou talvez a um capricho de quem a fez “por encomenda”. Esses

seriam erros, mas sobretudo erros de um tipo estranho e não muito diferentes dos cometidos pelos pássaros deslumbrados que picaram as falsas uvas de Zeuxis. Eles tomaram erroneamente a arte pela realidade, assim como o fez Testadura. Mas ela era pretendida como *sendo* realidade, de acordo com a TR. Alguém poderia ter confundido realidade com realidade? Como podemos descrever o erro de Testadura? O que evita que a criação de Oldenburg seja uma cama mal-formada? Isso é equivalente a perguntar o que a faz arte e com essa questão adentramos um domínio de investigação conceitual, no qual os falantes nativos são maus guias: eles próprios se perdem.

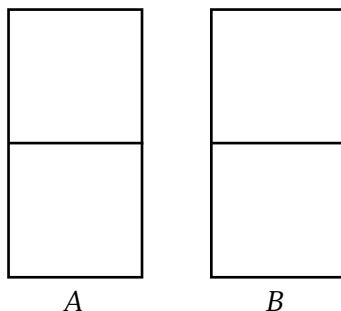
## II

Confundir uma obra de arte com um objeto real não é uma proeza tão grande quando uma obra de arte é o objeto real com o qual alguém se confunde. O problema é como evitar esses erros, ou removê-los uma vez que já foram cometidos. A obra de arte é uma cama e não a ilusão de uma cama; desse modo, não há nada como o traumático esbarrão contra uma superfície plana que mostrou aos pássaros de Zeuxis que eles tinham sido enganados. A não ser pela advertência do vigia de que Testadura não deveria dormir nas obras de arte, ele poderia nunca ter descoberto que isso era uma obra de arte e não uma cama. E desde que, afinal de contas, não se pode descobrir que uma cama não é uma cama, como poderia Testadura saber que ele tinha cometido um erro? Um certo tipo de explicação é requerido, porque o erro aqui é curiosamente filosófico, mais do que – se supormos corretos alguns conhecidos pontos de vista de P.F. Strawson – tomar uma pessoa por um corpo material quando a verdade é que uma pessoa é um corpo material, no sentido de que toda uma classe de predicados sensatamente aplicáveis a corpos materiais é, e sem apelar a nenhum outro critério, sensatamente aplicável a pessoas. De modo que não se pode *descobrir* que uma pessoa não é um corpo material.

Começamos explicando, talvez, que os traços de tinta não devem ser excluídos da explicação, que eles são *parte* do objeto, de modo que o objeto não é uma simples cama com – como acontece – traços de tinta espalhados sobre ela, mas um objeto complexo, fabricado a partir de uma cama e alguns traços de tinta: uma cama-tinta. De modo similar, uma pessoa não é um corpo material com – como acontece – alguns pensamentos adicionados, mas é uma entidade complexa feita de um corpo e alguns estados de consciência: um corpo-consciência. Pessoas, como obras de arte, devem ser tomadas como *partes* irredutíveis de si próprias e são, nesse sentido, primordiais. Ou, mais precisamente, os traços de tinta não são parte do objeto real – a cama – que acontece ser parte da obra de arte, mas são, *como* a cama, partes da obra de arte enquanto tal. E isso pode ser generalizado numa caracterização preliminar de obras de arte que por acaso contêm objetos reais como partes de si próprias: nem toda parte de uma obra de arte *A* é parte de um objeto real *R*, quando *R* é parte de *A* e pode, além do mais, ser destacado de *A* e aparecer *apenas* como *R*. O erro, então, certamente terá sido confundir *A* com uma *parte* de si próprio, a saber, *R*, mesmo que não fosse incorreto dizer que *A* é *R*, que a obra de arte é uma cama. Esse é o ‘é’ que requer clarificação aqui.

Há um *é* que figura principalmente nas afirmações concernentes às obras de arte que não é o *é* da identidade ou da predicação; nem é o *é* da existência, da identificação ou algum *é* especial inventado para servir a um fim filosófico. Entretanto, ele se encontra no uso comum e é prontamente dominado pelas crianças. É o sentido de *é*, de acordo com o qual uma criança, a quem é mostrado um círculo e um triângulo e perguntado qual é ela e qual é sua irmã, apontará para o triângulo dizendo: “esse sou eu”; ou, em resposta à minha pergunta, a pessoa próxima a mim aponta para o homem de vermelho e diz: “esse é o Lear”; ou na galeria eu aponto – para alívio de minha companhia – para uma mancha na pintura diante de nós e digo: “o borrão branco é Ícaro”. Não queremos dizer, nesses exemplos, que qualquer coisa é apontada como substituindo ou representando o que se diz que é, porque a *palavra* ‘Ícaro’ substitui ou representa Ícaro: mas eu não apontaria palavra no mesmo sentido de *é* e diria: “esse é o Ícaro”. A sentença “esse *a* é *b*” é perfeitamente compatível com “esse *a* não é *b*”, quando a primeira emprega esse sentido de *é* e a segunda algum outro, embora *a* e *b* sejam normalmente usados de modo não ambíguo. Na realidade, freqüentemente a verdade da primeira *requer* a verdade da segunda. De fato, a primeira é incompatível com “esse *a* não é *b*” somente quando o *é* é usado normalmente de modo não ambíguo. Na falta de outra palavra, designarei aquele de *o é da identificação artística*; em cada caso em que ele é usado, o *a* responde por alguma propriedade física específica – ou parte física – de um objeto. 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. Esse é um *é*, incidentalmente, que possui parentes próximos nos pronunciamentos marginais e míticos (desse modo, um *é* Quetzalcoatl; aqueles *são* os pilares de Hércules).

Deixe-me ilustrar. Dois pintores são convidados a decorar as paredes leste e oeste de uma biblioteca científica com afrescos que serão chamados, respectivamente, *A primeira lei de Newton* e *A terceira lei de Newton*. Essas pinturas, quando finalmente inauguradas, parecem com o que se segue (desprezando-se a escala):



Como objetos, deverei supor que as obras são indiscerníveis: uma linha preta, horizontal, num campo branco, igualmente grande em cada dimensão e elemento. *B* explica sua obra da seguinte maneira: uma massa, pressionando para baixo, é atingida por uma massa pressionando para cima; a massa de baixo reage de modo igual e oposto à de cima. *A* explica sua obra da seguinte maneira: a linha através do espaço

é a trajetória de uma partícula isolada. Ela vai de uma ponta a outra para dar a sensação de seu *ir além*. Se ela terminou ou começou dentro do espaço, a linha seria curva: e ela é paralela às extremidades de cima e de baixo, porque, se ela estivesse mais perto de uma do que da outra, teria que haver uma força que ocasionasse isso, o que é inconsistente com o fato de ser a trajetória de uma partícula *isolada*.

Muita coisa se segue dessas identificações artísticas. Ver a linha do meio como uma extremidade (massa encontrando massa) impõe a necessidade de identificar a metade de cima e a metade de baixo do quadro como retângulos e como duas partes distintas (não necessariamente como duas massas, porque a linha poderia ser a extremidade de *uma* massa se estendendo para cima – ou para baixo – no espaço vazio). Se ela é uma extremidade, não podemos, desse modo, tomar toda a área da pintura como um espaço simples: ele é, antes, composto de duas formas, ou de uma forma e uma não-forma. Poderíamos tomar toda a área como um espaço simples apenas se tomássemos a horizontal do meio como uma *linha* que não é uma extremidade. Mas isso quase requer uma identificação tridimensional de todo o quadro: a área pode ser uma superfície plana *acima* da qual (*vôo do jato*), ou *abaixo* da qual (*trajetória do submarino*), ou sobre a qual (*linha*), ou *na* qual (*fissura*), ou *através* da qual (*Primeira lei de Newton*) está a linha, sendo que, nesse último caso, a área não é uma superfície plana, mas uma seção transversal e transparente do espaço absoluto. Poderíamos tornar todas essas qualificações preposicionais claras, imaginando seções transversais perpendiculares ao plano do quadro. Então, dependendo da oração preposicional aplicável, a área é (artisticamente) interrompida ou não pelo elemento horizontal. Se tomarmos a linha como estando *através* do espaço, as extremidades do quadro não são realmente as extremidades do espaço: ele vai além do quadro, se a própria linha também for e nós estamos no mesmo espaço que a linha. Como *B*, as extremidades do quadro podem ser *parte* do quadro no caso das massas irem diretamente para as extremidades, de modo que as extremidades do quadro são *as suas* extremidades. Nesse caso, os vértices do quadro seriam os vértices das massas, a não ser que as massas tenham mais quatro vértices do que o próprio quadro tem: aqui, quatro vértices seriam parte da obra de arte que não seria parte do objeto real. Mais uma vez, as faces das massas poderiam ser a face do quadro e, olhando para ele, estamos olhando para essas faces: mas *o espaço* não tem qualquer face e, na leitura de *A*, a obra deve ser lida como sem qualquer face e a face do objeto físico não seria parte da obra de arte. Observe-se aqui como uma identificação artística engendra outra identificação artística e como, de modo consistente com uma dada identificação, somos *levados* a dar outras e *impedidos* de dar ainda outras: realmente, uma dada identificação determina quantos elementos a obra deve conter. Essas identificações diferentes são incompatíveis entre si, ou geralmente o são, e cada uma pode ser dita como fazendo uma obra de arte diferente, mesmo que cada obra de arte contenha idêntico objeto real como parte de si mesma. Obviamente, há identificações sem sentido: ninguém poderia, penso eu, ler sensatamente a horizontal do meio como *O perdido do trabalho amoroso* ou *A Ascensão de Sto. Erasmo*. Finalmente, observe-se como a aceitação de uma identificação mais



do que outra é, com efeito, trocar um *mundo* por outro. Poderíamos, na realidade, adentrar um mundo poético ao identificar a área superior com um céu limpo e sem nuvens, refletido da superfície calma da água abaixo, com a brancura mantida pela brancura apenas pelo limite irreal do horizonte.

E agora Testadura, tendo flutuado em asas através da discussão, protesta que *tudo que ele vê é tinta*: um retângulo pintado de branco com uma linha preta pintada através dele. E quão certo ele realmente está: isso é tudo que ele vê ou que qualquer pessoa pode ver, inclusive nós, estetas. Assim, se ele nos pede para lhe mostrar o que há para ver, além disso, para lhe demonstrar cabalmente que essa é uma obra de arte (*Mar e Céu*), não podemos nos queixar, porque ele não deixou de ver nada (e seria absurdo supor que tivesse deixado: que havia algo diminuto para o qual poderíamos apontar e ele, olhando de perto, dizer: “Então é isso! Finalmente uma obra de arte!”). Não podemos ajudá-lo até que ele domine o *é da identificação artística* e então *constitua* o objeto como obra de arte. Se ele não conseguir isso, ele nunca olhará para obras de arte: ele será como uma criança que vê bastões como bastões.

Mas o que dizer de puras abstrações, como algo que se parece exatamente com um *A*, mas é intitulado *Nº 7*? O abstracionista da Rua 10 insiste em vão que não há nada aqui a não ser tinta branca e preta e que nenhuma de nossas identificações literárias tem que se aplicar. O que, então, distingue-o de Testadura, cujas imprecisões filísticas são indiscerníveis das daquele? E como isso pode ser uma obra de arte para ele e não para Testadura, se eles concordam que nada há que não seja visto pelos olhos? A resposta, tão impopular quanto possa ser para puristas de todas as variedades, reside no fato de que esse artista retornou para a fisicalidade da pintura por meio de uma atmosfera composta de teorias artísticas e pela história da pintura recente e da mais remota, cujos elementos ele está tentando purificar para seu próprio trabalho. E, como uma consequência disso, seu trabalho pertence a essa atmosfera e é parte dessa história. Ele chegou à abstração por meio da rejeição das identificações artísticas, retornando ao mundo real, do qual essas identificações – ele pensa – nos removem, mais ou menos ao modo de Ch’ing Yüan, que escreveu:

Antes de estudar o Zen por trinta anos, eu via montanhas como montanhas e águas como águas. Quando eu atingi um conhecimento mais íntimo, cheguei ao ponto em que via que as montanhas não são montanhas e que águas não são águas. Mas agora que adquiri mais substância, cheguei ao repouso. Porque é exatamente que eu vejo que as montanhas são novamente montanhas e as águas novamente águas.

Sua identificação do que ele fez é logicamente dependente das teorias e da história que ele rejeita. A diferença entre suas afirmações e a de Testadura, de que “isso é tinta preta e essa, tinta branca e nada mais”, reside no fato de que ele ainda está usando o *é da identificação artística*, de modo que seu uso de “essa tinta preta é tinta preta” não é uma tautologia. Testadura não está nesse estágio. Ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte.

O Sr. Andy Warhol, o artista pop, exhibe fac-símiles de caixas de *Brillo*, em pilhas altas, em limpas prateleiras como no estoque do supermercado. Elas são, casualmente, de madeira, pintadas de modo a parecer cartonado; e por que não? Parafraçando a crítica do *Times*, se alguém pode fazer o fac-símile de um ser humano a partir do bronze, por que não o fac-símile da caixa de Brillo a partir do compensado? O custo dessas caixas chega a ser de  $2 \times 10^3$  o das congêneres na vida real – um diferencial dificilmente atribuível a sua maior durabilidade. Na verdade, o pessoal da Brillo pode, mediante algum custo extra, fazer suas caixas de compensado, sem que elas se tornem obras de arte, e Warhol pode fazer as *suas* a partir do papel-cartão, sem que elas deixem de ser arte. Desse modo, podemos esquecer as questões relativas ao valor intrínseco e indagar por que o pessoal da Brillo não pode manufaturar arte e por que Andy Warhol não pode fazer nada *senão* obras de arte. Bem, é claro que as suas caixas são feitas à mão, o que é um insano reverso da estratégia de Picasso de colar o rótulo de uma garrafa de Suze num desenho, dizendo que era como se o artista acadêmico, preocupado com uma imitação exata, sempre ficasse aquém da coisa real: então, por que não *usar* a coisa real? O artista pop reproduz laboriosamente à mão objetos feitos à máquina, pintando, por exemplo, os rótulos em latas de café (pode-se ouvir a conhecida advertência: “feito inteiramente à mão” descuidadamente jogada do vocabulário dos guias quando confrontada com esses objetos). Mas a diferença não consiste no artesanato: um homem que extraiu gemas a partir de rochas e construiu cuidadosamente uma obra chamada *Pilha de cascalho* (*Gravel Pile*) pode invocar a teoria do valor-trabalho para justificar o preço que ele pede; mas a questão é: o que torna isso arte? E por que Warhol precisa *fazer* isso de qualquer modo? Por que não apenas tacar sua assinatura ao longo de uma delas? Ou amassar totalmente uma e exibir como *Caixa de Brillo Amassada* (“um protesto contra a mecanização...”) ou simplesmente exibir um cartonado de Brillo como *Caixa de Brillo Desamassada* (“uma afirmação categórica da autenticidade plástica dos objetos industriais...”) ? Esse homem é uma espécie de Mídas, transformando tudo em que ele toca no ouro da pura arte? E o mundo todo, consistente de obras de arte latentes, esperando, como o pão e o vinho da realidade, para ser transfigurado, por meio de algum mistério obscuro, na carne e no sangue do sacramento? 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?

Suponha que um homem colecionasse objetos (em estado natural), incluindo uma caixa de Brillo; elogiamos a exibição pela variedade, engenhosidade, ou o que for. Em seguida, ele não exhibe nada a não ser caixas de Brillo e nós criticamos isso como inosso, repetitivo, autoplágio – ou (mais profundamente) asseveramos que ele é obcecado por regularidade e repetição como em *Marienbad*. Ou ele as empilha bem alto, deixando uma trilha estreita; nós abrimos nosso caminho através das prateleiras regularmente opacas e achamos que essa é uma

experiência perturbadora e a anotamos como a clausura dos produtos de consumo, que nos confina como prisioneiros: ou dizemos que ele é um moderno construtor de pirâmides. Na verdade, não dizemos essas coisas sobre o estoquista. Mas, então, um depósito não é uma galeria de arte e não podemos prontamente separar as caixas de Brillo da galeria em que elas estão, mais do que podemos separar a cama de Rauschenberg da pintura sobre ela. Fora da galeria, aquelas são caixas de papelão. Mas, então, removida a tinta, a cama de Rauschenberg é uma cama, exatamente como ela era antes de ser transformada em arte. Mas, então, se pensamos totalmente sobre essa matéria, descobrimos que o artista falhou, de modo real e necessário, em produzir um mero objeto real. Ele produziu uma obra de arte, seu uso das caixas de Brillo reais não sendo senão uma expansão dos recursos disponíveis aos artistas, uma contribuição aos *materiais dos artistas*, como tinta a óleo ou *tuche*.

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 na 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-iorquina. Isso poderia não ter sido arte cinqüenta anos atrás. Mas, então, não poderia ter havido, se tudo permanece igual, seguro de vôos na Idade Média ou borrachas para máquinas de escrever etruscas. O mundo tem que estar pronto para certas coisas – o mundo da arte não menos do que o real. 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.

#### IV

O mundo da arte se encontra diante do mundo real aproximadamente como a relação na qual a Cidade de Deus se encontra diante da Cidade Terrena. Alguns objetos, como alguns indivíduos, desfrutam de uma dupla cidadania, mas permanece, apesar da TR, um contraste fundamental entre obras de arte e objetos reais. Talvez isso já fosse fracamente sentido pelos primeiros forjadores da TI, que, descobrindo de modo incipiente a não-realidade da arte, eram limitados apenas em supor que o único meio dos objetos serem outra coisa que real é serem falsos, de modo que as obras de arte necessariamente teriam que ser imitações dos objetos reais. Isso era muito estreito. Assim Yeats viu ao escrever que: “Uma vez fora da natureza, nunca tomarei/ Minha forma corporal de qualquer coisa natural”. Isso não é matéria de escola: e a caixa de Brillo do mundo da arte pode ser exatamente a caixa de Brillo do mundo real, separada e unida pelo *é* da identificação artística. Mas eu deveria dizer algumas palavras finais sobre as teorias que tornam o mundo da arte possível e suas relações entre si. Procedendo assim, evitarei uma das mais difíceis questões filosóficas que conheço.

Pensarei agora em pares de predicados relacionados entre si como “opostos”, concedendo de antemão a imprecisão desse termo *démodé*. Predicados contraditórios não são opostos, já que um de cada um deles deve se aplicar a qualquer objeto no universo e nenhum de um par de opostos precisa se aplicar a alguns objetos no universo. Um objeto deve, primeiramente, ser de um certo tipo antes que um par de opostos se aplique a ele e então no máximo e no mínimo um dos opostos deve se aplicar a ele. Então, opostos não são contrários, porque contrários podem ser ambos falsos para alguns objetos no universo, mas opostos não podem ser ambos falsos; porque para alguns objetos nenhum de um par de opostos se aplica sensatamente, a menos que o objeto seja do tipo certo. Então, se o objeto é do tipo requerido, os opostos se comportam como contraditórios. Se  $F$  e não- $F$  são opostos, um objeto  $o$  deve ser de um tipo  $K$ , antes que um deles se aplique sensatamente; mas se  $o$  é um membro de  $K$ , então  $o$  ou é  $F$  ou não- $F$ , um excluindo o outro. A classe de pares de opostos que se aplica sensatamente ao ( $\partial$ ) $Ko$  deve-se designar como a dos *predicados relevantes-K*. E uma condição necessária para que um objeto seja de tipo  $K$  é que pelo menos um par dos opostos relevantes- $K$  seja sensatamente aplicável a ele. Mas, de fato, se um objeto é do tipo  $K$ , pelo menos e no máximo um de cada par de opostos relevantes- $K$  se aplica a ele.

Estou interessado agora nos predicados relevantes- $K$  para a classe  $K$  de obras de arte. Suponha-se que  $F$  e não- $F$  são um par de opostos de predicados desse tipo. Pode acontecer que, através de todo um período de tempo, toda obra de arte é não- $F$ . Mas, uma vez que nada até então é obra de arte e  $F$ , pode nunca ocorrer a qualquer uma que não- $F$  seja um predicado artisticamente relevante. A não- $F$ -dade das obras de arte prossegue sem qualquer registro. Diferentemente, todas as obras até um dado tempo podem ser  $G$ , sendo que isso nunca ocorreu a nenhuma delas até aquele tempo em que algo pode ser tanto uma obra de arte quanto não- $G$ . Na verdade, poder-se-ia pensar que  $G$  é um *traço definitório* de obras de arte, quando, na realidade, algo pode primeiramente ter que ser uma obra de arte antes que  $G$  lhe seja sensatamente predicável, caso em que não- $G$  também é predicável de obras de arte e o próprio  $G$  poderia, então, não ter sido um traço definitório dessa classe.

Suponha-se que  $G$  seja ‘é representacional’ e que  $F$  seja ‘é expressionista’. Num certo tempo, esses e seus opostos são talvez os únicos predicados artisticamente relevantes com uso crítico. Agora, supondo-se que ‘+’ represente um dado predicado  $P$  e ‘-’ seu oposto não- $P$ , podemos construir uma matriz de estilo mais ou menos como a seguinte:

<b>F</b>	<b>G</b>
+	+
+	-
-	+
-	-

As linhas determinam os estilos disponíveis, dado o vocabulário crítico ativo: expressionista representacional (p.ex., Fauvismo); não-expressionista representacional (Ingres); expressionista não-representacional (Expressionismo Abstrato); não-expressionista não representacional (abstração geométrica). Obviamente, na medida em que adicionamos predicados artisticamente relevantes, aumentamos o número de estilos disponíveis na proporção de  $2^n$ . Naturalmente, não é fácil prever que predicados serão adicionados ou substituídos pelos seus opostos, podendo-se supor que um artista determine que  $H$  deverá ser a partir de agora artisticamente relevante para suas pinturas. Então, na realidade, tanto  $H$  quanto não- $H$  tornam-se artisticamente relevantes para *toda* pintura e se a sua é a primeira e única pintura que é  $H$ , toda outra pintura existente torna-se não- $H$  e a comunidade inteira das pinturas é enriquecida, juntamente com uma duplicação das oportunidades disponíveis de estilo. É esse enriquecimento retroativo das entidades no mundo da arte que torna possível discutir, juntos, Rafael e De Kooning, ou Lichtenstein e Miguelangelo. Quanto maior a variedade de predicados artisticamente relevantes, mais complexos se tornam os membros individuais do mundo da arte. E quanto mais se sabe da população inteira do mundo da arte, mais rica se torna a experiência de alguém com qualquer um dos seus membros.

Sob esse ponto de vista, observe-se que, se há  $m$  predicados artisticamente relevantes, há sempre uma linha de baixo com  $m$  sinais de menos. Essa linha é destinada a ser ocupada pelos puristas. Havendo purificado suas telas daquilo que consideram inessencial, eles se atribuem o crédito de ter destilado a arte até sua essência. Mas está mesmo aí a sua falácia: exatamente como muitos predicados artisticamente relevantes representam bem seus quadriláteros monocromáticos, representam bem qualquer membro do mundo da arte e eles podem *existir* como obras de arte na medida em que existam pinturas “impuras”. Falando estritamente, um quadrado negro de Reinhardt é artisticamente tão rico quanto *O amor sagrado e profano* de Ticiano. Isso explica como menos é mais.

A moda, como acontece, favorece certas linhas da matriz estilística: museus, connaisseurs e outros são fatores de peso no mundo da arte. Insistir – ou tentar insistir – que todos os artistas se tornem representacionais, talvez para adquirir acesso numa mostra especialmente prestigiosa, corta pela metade a matriz estilística disponível: há então  $2^n/2$  modos de satisfazer o que é requerido e os museus podem, então, exibir todas as “abordagens” do tópico que eles estabeleceram. Mas essa é uma questão de um interesse quase puramente sociológico: uma linha na matriz é tão legítima quanto outra. Uma conquista artística consiste, suponho eu, em adicionar a possibilidade de uma coluna na matriz. Então os artistas, com maior ou menor rapidez, ocupam as posições recém-abertas: essa é uma característica observável da arte contemporânea e, para aqueles não familiarizados com a matriz, é difícil – talvez impossível – reconhecer certas posições como ocupadas por obras de arte. Essas coisas nem mesmo seriam obras de arte sem as teorias e as histórias do mundo da arte.

As caixas de Brillo adentram o mundo da arte com aquela mesma incongruência acentuada que os personagens da *commedia dell'arte* trazem para *Ariadne auf Naxos*. Qualquer que seja o predicado artisticamente relevante em virtude do qual elas ganham seu acesso, o resto do mundo da arte se torna proporcionalmente rico ao ter o predicado oposto disponível e aplicável a seus membros. E, para retornar às visões de Hamlet com as quais começamos a discussão, as caixas de Brillo podem nos revelar a nós mesmos tão bem quanto nenhuma outra coisa: como um espelho dirigido à natureza, elas podem servir para capturar a consciência de nossos reis.

**Tradução: Rodrigo Duarte**