

Intenção & Contexto:
por uma reorientação *intencionalista*
e *contextualista* da Estética e da
Filosofia da Arte no elogio
da arte contemporânea

Guilherme Mautone

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

INTENÇÃO & CONTEXTO:
POR UMA REORIENTAÇÃO *INTENCIONALISTA* E
***CONTEXTUALISTA* DA ESTÉTICA E DA FILOSOFIA DA ARTE**
NO ELOGIO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Guilherme Mautone

Tese de Doutorado

Porto Alegre | 2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

INTENÇÃO & CONTEXTO:
POR UMA REORIENTAÇÃO *INTENCIONALISTA* E
***CONTEXTUALISTA* DA ESTÉTICA E DA FILOSOFIA DA ARTE**
NO ELOGIO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Guilherme Mautone

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientadora Prof^a. Dr^a. Kathrin Holzermayr
Rosenfield

Porto Alegre | 2020

CIP – Catalogação na Publicação

Mautone, Guilherme.

Intenção & Contexto: por uma reorientação intencionalista e contextualista da Estética e da Filosofia da Arte no elogio da arte contemporânea / Guilherme Mautone. – 2021.

326 f.

Orientadora: Kathrin Rosenfield

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Filosofia da Arte. 2. Estética. 3. Arte Contemporânea. 4. Intencionalismo. 5. Contextualismo.
I. Rosenfield, Kathrin, oriente. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

INTENÇÃO & CONTEXTO:
POR UMA REORIENTAÇÃO *INTENCIONALISTA* E
***CONTEXTUALISTA* DA ESTÉTICA E DA FILOSOFIA DA ARTE**
NO ELOGIO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Guilherme Mautone

Orientadora

Prof.^a Dr.^a Kathrin Holzermayr Rosenfield (UFRGS)

Comissão Examinadora

Prof.^a Dr.^a Paula Viviane Ramos

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras

Prof. Dr. Jônadas Techio

Prof. Dr. Paulo Estrella Faria



Robert Rauschenberg, *De Kooning Apagado*, 1953.

– *Se um homem, trabalhando com fúria um bloco de madeira*
– continuou Stephen – *faz aí a imagem de uma vaca, é essa*
imagem uma obra de arte? Se não, por que não?

– Ah! Mas essa é formidável – disse Lynch, dando outra risada.

– Essa tem o verídico agulhão escolástico.

James Joyce, *Retrato do artista quando jovem*, 1984 (1916), p. 220

*Para Bruno, grande fazedor, seguem esses
pequenos elogios do conhecimento prático
nascidos, sobretudo, da tua insistência pra que
nós, os teus filhos, procurássemos sempre pelas
palavras em vez de só apontar para as coisas.*

*E para Noéli Ramme, que também acreditava
na construção de um comum pela arte. É uma
pena que não tenhamos traduzido a tempo o
livro do Thierry de Duve.*

A presente tese de doutorado é resultado principal de pesquisa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) / Brasil, concedida entre 2016 e 2020.

Resumo

O presente trabalho procura defender um *intencionalismo* e um *contextualismo* moderados enquanto espécies de reguladores discursivos para as teorizações sobre arte, sobretudo após o modernismo e seus desdobramentos, deslocamentos e distensões na produção artística contemporânea. Em nossa perspectiva, a aplicação do *intencionalismo* à arte permite compreendê-la como resultado de uma atividade intencional, derivada da própria intencionalidade dos estados mentais do seu produtor que, por sua vez, é compreendido numa condição de agência em relação a produção. Essa intencionalidade derivada é, por sua vez, facultada aos processos de recepção (ou estéticos) porque as intenções autorais são pensadas, a partir das análises de Noël Carroll (2001) e Paysley Livingston (2005), enquanto ontologicamente manifestos nas obras de arte através de *estruturas propositivas*: indícios de escolha, deliberação e *formatividade*. Isso confere, portanto, à abordagem intencionalista da arte uma concepção externalista no que diz respeito ao acesso da intenção autoral. Por outro lado, a aplicação do *contextualismo* à arte permite compreendê-la à luz do que se tem indicado, em diferentes pensadores, como campo da arte, circuito artístico (Dickie, 1997), sistema da arte (Bulhões, 2014) ou mundo da arte (Danto, 1964 e 2010). Nossa proposta é que esses termos variáveis, que recebem diferentes acentos teóricos em diferentes pensadores, sejam compreendidos ao nível de um contexto artístico decisivamente marcado por práticas sociais artísticas concretamente incorporadas nas culturas e historicamente transmitidas e modificadas. Desse modo, o contextualismo confere proeminência aos processos de (i) produção, (ii) destinação, (iii) recepção e (iv) discussão de arte que são capazes de determinar nominalmente a arte, seus usos e, sobretudo, a concessão de seu estatuto aos objetos através do *processo de artificação*, desenvolvido por Natalie Heinich & Roberta Schapiro (2007 e 2012). Importante mencionar que o processo de artificação executa uma função primordial na determinação da *artisticidade* (participação do conceito ‘arte’) de um objeto inclusive naqueles casos em que os objetos não são produzidos com intenções autorais. Identificamos a artificação enquanto um processo de fixação linguística da referência realizado por integrantes de uma comunidade que compartilha diversamente, além da linguagem, hábitos, práticas, procedimentos, instituições, inspirando-nos nas leituras e desdobramentos críticos do pensamento tardio de Wittgenstein representado pela nova teoria da referência e pela filosofia da linguagem comum: indicamos, portanto, o processo de artificação enquanto um dos muitos procedimentos de um subconjunto – o mundo ou campo da arte – da *forma de vida* linguística humana. Também oferecemos uma definição para a noção de *contexto da arte*. Com esses pensadores o debate de acento ontológico centrado no objeto dá lugar a um debate de acento ontológico centrado nas práticas, que entendemos motivado pelos próprios processos artísticos ao longo de sua história relativos à desmaterialização dos suportes tradicionais (Lippard, 1971) e, portanto, à dissolução das características fenomenologicamente acessíveis da arte que remontam à instauração da arte conceitual com os *ready mades* de Duchamp e Elsa von Freytag-Loringhoven. Diante disso, uma reorientação dos campos da Estética e da Filosofia da Arte a partir do *intencionalismo* e do *contextualismo* sugere, sobretudo, que esses campos sejam enriquecidos por (a) um manifesto reconhecimento do papel intencional do artista na *produção* da sua obra e por (b) um reconhecimento das determinações contextuais e particularizantes da *recepção* de uma obra pelo campo artístico e suas práticas. Nossa tese, portanto, consiste em afirmar que as tentativas de construção de sentido para as obras de arte devem se regular por deferências explícitas tanto às intenções do artista ou do produtor, quanto aos processos contextuais ou dos receptores.

Palavras-chave: Intencionalismo. Contextualismo. Filosofia da Arte. Estética. Arte Contemporânea.

Abstract

The present work aims to defend moderate *intentionalism* and *contextualism* as theoretical regulators for different discourses about art, especially considering the developments and distention's of modernism in contemporary art. In our view, intentionalism applied to art allows us to understand it as the result of intentional activity, i.e., something derived from the intentionality of the mental states of its producers. And they are comprehended as agents in relation to their production. This derivative intentionality is extended to the processes of reception (thus, to aesthetics) because authorial intentions are thought, according to Noël Carroll (2001) and Paysley Livingston (2005), as ontologically manifest in artworks as purposive structures, as indications of choice, deliberation and *formativity*. This grants to intentionalism an externalist conception about the access to authorial intention. On the other hand, contextualism applied to arts allows us to understand it as something produced and accessed within the art circle (Dickie, 1997), system of art (Bulhões, 2014) or artworld (Danto, 1964 and 2010). Our view is that these various notions, which are differently developed by these different thinkers, be understood as an artistic context decisively structured by artistic social practices that are concretely incorporated within different cultures and are historically transmitted and modified. Therefore, contextualism gives prominence to processes of (i) production, (ii) destination, (iii) reception and (iv) discussion of art that can, by their turn, nominally determine art, its uses and, above all, the concession of art status to objects through *artification*, developed by Natalie Heinich & Roberta Schapiro (2007 and 2012). The process of artification plays a primordial role at the determination of whether something is or isn't art, including at the cases where something is not produced with authorial intentions. *Artification* is, thus, identified as procedure of linguistic fixation of the reference that is played out by agents of a linguistic community that shares, diversely, a language, habits, practices, procedures, institutions. This understanding is a direct inspiration from the critical developments of Ludwig Wittgenstein's thought in his *Philosophical Investigations* (2009). Artification is seen as one of the many procedures from the *artworld* ou *art field*, a subset within the human form of life. From our reading and interpretation of these thinkers, the ontological debate focused on the artwork gives rise to a ontological debate focused on social practices about art that we understand motivated by the very own artistic processes throughout its history, intrinsically related to the dematerialization of traditional artistic supports (Lippard, 1971) and, therefore, also related to the dissolution of the phenomenologically accessible characteristics of art. Both of these processes are related, in our own account, to the instauration of conceptual art with Duchamp and Elsa von Freytag-Loringhoven. Considering all of this, we suggest a reconsideration of aesthetics and philosophy of art with intentionalism and contextualism in mind, but also that both of these fields be regulated by (a) a manifest recognition of the role that the artists intentions plays in the production of their artworks and by (b) a recognition of contextual determinations that particularize our access (or reception) of artworks by the art field and its practices. Our thesis, therefore, presupposes that different modalities of sense making and production of theoretical discourse about art must be regulated by explicit deference's both to artistic intentions (producers of art) and to contextual processes (reception of art).

Keywords: Intentionalism. Contextualism. Philosophy of Art. Aesthetics. Contemporary art.

Sumário

1. Introdução	12
1.1. Sobre a estruturação da tese	13
1.2. Novos termos de investigação	21
1.3. Algumas considerações sobre a estética e a filosofia da arte	43
2. Arte Contemporânea	48
2.1. As coisas comuns: suportes, pás, ar e pentes	51
2.2. Um problema alfandegário	95
2.3. Algo que o olho não mais discrimina	101
2.4. O problema dos indiscerníveis na estética e na filosofia da arte	120
3. Intenção	141
3.1. O que se escreve toma conta da alma	148
3.2. Projeto: plano, cálculo e estratégia	165
3.3. Num afã classificatório	173
3.4. Obras de arte como planos executados	183
4. Contexto	226
4.1. Eu preciso destas palavras. Escrita	230
4.2. Folia carioca	240
4.3. É inquietante virar o museu do avesso	253
4.4. Obras de arte como coisas situadas	261
5. Considerações Finais	297
6. Referências	307
7. Informações técnicas das imagens	316

Robert Rauschenberg: A Retrospective
September 19, 1997 - January 7, 1998

LN# 867.97
Robert Rauschenberg
Erased De Kooning Drawing, 1953
Traces of ink and crayon on paper, with mat and label
hand-lettered in ink, in gold-leafed frame
25-1/4 x 21-3/4 x 1 1/2"
Collection of the artist
RR# 53.D001

RR Crate #: 27

75.1001
Rauschenberg
Museum of Modern Art
LOAN# 97.133
NCA Cat.#22
Rauschenberg

THE NEW YORK CULTURAL CENTER
2 COLUMBUS CIRCLE, NEW YORK 10019
in association with Fairleigh Dickinson University

1. Introdução

LENDER LENT by the ARTIST

EXHIBITION POETS OF THE CITIES: NEW YORK &
SAN FRANCISCO, 1950-65
ARTIST Robert Rauschenberg

TITLE Erased de Kooning Drawing

DATE 10/31/74 RECEIPT No. 1221 BOX 3

dallas museum of fine arts - fair park - dallas, texas
W-103

DMFA

53.D1

Kunsthaus Tübingen
74 Tübingen
Philosophenweg 74

OLLENDORFF FINE ARTS
FINE ART PACKERS AND SHIPPERS
NEW YORK - SAN FRANCISCO

Lot No. 5328
Piece No. 22 07

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART
945 Madison Avenue, New York, N.Y. 10021

Artist Robert Rauschenberg

Title ERASED DE KOONING DRAWING

Date 1953 Catalogue No. 68

Lender Collection of the artist

Exhibition ART ABOUT ART
7/19-9/24/78 and travel

THE MUSEUM OF MODERN ART
11 WEST 53RD STREET NEW YORK

ART IN THE MIRROR 0/5 66-7

ARTIST Rauschenberg

TITLE ERASED DEKOONING DRAWING

LENDER'S NAME Artist

MUSEUM NO. 66.2119 BOX NO. 5

THE NORTH CAROLINA MUSEUM OF ART
Raleigh, N. C.

Artist Robert Rauschenberg

Title ERASED deKOONING DRAWING

Number

Exhibition "Art About Art"
October 22- November 26, 1978

The Museum of Contemporary Art
ROLYHOLYOVER A CIRCUS
MOCA, Los Angeles, September 12 to November 28, 1993
The Mail Collection, Boston, January 14 to April 3, 1993
Columbia University, New York, April 20 to August 15, 1994

JC 14
Robert Rauschenberg
drawing: traces of ink and crayon on paper in gold leaf frame

DO NOT REMOVE
DRAWING FROM FRAME.
FRAME IS PART OF DRAWING

JUDSON ART WAREHOUSE
49-20 FIFTH STREET
LONG ISLAND CITY, N.Y. 11101
718-937-5500
TELEX: 269136 JUDSON FAX: 718-937-5860

FLOOR	ROOM	PIECE
KV	2110	9

ROBERT RAUSCHENBERG: THE EARLY 1950's
Guggenheim Museum, SoHo, New York
10/23/92 - 1/17/93

92
Crate: 2
Erased de Kooning Drawing
1953
Traces of ink and crayon on paper with mat and
hand-lettered (ink) label in gold leaf frame
25-1/4 x 21-3/4", framed
LENDER: Robert Rauschenberg

SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART
PERMANENT COLLECTION
Accession No: 98.298
Artist: Robert Rauschenberg
Title/Date: Erased de Kooning Drawing
1953
Medium: ink and crayon on paper, with mat and label
hand-lettered in ink, in gold-leafed
25 1/4 in. x 21 3/4 in. x 1/2 in.
Size: Purchased through a gift of Phyllis Watts
Credit:

Westkunst
Zeitgenössische Kunst seit 1939, Rheinthalen, Messe- und
Veranstaltungsgelände
Veranstalter: Stadt Köln, Museen der Stadt Köln
30. Mai bis 16. August 1981
Raum: 12
Kat.-Nr.: 545
Künstler: Rauschenberg
Titel/Jahr: Erased de Kooning Drawing, 1953
Besitzer: R. Rauschenberg, N.Y.
Kiste Nr.: 3/49 F.V.

NATIONAL COLLECTION OF FINE ARTS
SMITHSONIAN INSTITUTION, 9 AND G STS., WASHINGTON, D. C.
ACCESSION No. # 22
ARTIST Robert Rauschenberg
TITLE ERASED de KOONING DRAWING

The Tate Gallery
Rauschenberg
Rauschenberg
de Kooning drawing
Rauschenberg

MUSEUM OF AMERICAN ART
150 MADISON AVENUE
NEW YORK, NY 10021
AMERICAN CENTURY:
CONTEMPORARY ART 1900-2000 PART II
1999 - February 13, 2000

ERASED DE KOONING DRAWING 1953
ZEICHNUNG:
TINTENSPIUREN UND KREIDE AUF
PAPIER
48 x 37
BESITZ DES KÜNSTLERS

ROBERT RAUSCHENBERG: THE EARLY 1950'S
Guggenheim Museum, Washington, D.C. 6/15/91-8/11/91
Guggenheim Museum, Houston 9/27/91-1/5/92
Guggenheim Museum, Chicago 2/8/92-4/19/92
Museum of Modern Art 5/14/92-8/2/92
Crate: 2

1.1. Sobre a estruturação da tese

A tese aqui apresentada consiste numa investigação filosófica sobre os conceitos de *intenção* e de *contexto* e numa tentativa de defesa dessas noções enquanto espécies de reguladores conceituais para os campos da filosofia da arte e da estética. Procuraremos, assim, apresentá-los enquanto conceitos capazes de delimitar, num registro meta-teórico, as teorizações sobre arte, estejam elas interessadas em responder à pergunta geral pela arte ou interessadas em responder perguntas mais específicas sobre a produção artística contemporânea, sobre o estatuto do artista na contemporaneidade ou, ainda, sobre o que marca nossa experiência com o artístico enquanto contempladores, espectadores e participantes.

Embora discutiremos obras de arte já inseridas num certo *cânone* da história da arte e que, portanto, já ganharam suas respectivas teorizações e críticas, discutiremos sobretudo a arte contemporânea. Especialmente porque sobre ela parecem pairar uma miríade de reações das mais diversas: da desconfiança à estranheza, da admiração frívola ao consumo ignóbil, da vulgarização existencial ao ódio e à censura. Faremos essa discussão de um modo diferente, no entanto. Isso significa que exemplos particulares de arte contemporâneas, manifestações artísticas concretas, são indicados como a origem de questões incontornáveis para a especulação filosófica e, nesse sentido, são essas obras que organizam a tese, motivando desde o início da pesquisa sua redação e composição. Entendemos que a arte, portanto, coloca ao pensamento humano suas próprias questões, convidando-o à refletir sobre a natureza do artístico, sobre suas relações com a vida humana, com o próprio pensamento, sobre a dimensão da experiência estética e, por fim, sobre os lugares que essas reflexões poderão tomar na contemporaneidade. Nossa escolha em trazer a própria obra de arte para a frente de uma filosofia que se dedica (ou deveria se dedicar...) a ela não foi uma decisão arbitrária, de modo que para ela oferecemos um arrazoado na seção seguinte.

O trabalho se encontra estruturado em cinco capítulos. No primeiro, que se está a ler, discutiremos as escolhas metodológicas da nossa própria

investigação e ofereceremos razões que nos parecem conferir inteligibilidade para a *metodologia* escolhida. Isso nos leva, evidentemente, a oferecer uma justificação para o que nos parecem ser os *novos termos de investigação* que motivaram esse giro metodológico – que não se dá unicamente na oportunidade de redação e apresentação desta tese, mas sobretudo em *nosso modo de pensar* a filosofia da arte e a estética. Na mesma seção, também tomamos a liberdade de incluir ao final uma discussão panorâmica sobre o que nos parece distintivo nos campos da filosofia da arte e da estética a fim de nos posicionarmos pela defesa de uma espécie de separação programática entre eles e que se encontra já desenvolvida na literatura atinente ao campo. Isso nos parece imprescindível uma vez que, com o advento da arte contemporânea, encontramos nela também uma problematização das próprias teorias estéticas tradicionais; problematização que ela incorpora sobretudo pela via *poética*. É relevante mencionar que a discussão sobre os sentidos (canônicos e tradicionais) da experiência estética entram em franca disputa frente ao estabelecimento da arte contemporânea no século XX. Essa celeuma, sobre a qual já desenvolvemos pesquisas anteriores¹, dá-se ora no campo filosófico e com a pretensão ímpar de uma legislação definicional sobre o que é e o que não é arte no século XX, apelando ao critério da experiência estética como instância decisória; ou se dá ora no campo artístico, em um *âmbito sistêmico*, com os arremedos teórico-críticos que arregimentaram a construção de um novo cânone das artes visuais a partir da ideia de um *formalismo* e de uma *pintura americana*. Monroe Beardsley foi responsável pela primeira disputa e Clement Greenberg pela segunda. Chamo a atenção do leitor a tais contendas recentes e seus agentes especialmente porque em ambas existe um ponto-cego, um *varrido para baixo do tapete*, um recalque conveniente: os *ready mades* de Duchamp, instâncias modelares, *paradigmas*, para boa parte da produção contemporânea e do que ficará conhecido por *arte conceitual*. Do reconhecimento desse esquecimento ou desse desinteresse de Beardsley e Greenberg, mas sobretudo da desrespeitosa ousadia beardsleyana para com Duchamp ao negar-lhe o estatuto de arte, anima-se em nós uma tentativa de reparação e de enaltecimento de seu trabalho dentro da filosofia. Diferentemente

¹ Cf. Guilherme Mautone, *Descrédenciamento estético e habilitação narrativa: a construção de um novo modelo para a filosofia da arte em Noël Carroll*, 2016.

disto, partimos de um reconhecimento pragmático – eminentemente *contextual* – que tenta situar a arte não mais em um lugar de subalternidade em relação ao pensamento filosófico, no qual ela é no mais vezes tratada como exemplário ou mera ilustração da filosofia; mas que procura situá-la num lugar de complementaridade ao pensamento filosófico e, ainda mais importante, de centralidade quando a filosofia se pretende como uma filosofia *da* arte ou uma estética. *Grosso modo*, a primeira seção se empenha na construção de alguns pressupostos para o próprio conteúdo da tese, suas escolhas metodológicas e filosóficas e para as investigações posteriores sobre os conceitos de *intenção* e de *contexto*.

O segundo capítulo é integralmente dedicado a uma discussão sobre a arte contemporânea. Nele, partimos dos trabalhos de Marcel Duchamp com o objetivo de mostrar que eles podem ser legitimamente tomados enquanto *paradigmas*, conforme pensou Kuhn², para entender o que há de tão distintivamente marcante na arte contemporânea em comparação com as obras tornadas mais representativas daquele um modernismo mitificado por Greenberg e que *voluntariamente escolheu deixar Duchamp de lado*. A nossa escolha por Duchamp não foi arbitrária, uma vez que em sua própria trajetória podemos encontrar trabalhos que se situam de modo inteligível na tradição de *pintores* modernistas, a exemplo de *Nu Descendo Uma Escada*, de 1912, e que consiste até certo ponto em uma pintura de linguagem cubista; bem como é possível encontrar na obra de Duchamp os importantes *ready mades* como, por exemplo, *Roda de Bicicleta* ou *Fonte*, respectivamente de 1913 e 1917. Nesse sentido, defenderemos o advento do *ready made* e seu credenciamento filosófico *qua* coisa artística ou obra de arte como uma característica determinante para situar uma proto-contemporaneidade em artes visuais a partir de uma inflexão conceitual. No mesmo capítulo, trazemos em seguida o problema gerado pela

² Thomas Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas*, 2011, p. 220. Tomo aqui paradigma num dos sentidos específicos desenvolvidos por Kuhn, sobretudo em seu *Posfácio* de 1969. Sua ideia é de que o primeiro sentido “indica toda a constelação de crenças, valores, técnicas etc., partilhadas pelos membros de uma comunidade científica. [...] [Já o segundo sentido] denota um tipo de elemento dessa constelação: as soluções concretas de quebra-cabeças que, empregadas como modelos ou exemplos, podem substituir regras explícitas como base para a solução dos restantes quebra-cabeças da Ciência Normal”. Portanto, estou tomando o *ready-made* de Duchamp enquanto um paradigma (modelo, exemplo) do conceitualismo em artes visuais.

entrada das esculturas de Constantin Brancusi nos Estados Unidos para a famosa exposição na Brummer, organizada por Duchamp. A análise de alguns aspectos sistêmicos relacionados ao caso é efetuada por nós em função de seu alcance para fora do campo da arte, uma vez que o caso envolveu as relações entre arte e instituições do estado (alfândega e, mais tarde, as cortes judiciais). Em seguida apresentamos as *Brillo Soap (Pad Boxes)* de Andy Warhol expostas pela primeira vez em 1964 com o objetivo de analisar a problematização que elas avançam e que é, a nosso ver, uma problematização sobre a própria natureza da arte ao suscitarem, conforme sugeriu Danto, uma suposta discussão sobre a indiscernibilidade entre obras de arte e meras coisas comuns, promovendo uma busca por critérios não-perceptivos na determinação do artístico. Nossa abordagem é – e isso se sentirá com clareza – debitária à filosofia de Arthur Danto, sobretudo em relação à invenção do conceito de mundo da arte. Nesse sentido, pretendemos conservar essa sua noção, mas também desautorizar sua compreensão das *Brillo* de Warhol enquanto indiscerníveis em relação às caixas de Brillo comuns. Encerramos o capítulo sobre arte contemporânea discutindo a recepção do *ready made* e do problema da desmaterialização dos suportes pelos artistas e como se consolida a ideia de um conceitualismo em artes visuais, ou seja, a famosa arte conceitual.

O terceiro e o quarto capítulos estão dedicados diretamente ao estudo dos respectivos conceitos de *intenção* e de *contexto*. Subdividimos o terceiro capítulo em três seções ou subcapítulos. Em *O que se escreve toma conta da alma* aludimos à passagem de *Livro da Vida* de Santa Teresa D'Ávila para falar da porção documental, da obra escrita, de Hélio Oiticica. Nosso objetivo com isso é investigar em quais sentidos o artista participa intelectualmente de sua própria obra, indicando, portanto, que ele pode ser pensado enquanto um dos agentes implicados na produção de sentido para o que fez ou intencionava fazer. Logo em seguida apresentamos em *Projeto: plano, cálculo e estratégia* a obra *Os Portais*, de Christo e Jeanne-Claude, que foi planejada e estudada pelos artistas ao longo de 30 anos; de modo que o objetivo da seção é indicar em que sentido podemos pensar uma postura projetiva por parte dos artistas em relação a suas obras. Na última seção do capítulo apresentamos o diagrama histórico-conceitual de

Maciunas, sugerindo com isso que o artista também se implica num processo de localização histórica da própria obra dentro de uma tradição específica e, em certo sentido, parte daí em sua criação. Com isso, encerramos o terceiro capítulo da tese discutindo a noção de *intenção* como algo próprio da produção artística (*poética*). Para uma análise desse conceito recorreremos principalmente a Carroll (2001) e Anscombe (1957) como pensadores principais; mas também recorreremos eventualmente a Livingston (2005), Searle (2002) e Faria (2010). Assim, subscrevendo Carroll, derivamos do terceiro capítulo da tese uma abordagem *intencionalista*³ para o artístico que advoga em favor de uma concepção das intenções enquanto estados mentais peculiares, distintos de crenças e desejos, e capazes de motivar as ações (no caso, as produtivas) ao permitirem a concepção de planos e subplanos.

O quarto capítulo também foi estruturado em quatro seções específicas. Nas três primeiras apresentamos obras de arte e, na última, discutimos o conceito de *contexto*. A primeira seção, denominada *Eu preciso destas palavras. Escrita*, apresenta algumas obras de Arthur Bispo do Rosário para, em seguida, discutir a questão de seu reconhecimento retrospectivo como arte. É um fato conhecido que Bispo do Rosário não produziu com *intenções artísticas* ou *intenções autorais* num sentido estrito, embora seus trabalhos tenham sido credenciados como obras de arte posteriormente, ou seja, *retrospectivamente artificados*. O fato dessa canonização retrospectiva da obra de Bispo do Rosário nos interessa muito porque ela aparentemente contraria a tese de um *intencionalismo forte* para a definição da arte. Na segunda seção do capítulo apresentamos duas instalações de Janaína Tschapë, denominadas *Melantrópico*, de 2018. Apresentamos elas na tese por duas razões que nos parecem, sobretudo, heurísticas. Primeiro, porque são desdobramentos poéticos de um trabalho já consolidado com os suportes tradicionais (sobretudo a pintura) e, segundo, porque são obras que, embora recebam o mesmo nome, tenham sido feitas na mesma data e sejam formalmente idênticas, são apresentadas em dois contextos diferentes, ora na Praia do Arpoador (RJ), ora no Baile do Sarongue (RJ). Exploramos nesta seção os sentidos diferentes que essas escolhas podem suscitar a partir de uma

³³ Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 157.

investigação sobre a ideia de *contexto* e, também, de *uso*. Na terceira seção, denominada *É inquietante virar o museu do avesso*, apresentamos o trabalho feito por Andressa Cantergiani e Maurício Ianês na Fundação Iberê Camargo em 2018. Esse trabalho, que muito nos inquieta, apresentou-se como um trabalho colaborativo na esteira de uma performance coletiva e instalativa e procurou discutir o lugar do museu enquanto instituição social, bem como a dimensão da participação dos diferentes agentes que nele trabalham ou, então, que nele apenas transitam. O trabalho comparece nessa seção em função da radicalidade de seus pressupostos e resultados que, em nosso sentir, parecem esvaziar justamente os conceitos de *intenção* e de *contexto* e nos convocam a questionar: *onde ali há ou está a arte?* Concluímos a seção quatro ao discutir o conceito de contexto procurando analisar a dimensão de um *contextualismo* na filosofia. Consideramos que as discussões sobre contextualismo quando levadas para a seara das artes dão ensejo a uma discussão que remete aos trabalhos inaugurais de Danto (1964 e) e Dickie (1997) nos quais se originam os termos *mundo da arte* e *círculo da arte*, respectivamente. Entendemos, portanto, que o emprego desses termos se inspira na filosofia tardia de Wittgenstein (2009) e sua *noção de forma de vida humana*, com a qual pretendeu dar proeminência ao fato de que o uso da linguagem é regulado por uma gramática que emerge, sobretudo, da naturalização de práticas culturais linguísticas humanas.⁴ Tomo, assim, *mundo da arte* enquanto um subconjunto da forma de vida linguística humana que opera através do uso da linguagem uma série de práticas, hábitos, procedimentos, discursos relativos à arte e que facultam, por exemplo, no horizonte de um *externalismo semântico*, a fixação da referência do termo ‘arte’ através de processos de *artificalização*, conforme pensaram Natalie Heinich e Roberta Schapiro (2007 e 2012). Embora as propostas recentes de Bulhões (2014), Becker (1982) e Bourdieu (2002) confirmem um acento às práticas sociais que se encarregam de processos de legitimação, conferência de autoria, determinação de valor de circulação e de mercado, atribuição de capital simbólico e cultural, ao pensarem em termos de um *sistema das artes*, sugiro que essas práticas sociais dependem de mecanismos discursivos de determinação ontológica, o que recoloca o debate

⁴ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, 2009.

sobre práticas sociais dentro de um enquadramento linguístico iluminado por uma ontologia das práticas sociais. Isso reitera, portanto, a ideia de que até mesmo os processos de artificação (e o processo mais restritivo de *legitimação*) operam sob o registro da determinação linguística, o que fica evidente se considerarmos, por exemplo, que a produção de discursividades sobre o artístico é que se encarrega ela mesma de seu ingresso até mesmo nas instituições. O ponto aqui é que a recepção de arte (no que se poderia chamar de estética) é intrinsecamente marcada pela interpretação, pela criação de narrativas, pela explicitação de intenções autorais ou artísticas e pela indicação de como essas intenções emergem concretamente de certos contextos orientados gramaticalmente (num sentido wittgensteiniano) que revelam incorporação cultural e social concretas. Daí, portanto, pensar em relações entre linguagem e práticas sociais.

O quinto e último capítulo é dedicado às considerações finais, onde apresentamos e procuramos defender – a partir da disposição de (i) pressupostos para os campos da filosofia da arte e da estética, de (ii) uma discussão sobre o que há de distintivo na arte contemporânea e de (iii) uma discussão sobre as noções de *intenção* e *contexto* – a tese de que esses dois conceitos podem ser cogitados enquanto conceitos reguladores para a investigação teórica na estética e na filosofia da arte. Entende-se, e se procura argumentar, que as tentativas de construção de sentido para a compreensão da obra de arte devem se regular por deferências explícitas ou às intenções do artista (*relativas à produção de arte*), ou aos processos contextuais (*relativos à recepção de arte*), vinculando-os. Nesse sentido, distanciamos-nos da tese de Mag Uidhir ao defendermos que somente o conceito de *intenção não basta como um operador regulatório de teorias da arte*, mas que o conceito de *contexto* também é necessário.⁵ Assim, *intenção* e *contexto* se apresentam enquanto condições isoladamente suficientes para qualquer pretensão teórica sobre o artístico. E, assim, apresentam-se também enquanto *condições de inteligibilidade* da arte contemporânea.

Aproveitamos, nesta seção introdutória, para fazer duas observações. Todas as imagens mencionadas ao longo do corpo do texto não apresentam suas

⁵ Christy Mag Uidhir, *Art & Art Attempts*, 2013.

informações técnicas; no entanto incluímos a ficha técnica de cada trabalho mencionado numa seção específica ao final da tese, procurando tomar o cuidado de evidenciar – sempre que possível – desde as informações materiais concernentes aos suportes das obras, até as informações de circulação contextual, como presença em coleções ou instituições, locais de apresentação no caso de modalidades de arte efêmera (como as performances) e informações sobre a procedência. Ademais, todas as citações diretas em outras línguas, sobretudo em língua inglesa e francesa, foram traduzidas por nós. Embora não tenhamos incluído essa informação ao final da referência de cada uma das respectivas citações, preferindo alertar já de antemão o leitor para isso, é quase desnecessário mencionar que nos responsabilizamos inteiramente pela adequação das traduções dos trechos.

Por fim, mencionamos que todas as páginas de abertura dos capítulos trazem o verso da obra de Rauschenberg, gentilmente cedida pelo MoMA de São Francisco. Agradecemos, afetosamente, ao museu e, sobretudo, ao apoio de David Rozelle, da seção de Copyright, para a obtenção da licença de uso das imagens da obra de Rauschenberg nesta tese. A razão primordial de mostrarmos o verso da obra, que entendemos como um dos paradigmas mais relevantes da arte contemporânea, consiste em que o verso atesta claramente sua circulação contextual, desarmando em nós uma certa tendência em compreendê-la unicamente em seu caráter material ou formal ou, ainda, somente como um mero gesto irônico por parte do artista cuja obra seria só uma espécie de epifenômeno. O desenho de De Kooning apagado é, sobretudo, uma recusa do desenho em sua acepção e suporte tradicionais, além da assunção de que também a sua moldura – junto de sua circulação contextual – formam *juntas* aquele ponto quiasmático determinante para a compreensão de uma nova concepção de desenho e, conseqüentemente, de arte.

1.2. Novos termos de investigação

Em 1972 Leo Steinberg escreveu um pequeno ensaio denominado *Reflexões sobre o estado da crítica*. Nele, o historiador e crítico realiza um esforço contundente em apreender aquilo que há de distintivo na obra de Robert Rauschenberg em comparação com as obras de uma certa vanguarda pictórica representada, especialmente nos Estados Unidos, pelos expressionistas abstratos. Steinberg escreveu alguns anos depois dos famosos ensaios de Clement Greenberg – por exemplo, *Vanguarda & Kitsch*, *Pintura Modernista* e *Rumo a mais um novo Laoconte* – nos quais o surgimento das primeiras vanguardas europeias havia sido explicado por Greenberg em termos de uma oposição formal à pintura academicista⁶ e produtora do ilusionismo naturalista sob os auspícios históricos de uma suposta autoconsciência artística que, ao delimitar os limites formais da própria pintura, encontra no suporte pictórico a essencialidade da sua *bidimensionalidade*. Greenberg fez dessa explicação o ponto crucial de uma clivagem para a compreensão da pintura do século XX, procurando mostrar que nesse processo de encontro da essencialidade do suporte repousavam um interesse e uma atenção formais por parte dos artistas. Processos que se explicariam em termos ora históricos, no horizonte de uma *teleologia da história da pintura*, ora sociológicos, no horizonte de uma busca por autonomia artística fora das academias e sua *l'art officiel* ainda atrelada aos interesses aristocráticos e burgueses.⁷

Embora a argumentação de Greenberg seja muito mais ilustrativa que rigorosa – uma vez que depende dessas rápidas sugestões sociológicas, estilísticas e formais para explicar a própria natureza das mudanças artísticas – seus textos foram decisivos para encadear uma certa *ordem de razões* que desdobrariam

⁶ O *academicismo* foi um processo de institucionalização da produção das artes visuais, inicialmente na Europa, com foco no ensino e transmissão que remonta à criação da primeira academia (Academia de Desenho, em Florença) no *Cinquecento* italiano, sob a supervisão de Vasari. Cf. Ian Chilvers & Harold Osborne, *The Oxford Dictionary of Art*, 1998, p. 3

⁷ Os ensaios de Clement Greenberg que mencionamos se encontram em Glória Ferreira & Cecília Cotrim (Org.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, 2001.

mais além a ideia de que o expressionismo abstrato, sobretudo o estadunidense, despontaria no campo da arte como um estágio de alto refinamento reflexivo e de alta relevância cultural. *Grosso modo*, sua tese histórica mais geral indicou na modernidade artística o aspecto essencial da autoconsciência dos artistas em relação ao seu campo, levando-os a um processo de entrincheiramento gradual do pictórico em seu domínio próprio de expressão. Ou seja, o suporte, a tela, em sua bidimensionalidade constitutiva, em sua *planaridade (flatness)*, apresenta-se ao pintor enquanto uma limitação intrínseca do seu fazer, de modo que a exploração e experimentação na pintura deveriam se limitar a uma espécie de indicação dessa essência planar, superficial. É a partir daí, portanto, que se arregimentará no pensamento de Greenberg todo um *criticismo formalista* e que pretendeu atribuir ao trabalho dos artistas aquelas competências de uma exploração formal dos meios expressivos de seus suportes escolhidos.

Assim, o ingresso do conceito de *planaridade* no vocabulário crítico cumpriu duas funções. Por um lado, situou a produção vanguardista dentro de um panorama histórico bem mais amplo, sugerindo que essa produção se encontrava inteligivelmente inserida dentro da própria historicidade da pintura, embora essa inserção tivesse sido apresentada em termos meramente estilísticos. E, por outro lado, delimitou as possibilidades poéticas da pintura, circunscrevendo a reflexão produtiva e o trabalho dos artistas às explorações do suporte tradicional.⁸ Diante desse cenário, as reflexões de Steinberg em seu ensaio supracitado se apresentam em larga medida como problematizações importantes do arcabouço teórico e crítico armado por Greenberg, principalmente porque tecem objeções a essas duas funções explicativas para a

⁸ É bem verdade, contudo, que outra função relevante que a crítica formalista de Greenberg cumpriu diz respeito à criação ardilosa ao nível sociológico e institucional de uma narrativa teórica que operasse uma justificativa teórica para o deslocamento do protagonismo artístico da Europa para os Estados Unidos de modo decisivo e agressivo. Nesse sentido, a atuação de Greenberg passa a colocar Nova Iorque no centro do tabuleiro das artes, acompanhando, no pós-guerra na segunda metade do século XX, a valorização da produção estadunidense e a criação de contextos artísticos, como o MoMA, o primeiro museu inteiramente dedicado à arte moderna, e as grandes feiras de arte internacionais, que passaram a siderar o que conhecemos atualmente como o circuito do *galerismo* profissional e sua atuação ao nível de um mercado de arte. Cf.: (1) Francis Frascina, *Institutions, Culture, and America's 'Cold War Years': The Making of Greenberg's 'Modernist Painting'*, 2003. (2) Marcia Bystryn, *Art Galleries as Gatekeepers: The Case of the Abstract Expressionists*, 1978. (3) Elissa Auther, *The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg*, 2004.

pintura modernista. Ademais, não surpreende que Steinberg refira justamente as obras de Robert Rauschenberg em seu ensaio, já que ele toma a obra do artista texano como uma espécie de *contraexemplo* bastante incômodo ao entrenchamento formalista da pintura sugerido por Greenberg.

O formalismo americano contemporâneo deve sua força e enorme influência ao profissionalismo de sua própria abordagem. Ele analisa avanços estilísticos específicos dentro de uma concepção linear do desenvolvimento histórico. A sua justificação teórica foi equipada por Clement Greenberg, cujo ensaio *Pintura Modernista* (1965) reduz toda uma arte de mais de cem anos a uma *única e elegante varredura unidimensional*.⁹

Nota-se, aí, que Steinberg claramente atribuiu a responsabilidade pela viragem teórica na crítica de arte do século XX a Greenberg, sobretudo ao enunciar (não sem certa ironia) a persuasão retórica de suas sugestões elegantes que criaram no âmbito da crítica o mito¹⁰ do expressionismo abstrato como o ápice da pintura ocidental ao situar esse movimento de modo generalizante dentro da própria linhagem das vanguardas históricas. Assim, o mito formalista desenvolverá uma certa imagem do expressionismo abstrato enquanto um desdobramento natural daquele projeto modernista europeu que, para Greenberg, colocou-se na posição contrária à ossificação de um academicismo e de um alexandrismo inerte ao movimentar a cultura europeia no final do século XIX.¹¹ Steinberg menciona claramente no trecho citado esse suposto nexos *causal* que o formalismo endossa entre os projetos de vanguarda do modernismo europeu e o expressionismo abstrato estadunidense: o que, do ponto de vista filosófico e argumentativo, poderia ser apontado como uma simples *generalização indevida*. Ademais – e Steinberg parece bastante ciente disso – o formalismo crítico de Greenberg toma o modernismo e as primeiras vanguardas

⁹ Leo Steinberg, *Reflections on The State of Criticism*, 1939, In Branden Joseph, *Robert Rauschenberg*, 2002, p. 10.

¹⁰ Emprego ‘mito’ e ‘mitológico’ como sinônimos para ‘ficção’ e ‘fictício’. O esforço de Steinberg será basicamente um esforço de desmontagem filosófica e histórica do criticismo de Greenberg.

¹¹ Clement Greenberg, *Vanguarda e Kitsch*, 1939, In Glória Ferreira & Cecília Cotrim (Org.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, 2001, p. 28. Por ‘alexandrismo’ Greenberg refere-se à pintura acadêmica e às Academias europeias de desenho e pintura.

europeias como um *todo homogêneo*, quando elas de fato estiveram bem longe de sê-lo.¹²

Problematizar, contudo, o caráter mitológico da narrativa do expressionismo abstrato inventada por Greenberg envolverá não só apontar um contraexemplo a essa narrativa entre os próprios pintores contemporâneos a Greenberg e Steinberg, mas também envolverá apontar o quanto o emprego da ideia de uma *autoconsciência histórica sobre os limites expressivos dos suportes artísticos* por Greenberg é incapaz de especificar uma característica própria e inerente ao modernismo, ou seja, pelo menos uma propriedade particularizante. Nesse sentido, é necessário mostrar em que sentido essa ideia se aplica de modo legítimo a outros períodos históricos e, especialmente, à arte do passado. Steinberg apontará com precisão cirúrgica essa trivialidade explicativa.

A necessidade perene da arte de redefinir a sua área de competência através da própria testagem de seus limites toma muitas modalidades. E nem sempre ela se dá na mesma direção. A ambição de Jacques Louis David em fazer da arte uma força nacional de liderança moral foi certamente um desafio aos limites da pintura; bem como a eliminação dos valores tonais por Matisse. Em um dado momento histórico os pintores se interessaram em descobrir o quanto sua arte pode anexar, ou com o quanto de não-arte ela poderá aventurar-se a experimentar e ainda permanecer arte. Em outros momentos eles exploram o fim oposto para descobrir o quanto eles podem renunciar e, ainda assim, permanecer em seu próprio campo. O que é constante é a preocupação da arte com ela mesma, o interesse que pintores têm em questionar suas próprias operações. É de um provincianismo atroz transformar aquela virada de chave autocrítica e autoconsciente numa distinção suficiente do modernismo; e uma vez que se entende que esse traço não confere a ele a sua peculiar distinção, então a arte contemporânea abstrata – em sua qualidade de objeto, sua transparência e segredo, seu estilo impessoal ou industrial, sua simplicidade e tendência em projetar um decidido minimalismo de decisões, sua irradiação, poder e escala – então essas coisas todas deverão se tornar reconhecíveis como uma espécie de conteúdo: expressivo, comunicativo e eloquente a seu próprio modo.¹³

¹² Um comentário valioso sobre a heterogeneidade das vanguardas europeias e sobre o modernismo artístico poderá ser encontrado na pesquisa de fôlego de Peter Gay, *Modernismos – o fascínio da heresia*, 2009. Mas igualmente em Giulio Carlo Argan, *Arte Moderna*, 1992. Outra referência de peso e que não atribuí um tratamento generalizante do Modernismo é o colossal e bem conhecido trabalho de Ernst Gombrich, *A História da Arte*, 2000.

¹³ Leo Steinberg, *Reflections on The State of Criticism*, 1939, In Branden Joseph, *Robert Rauschenberg*, 2002, p. 21.

O ponto de Steinberg parece bastante claro. Critica-se a trivialidade explicativa da proposta de Greenberg e sua ousadia em caracterizar o modernismo através da ideia de um descobrimento da própria autoconsciência dos artistas que, assim supostamente autoconscientes e autocríticos, passariam a se interessar pelo próprio meio de expressão pictórico num registro *meta*, de segunda ordem.¹⁴ Para Steinberg esse aspecto não está dado exclusivamente na pintura das vanguardas europeias e, tampouco, na pintura dos expressionistas abstratos. Mas é um aspecto mais ou menos sempre presente entre os artistas ao longo de toda a história da arte. É interessante notar como Steinberg recorreu à própria tradição pictórica ocidental para *demonstrar* sua objeção a Greenberg, indicando surpreendentemente até mesmo em algumas iluminuras medievais essa dimensão autoconsciente sobre o meio.¹⁵ Gostaria de endossar aqui a objeção de Steinberg à Greenberg e ampliar sua demonstração, lembrando das pinturas do flamengo Cornelis Gysbrechts, artista do século XVII. Embora Gysbrechts tenha pintado, como muitos dos mestres flamengos, cenas mais convencionais (anunciações, crucificações e naturezas mortas), sua pintura mais proeminente foi a pintura em *trompe l'oeil*, na qual os objetos representados na tela estabelecem com o suporte uma relação de proporção com vistas à dissolução imaginada das fronteiras entre realidade e ficcionalidade, objeto real e objeto representado.

Embora seu *O reverso de uma tela emoldurada*, de 1672, apresente-se como um eloquente exemplo de *trompe l'oeil*, evidenciando sua maestria sobre o gênero e sua capacidade ímpar de pintura, é também verdade que essa pintura se apresenta para nós como uma indicação contundente de que se está reconhecendo algo de inexorável a toda pintura, a saber: o fato de que toda pintura tem um fundo, de que toda pintura é uma tela emoldurada e de que, por mais realista e capaz de imitar naturalisticamente a realidade, embaralhando arte e vida e possivelmente enganando o contemplador, toda pintura é uma imagem construída sobre uma superfície necessariamente dotada de um fundo ou *avesso*.

¹⁴ Clement Greenberg, *Vanguarda e Kitsch*, 1939, In Glória Ferreira & Cecília Cotrim (Org.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, 2001, p. 29 a 31.

¹⁵ Leo Steinberg, *Reflections on The State of Criticism*, 1939, In Branden Joseph, *Robert Rauschenberg*, 2002, p. 20.



Cornelis Gysbrechts, *Trompe l'oeil: O avesso de uma pintura emoldurada*, 1672.

Esse fundo, ou esse *avesso*, da pintura que Gysbrechts se ocupa em pintar minuciosamente e em trazer à frente, mostrar e exhibir a céu aberto para o contemplador, esteja ele no século XVII ou no XXI, deve ser tomado como uma clara *tematização* do meio pictórico. O fundo, ou o avesso, da pintura é, portanto, o *indício* de sua própria natureza como coisa humanamente criada, originada da inventividade técnica, invariavelmente um *suporte* – ainda que seja possível construir a análise dessa pintura particular a partir da noção de *trompe l’oeil* e de sua tentativa de lograr no contemplador o engano perceptivo, onde ele toma por engano a *pintura do verso de uma tela* como o *verso de uma tela*, ou seja, confundindo a ficção com realidade e ignorando o empreendimento de conotação.

Restará, ainda assim, indicar a escolha do artista em tentar lograr o engano a partir *deste tema*, ou seja, o tema do avesso ou fundo da tela. Nota-se, portanto, que o lema empregado por Greenberg para caracterizar a arte modernista – *ars est demonstrare artem*¹⁶ – não mais diz respeito somente à produção artística que começa no encerramento do século XIX, mas se encontra instilada na produção artística desde muito antes das vanguardas europeias. É bem verdade que a pintura de Gysbrechts não apresentaria o que para Greenberg consistiu na autoconsciência sobre os limites do campo da pintura, já que ele procurou explicá-la em termos de uma atenção formal à *planaridade* da pintura. O problema com essa caracterização é, no entanto, pensar a *planaridade* (o fato de a pintura se dar em um suporte planar e bidimensional) como um único e exclusivo aspecto formal desse suporte. Ademais, a indicação da *planaridade* como o *meio de expressão próprio da pintura* parece igualmente corresponder a uma drástica redução do conceito de expressão quando aplicado à pintura.

Essa ideia, além de levar em conta apenas um *indício estilístico* ao *parcializá-lo* na explicação, esquece-se de que a própria existência de uma superfície pictórica onde o desenho ou a pintura se realizam exige

¹⁶ A arte demonstrando a arte. O contrário de *ars est demonstrare artem* seria, assim, *ars est celare artem*; ou seja, a arte escondendo a arte, escondendo aquilo que é próprio da arte (o que chamamos de comentário de segunda ordem no formalismo de Greenberg) ao desdobrar a ideia renascentista de pintura como janela aberta para o mundo. Cf. Clement Greenberg, *Rumo a um mais novo Laocoonte*, In Glória Ferreira & Cecília Cotrim (Org.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, 2001, p. 56.

ontologicamente um avesso, um lado contrário, que também a sustenta e do qual ela depende. Esse avesso é, assim, uma condição de sua existência mimética. Como o *aparte* (*aparté* ou *aside*) no teatro, na literatura e no cinema, onde uma personagem se dirige diretamente ao público e instaura uma nova dimensão entre ficção e realidade.¹⁷ E esse é um ponto importante que foi negligenciado por Greenberg. A tela de Gysbrechts evidencia uma atenção autoconsciente e autocrítica sobre a própria pintura porque reconhece que o avesso da tela, ao ser pintado em *trompe l'oeil*, gerará no espectador uma espécie de jogo imaginário de antecipação pelo que estaria, portanto, na frente da tela. Há, aí, mais do que uma mera atenção formal à *planaridade*. O que vemos na pintura de Gysbrechts é a confecção – *através da pintura* – de um jogo muito intrincado com a própria atenção do espectador, com o que ele poderá concluir a partir dessa sua experiência e com o que ele poderá entender como sendo próprio da pintura.

Nesse sentido, o objetivo em fazer um *trompe l'oeil* do avesso de uma tela (ou, em termos aristotélicos, a *causa eficiente* dessa pintura) diz respeito ao reconhecimentos das próprias vicissitudes existenciais da pintura enquanto meio: indica que a pintura é necessariamente uma imagem que imita¹⁸, que sua fatura¹⁹ poderá ser feita com uma tal similitude capaz de enganar um espectador desprevenido, que ela representa alguma coisa, que se esse engodo mimético for logrado esse espectador antecipará imaginariamente o que está na parte da frente dessa suposta tela, já que telas têm avessos e assim por diante. Assim, fica bastante claro que há autoconsciência em relação ao que é próprio da pintura em Gysbrechts, que pintou na Dinamarca, no século XVII. É evidente que ele não estava, aí, com seu *O avesso de uma pintura emoldurada* de 1672, seguindo à risca o preceito atribuído a Ovídio sobre o *ars est celare artem* – e que, para Greenberg, só se modifica com o advento da modernidade.

Chegar, assim, ao problema clássico entre a *arte que esconde a arte* e a *arte que evidencia a arte* exige que se evoque um estágio inaugural das

¹⁷ Arasse demonstra que esse tipo de expediente pode, também, ser encontrado em pinturas renascentistas. Mostraremos isso nas considerações finais desta tese. Cf. Daniel Arasse, *Nada se vê: seis ensaios sobre pintura*, 2020.

¹⁸ Já que a definição de arte vigente no século XVII é a de arte como imitação.

¹⁹ O *Novo Dicionário Aurélio* (p. 614) define ‘fatura’ como “1. Ato, efeito, modo de fazer, feitura.”

teorizações sobre a pintura no Renascimento com Alberti e, sobretudo, a ideia de que a pintura seria uma *janela aberta para o mundo*.²⁰ Nesse sentido, o verdadeiro intento do pintor seria o de confeccionar a representação com a maior minúcia imitativa possível, emulando assim as proezas das uvas de Zêuxis que, segundo se contava, eram capazes de enganar até os passarinhos que vinham bicá-las.²¹ E o problema da imitação da realidade pela pintura, originário daquele entrincheiramento definicional que inaugura uma filosofia da arte com Platão e Aristóteles, também ganha seu espaço na argumentação de Steinberg, uma vez que ele vê, sobretudo na obra de Rauschenberg, uma recolocação da superfície pictórica, não uma insistência formal sobre o seu próprio meio de expressão, como pretendeu Greenberg, mas principalmente em função do encontro de uma nova *dimensão fenomenológica*:

Uma vez eu escutei Jasper Johns dizendo que Rauschenberg havia sido o homem que mais havia inventado neste século desde Picasso. O que ele inventou foi sobretudo, penso, *uma superfície pictórica que deixava o mundo entrar novamente*. Não o mundo do homem do Renascimento que procurava olhando para a janela dicas sobre o bom tempo; mas o mundo do homem que gira seus botões para ouvir a mensagem gravada: “dez por cento de probabilidade de precipitação hoje à noite”, eletronicamente transmitida de dentro de uma cabine sem janelas. O plano pictórico de Rauschenberg é para uma consciência imersa no cérebro das cidades.²²

Leio, portanto, a ideia de Steinberg sobre a invenção de Rauschenberg – *deixar o mundo entrar novamente* – como uma ideia que reorienta a finalidade da pintura e a função do pintor, no sentido de que com Rauschenberg o pintor não se ocupa mais da imitação de um mundo a partir da maestria de uma infinidade de técnicas que lhe permitem confeccionar uma imagem naturalista da realidade (princípio renascentista), nem mais se ocupa daquele jogo exclusivamente formal com formas e cores que a todo momento delimitam seu fazer no próprio meio de expressão do suporte (formalismo de Greenberg). Porém, com Rauschenberg, o pintor reapresenta o próprio mundo a partir da superfície pictórica ao se utilizar

²⁰ Cecil Grayson, *Introdução ao De Pictura de Alberti*, In Leon Alberti, *Da Pintura*, 1999, p. 58 a 59.

²¹ A anedota é contada por Plínio, o velho, em seu *Naturalis Historiae*, onde comenta sobre Zêuxis, pintor grego do século V a.C..

²² Leo Steinberg, *Reflections on The State of Criticism*, 1939, In Branden Joseph, *Robert Rauschenberg*, 2002, p. 34. Itálico meu.

dessa superfície como um *espaço próprio de exibição* que remete o contemplador aos objetos ali apresentados e não re(a)presentados. Parece-me que Steinberg em certo sentido insiste na ideia da superfície pictórica como o lugar da *tautologia* para Rauschenberg, lugar no qual *isto é isto, aquilo é aquilo, esse é o mundo*. Espécie de *gesto de apontar* realizado pelo pintor. Essa suposta reviravolta que Rauschenberg institui na arte a partir da pintura é comentada por Steinberg ao discutir o famoso apagamento do desenho de Willem De Kooning que o artista texano realizara em 1953. A história, que Rauschenberg narrou inúmeras vezes em entrevistas, não varia.²³ Ele visita o ateliê de De Kooning munido de uma garrafa de uísque e explica ao homem da hora do expressionismo abstrato estadunidense sua ideia não sem certo nervosismo; afinal de contas De Kooning já era considerado uma das figuras proeminentes da pintura nos EUA e havia sido devidamente legitimado e posicionado pela narrativa de Greenberg. Depois de explicar a ideia principal do trabalho, De Kooning aceita a proposta de Rauschenberg e lhe oferece um desenho selecionado por ele segundo dois critérios. Por um lado, deveria ser um desenho de que ele certamente sentiria falta e, por outro, um desenho que fosse particularmente difícil de apagar. Um mês e muitas borrachas depois, Rauschenberg apresenta ao público o seu *De Kooning Apagado*, de 1953.

Quando ele apagou aquele De Kooning, exibindo-o como um *Desenho de Willem De Kooning apagado por Robert Rauschenberg*, ele estava fazendo muito mais que um multifacetado gesto psicológico; ele estava mudando – não muito mais para o contemplador que para ele mesmo – o ângulo do confronto imaginativo; ele estava basculando a evocação de um espaço-de-mundo feito por De Kooning em uma outra coisa, uma coisa produzida ao pressionar algo sobre um papel na mesa.²⁴

A interpretação que Steinberg atribuiu ao *De Kooning Apagado* pretende, assim, chamar atenção para o fato de que, para além de um gesto iconoclasta por parte de Rauschenberg, havia também no trabalho uma tentativa radical de enfrentamento dos próprios fundamentos pictóricos que haviam passado a

²³ Duas delas se encontram disponíveis em: (1) < <https://tinyurl.com/yxz46b4t> >. (2) <<https://tinyurl.com/y3p9b8hv>>. Acesso em: 18.12.2019.

²⁴ Leo Steinberg, *Reflections on The State of Criticism*, 1939, In Branden Joseph, *Robert Rauschenberg*, 2002, p. 29.

nortear a teoria e a crítica de arte pós-Greenberg. No instante em que Rauschenberg apresentou ao público um desenho apagado de um dos grandes expoentes do expressionismo abstrato, fazendo desse *apagamento* o próprio trabalho, ele exhibe e performa uma crítica ao critério por excelência do formalismo, ou seja, o trabalho formal na superfície:

No criticismo formalista, o critério para o progresso significativo permanece sendo uma espécie de tecnologia de *desígnio* [*design*] sujeita ao compulsionar [poético] numa só direção: o tratamento da superfície inteira como um único e indiferenciado campo de interesse.²⁵

Ao apagar um desenho de De Kooning, Rauschenberg ao mesmo tempo criticou o critério de exploração da superficialidade pictórica que fundava o formalismo e indicou uma nova possibilidade de exploração artística em artes visuais ao chamar atenção para o *trabalho* do artista, seu *fazer* e, sobretudo, sua competência reflexiva e filosófica para objetar e disputar através da própria arte as narrativas sobre o seu campo de atuação. Isso, para Steinberg, correspondeu a uma recusa de alguns artistas do período às experiências de cariz representacional, bem como a readmissão da figura dos artistas como sujeitos integralmente interessados pelos assuntos humanos, técnicos, filosóficos e políticos. Ou seja, um deslizamento do interesse artístico da natureza para a própria cultura.²⁶

Nesse sentido, é possível notar no ensaio de Steinberg um esforço louvável em compreender o que havia de distintivo na produção de Rauschenberg, e como ele estava artisticamente alinhado com uma série de artistas que haviam sido convenientemente esquecidos pela narrativa formalista de Clement Greenberg. Marcel Duchamp e Jean Dubuffet são nominalmente citados no ensaio e colocados em uma relação de proximidade com Rauschenberg não por acaso. Mas são citados principalmente porque Steinberg se mostrou atento aos pontos cegos do greenberguianismo. Quando, por exemplo, ele fala de um *leito-superfície* [*flatbed*] que passa a aparecer com Rauschenberg e Dubuffet, ele não está com isso retomando o formalismo de Greenberg, nem seu conceito de *planaridade*,

²⁵ *Ibidem*, p. 23. Itálicos meus.

²⁶ *Ibidem*, p. 28.

muito menos retomando a ideia renascentista da pintura como janela; mas está procurando (ou inventando) uma nova *gramática*, novas *regras*, capaz de apreender o trabalho rauschenberguiano.

Um plano pictórico *todo-disponível*, que passa a fundar uma “pintura” pós-Modernista, percorreu o caminho da arte novamente de modo imprevisível e não-linear. O que chamei de *leito-superfície [flatbed]* é mais que aquela distinção superficial se entendermos essa superfície enquanto uma mudança dentro da própria pintura, que mudou também a relação entre artista e imagem, imagem e contemplador. Porém, essa mudança interna não é mais que um sintoma de outras mudanças que vão muito além de uma questão sobre os planos pictóricos ou sobre a pintura ela mesma. Elas são parte de uma agitação profunda que contamina todas as nossas categorias muito purificadas. O aprofundamento incursivo da arte [the deepening inroads of art] na não-arte continua a alienar os *connoisseurs* enquanto a arte desvia e se vai embora para dentro de territórios estrangeiros, deixando os velhos critérios sempre à espera para que decidam por sobre um arcabouço a erodir-se.²⁷

Portanto, o processo de busca por *outros critérios* (ou por outras regras) aludido por Steinberg esteve implicado no reconhecimento daquela extrema limitação dos fundamentos teóricos do arcabouço greenberguiano em pleno século XX frente ao trabalho de inúmeros artistas – como Rauschenberg e Dubuffet – que não estavam interessados em dar continuidade à exploração das divinas purezas planares e formais do plano pictórico. Nesse sentido, a arte para a qual Steinberg chamou a nossa atenção (uma vez que ela exige uma mudança dos velhos critérios teórico-críticos) foi, parece-nos, a arte herdeira das experimentações conceituais de Duchamp e que passou a ganhar mais e mais força no advento da década de 60: a arte conceitual. Quando Steinberg aponta para um *aprofundamento incursivo da arte* nela mesma e, principalmente, naquilo que *não é arte* como uma forma de experimentação poética e de testagem de limites, critérios e definições, ele está também apontando para o caráter experimental, reflexivo e investigativo da produção artística do período sob um horizonte que não é mais o horizonte de Greenberg. De modo que tais experimentações não se realizam sem uma perturbação das categorias e dos critérios tradicionais que, certamente, perturbaram o *establishment* do gosto artístico e, também, filosófico. *Pantomima* (1961) de Robert Rauschenberg é paradigmática para essa peculiar perturbação.

²⁷ *Ibidem*, p. 36.



Robert Rauschenberg, *Pantomima*, 1961.

Vê-se, aí, que a pintura é tudo menos *pura* na acepção de Greenberg. Ao falar de um caminho percorrido não linearmente, Steinberg ironicamente reencena, em tom crítico, o próprio argumento teleológico de Greenberg sobre a história do expressionismo abstrato como uma continuidade coesa da história da arte. A superfície, para além da purificação imaginária através do gesto que a tornaria tautológica, passa agora, na sugestão de Steinberg, a ser considerada ambigualmente como um *leito*, sugestivamente aludindo à imagem de, ao mesmo tempo, perceber a superfície transparente da água e mais abaixo o leito do rio, com seus inúmeros sedimentos rochosos. Neles, repousando sobre a cena de fundo, estão as questões mais sérias, profundas, sobre o que poderá a vir a ser a arte quando ela nega a especificidade da tradição da qual emergiu. Neles, estão as inquietações que passam a habitar o imaginário pós-moderno, muito impregnado pelo mito da superfície pura de Greenberg, relativas à ousadia em abandonar não só a representação, mas a tela, a tinta, o traço, o ponto, e toda aquela conhecida *melodia do planar*. Essa superfície tão elogiada por Greenberg reaparece na pintura de Rauschenberg só para ser demovida de sua cristalização fixa no ornamental e ser posta, de repente, em um turbilhonante movimento (e a pintura, de fato, parece movimentar-se...) por dois ventiladores barulhentos e enferrujados: eis aí a agitação profunda que Steinberg menciona. Eis aí o aprofundamento do artista numa investigação filosófica sobre a pintura, sobre o pensar pictoricamente, sem que aceite de antemão todas as prerrogativas de pureza estipuladas por Greenberg.

Parece-nos, portanto, que a ideia valiosa a ser perseguida aqui a partir das sugestões de Steinberg e de seu esforço em compreender Rauschenberg é de que a arte produzida dentro de uma linhagem duchampiana esteve necessariamente empenhada na exploração da sua dimensão reflexiva e conceitual. Ao abrirmos essa tese com o *De Kooning Apagado* de Rauschenberg pretendemos chamar atenção do leitor para a radicalidade de um projeto de testagem dos limites consensuais daquilo mesmo que se entendia por arte ou que era identificado através de critérios formais e morfológicos. Assim, o *De Kooning Apagado*

poderá ser compreendido enquanto um resto, um rastro ou um *indício*²⁸ capaz de indicar: *algo aconteceu aqui*. Ao mesmo tempo em que temos o indício desse apagamento, temos também a indicação de uma nova tarefa artística, do desejo em refletir sobre o estatuto do artista na contemporaneidade e de uma problematização sobre o que se tornou a arte, sobretudo depois do criticismo formalista. Problematização semelhante também aparece mais tarde, por exemplo, em outro conceitualista, Joseph Kosuth, em seu texto *A arte depois da filosofia*. Kosuth a todo momento exorta seu leitor a pensar sobre quais seriam os sentidos da aceitação irrefletida da ideia de que todo pintor deve trabalhar dentro dos limites do suporte de seu meio de expressão, retomando criticamente Greenberg.²⁹

As diferenças entre o expressionismo abstrato e a arte conceitual – que é o que se produz de relevante dentro do campo das artes visuais no século XX – serão exploradas em maior detalhe no capítulo seguinte, quando tratarmos da arte contemporânea principalmente a partir do legado de Duchamp e sua delimitação de um paradigma conceitual com os *ready mades*. Mas nossa discussão, aqui, sobre a uma forma de arte que contraria o arcabouço crítico e teórico de Greenberg cumpre a função de assentar algo que tomaremos ao longo dessa tese como *inegociável*. A saber, que as obras de arte contemporâneas, herdeiras de Duchamp, tematizam e aprofundam o fato de que a arte *pensa por ela mesma, coloca ela mesma as suas questões, demanda por teoria*. Essa ideia de uma arte que demanda e merece a teoria já foi apresentada por Anne Cauquelin em seu importante *Teorias da Arte*, mas não foi devidamente esclarecida.³⁰ E isso porque a abreviada exposição da filósofa francesa sobre o tema pareceu dar ensejo a uma ideia secundária, de que a arte precisa ser

²⁸ Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, sinais – morfologia e história*, 1999, p. 143. Embora a obra de Ginzburg se configure a partir de uma infinidade de interesses, o texto *Raízes de um paradigma indiciário* é o que temos em mente ao falar do trabalho de Rauschenberg enquanto um índice. Há, sem dúvida, no trabalho de Ginzburg um aceno à tricotomia dos signos de Peirce em sua *Semiótica*, na qual a mediação de um signo como um índice diz respeito ao processo de denotação através de um vínculo causal entre o índice e aquilo que ele indicia, que ele chamará também de *conexão atual* ou *de fato*. Nesse sentido, o *sorriso* seria um índice da *alegria*, do mesmo modo como a *fumaça* seria um índice do *fogo*.

²⁹ Joseph Kosuth, *A arte depois da filosofia*, In Glória Ferreira & Cecília Cotrim (Org.), *Escritos de artistas – anos 60/70*, 2001, p. 213.

³⁰ Anne Cauquelin, *Teorias da Arte*, 2007, p. 12.

explicada por uma filosofia, precisa ser explicada por uma teoria, etc., como se a arte estivesse sempre e necessariamente numa certa relação de *endividamento* com a produção discursiva de cariz teórico.

Na tentativa de esclarecer o problema, remetemos o leitor a uma sequência de observações de Wittgenstein publicadas na coletânea *Cultura & Valor* que, embora heterogêneas, permitem talvez apreender algo da sua concepção sobre as diferenças entre ciência e arte e sobre a importância que ele depositava na última.

Hoje em dia as pessoas pensam que os cientistas existem para instruí-las; e que os poetas, os músicos, etc., existem para lhes deleitar. A ideia de que *estes tenham algo para lhes ensinar* – isto não lhes ocorre.

[...]

A execução de um trecho musical ao piano é uma dança dos dedos humanos.

[...]

Poder-se-ia dizer que Shakespeare exhibe a dança das paixões humanas. Nesse sentido ele precisa ser objetivo; do contrário ele não iria tanto exhibir a dança das paixões humanas – mas iria mais é falar delas. E ele a exhibe para nós através de uma certa dança.³¹

Embora as passagens de Wittgenstein sejam aforismáticas, elas prenunciam um problema que na seara das artes e dos discursos sobre ela se tornará crucial, incontornável. A menção à arte como tendo sido funcionalmente criada para suscitar *deleite* retoma criticamente a questão do *entrincheiramento estético da arte* ao longo da filosofia moderna e sua definição em termos estetizantes. É essa definição da arte em termos estéticos – funcionais – que subjaz ao arcabouço teórico e crítico de Greenberg quando ele formula, já em 1939, seus primeiros escritos sobre a arte de vanguarda. No já mencionado *Vanguarda & Kitsch*, o crítico estadunidense apresenta, ainda que *en passant*, um argumento muito fraco para delimitar diferenças cruciais entre a arte de vanguarda e o kitsch baseado na ideia de um *efeito refletido*, como se a autoconsciência sobre o próprio meio de expressão na pintura, que se traduz no abstracionismo, oferecesse aos contempladores uma oportunidade diferenciada de experimentação estética, algo que a arte acadêmica e o kitsch (mero subproduto daquela para Greenberg)

³¹ Ludwig Wittgenstein, *Culture & Value*, 1980, p. 36e a 37e.

jamais fariam. O *deleite* de que fala Wittgenstein, portanto, é retomado por Greenberg em sua crítica formalista ao nela albergar também uma estética: uma teoria sobre a experiência diante da arte e sobre o gosto como capacidade de distinguir entre arte de vanguarda e o kitsch. Por essa razão que se deverá aceitar aquela premissa implícita do *esteticismo* caso se aceite sem objeção o *formalismo* de Greenberg – porque em sua proposta se encontram amarradas conceitualmente *estética* e *teoria da arte*.³²

Se nossa menção a Steinberg e a Rauschenberg procuraram problematizar a faceta explicativa da pintura na proposta formalista de Greenberg, então nossa menção a Wittgenstein agora procura problematizar a faceta estetizante de seu pensamento. *Mutatis mutandis*, se a objeção principal dirigida ao formalismo do crítico de arte estadunidense residia na trivialidade explicativa do apelo à autoconsciência como traço distintivo da pintura modernista, então a objeção principal ao seu esteticismo residirá em sua acomodação acrítica das estéticas modernas e sua herança irrefletida de um divórcio entre experiência sensível e intelectual que aquelas empreenderam, de acordo com o qual a interação com a arte se resumiria simplesmente às experiências de deleite ou de prazer intrínsecas ao belo. Evidenciamos em pesquisas anteriores e em maior detalhe essa rede intrincada de dependências conceituais que se estabelecem entre as estéticas tradicionais e as teorias da arte (por exemplo, em Greenberg e, mais tarde, em Beardsley); sugerindo compreendê-la como uma rede calcada em um erro conceitual bastante gravoso e, sobretudo, incapaz de atentar à relevância filosófica produção artística do século XX.³³

Na mesma esteira de Wittgenstein, o que pretendemos agora é chamar a atenção do leitor para o quão desastroso foi para a própria filosofia essa retomada do encontro conceitual entre uma *estética tradicional* e uma *teoria da arte* no

³² Também em *Homemade Aesthetics*, Greenberg desenvolve uma concepção particularmente interessante para a estética baseada numa leitura bastante atípica de Kant que avança a ideia de uma exclusão da dimensão intelectual do juízo de gosto na apreciação da arte moderna, relacionando-a somente com o prazer diante do formal (ornamental). Daí a ideia, por exemplo, de formalismo que implica um esteticismo hedonista em Greenberg. Cf. Clement Greenberg, *Estética Doméstica*, 2002.

³³ Guilherme Mautone, *Descrédenciamento estético e habilitação narrativa: a construção de um novo modelo para a filosofia da arte em Noël Carroll*, 2016. E também em Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001.

criticismo de Greenberg. Pois esse enquadramento teórico insistiu num divórcio entre a recepção da arte, de um lado, e a intelectualidade, de outro. Não se nota à primeira vista que a proposta de Greenberg, ao insistir na *superfície* do plano pictórico para explicar teleologicamente a produção modernista, asseverando que o trabalho artístico se dava necessariamente numa atenção formal à planaridade, acabou *volens nolens* defendendo a ideia de uma atroz *superficialidade* da experiência estética. Assim, ao manter a experiência estética na superfície da própria experiência sensível – como ela fosse um mero epifenômeno da sensação de prazer – e ao manter a experiência estética como a única modalidade possível de recepção artística, as possibilidades de contato com a arte permaneceram curto-circuitadas pelas categorias de prazer e de deleite, sem jamais permitirem teorizações ulteriores sobre uma experiência estética pautada na, por exemplo, *interpretação*, na produção de *conhecimento* e na busca por *sentidos*. É desse modo que se reencena anacronicamente em pleno século XX, já depois dos *ready mades* de Duchamp, um pedido necessário pelo deleite humano na beleza em seu encontro com a arte. Apagar, como fez Rauschenberg, o desenho de um dos maiores representantes do expressionismo abstrato e oferecer *isso* ao público também suscita a ideia de um apagamento de quaisquer possibilidades de interação com a arte que ainda seja pautada pelo deleite ou pelo prazer, coisas que marcaram as estéticas tradicionais. O contemplador de *De Kooning Apagado*, diante da inexistência da forma, da inexistência do desenho, do arranjo de *designío* [*design*] em Hutcheson, da conformidade a fins de Kant, precisará então colocar-se outras questões e, com isso, investigar o que a ele se apresenta, esse *isso* fruto de um apagamento, sob outros critérios. Agora não mais sensíveis, porém intelectuais. Ideia semelhante será apresentada por Danto em seu *Arte e Disturbação*, onde o filósofo contemporâneo procura endereçar o pedido por beleza na contemporaneidade da produção conceitual.

As palavras de Rimbaud, “Uma noitinha sentei a beleza nos meus joelhos e achei-a amarga. E eu a feri”, expressam uma hostilidade que por vezes surgia com relação ao belo e às obras definidas por sua beleza. Foi nesse espírito que Duchamp desenhou bigodes na Mona Lisa, ou em imagens dela. Ou talvez que Rauschenberg apagou o desenho de De Kooning, que tinha que ser um bom desenho se quisesse obter o efeito almejado (...). Na

arte perturbacional, o artista não se refugia por trás das convenções: ele abre aquele espaço que as convenções têm o propósito de manter fechado.³⁴

Ademais, depois de Duchamp e de Rauschenberg, o que se apresenta não é mais uma arte que deleita, porém, e principalmente, uma arte que *faz pensar*. As obras produzidas sob motivações não-estéticas e não-formais no século XX, e que inauguram a virada conceitual nas artes visuais, *fazem pensar* porque colocam perguntas e elaboram elas mesmas suas questões filosóficas. Nesses seus *aprofundamentos incursivos* nas meras coisas comuns e não-artísticas, como sugeriu Steinberg, essas obras empreendem elas mesmas uma filosofia da arte incorporada através da prática. São, como quis Danto, *disturbacionais*, provocam seus distúrbios por sobre as águas paradas dos parâmetros consensuais porque teimam em problematizar as próprias convenções artísticas. É nesse sentido que precisamos ler retrospectivamente a ideia de Cauquelin de que a arte convoca a teorização; não por apresentar-se como a ilustração de determinadas teses filosóficas, mas sobretudo por exigir que se respondam àquelas perguntas que ela enuncia concretamente.

É através do reconhecimento dessa *peculiaridade* da produção artística na contemporaneidade que se delineou em nosso pensamento filosófico a exigência por novos termos de investigação. O hábito, muito comum em nossa filosofia acadêmica atual, de recorrer à arte enquanto uma feliz oportunidade de ilustração para determinadas teses filosóficas é, desse modo, problematizado e nele se denuncia um uso espúrio da própria arte, sobretudo incapaz de reconhecer nela uma modalidade alternativa de *pensamento estendido, ampliado*. Aqui ecoa novamente nossa interpretação daquela sugestão de Wittgenstein através da qual o pensador austríaco parece, ainda que aforismicamente, indicar o que ganharíamos com uma re colocação da arte em termos *epistemológicos* e não mais (modernamente) *estéticos*. Restará, com isso, ou revisitar a estética, apropriando nela novas modalidades receptivas; ou, no limite, abandoná-la de vez. O confronto da passagem de *Cultura & Valor* com passagens de, por exemplo, *O Livro Azul*, no qual Wittgenstein apontou certas tendências que supostamente

³⁴ Arthur Danto, *O descredenciamento filosófico da arte*, 2014, p. 161 e 162.

estorvariam a investigação filosófica – o nosso *desejo por generalidade* e a *fuga (fobia) dos casos concretos* – indica-nos igualmente a legitimidade dessa denúncia de um uso exemplificador da arte pela filosofia. Outro austríaco, dessa vez o pensador e romancista que pretendeu antes de Wittgenstein, mas certamente no mesmo espírito, problematizar uma certa desqualificação da nossa experiência com a arte e das possibilidades de aprofundamento intelectual que essa experiência poderia nos proporcionar, foi Robert Musil. Numa das passagens de seus *Diários*, Musil se questionou de modo muito comovente sobre uma certa tendência humana em, no campo da arte, fazer com que nos precipitemos afoitamente numa avaliação cega baseada em parâmetros e leis que, ao tentarem determinar o todo de uma experiência, trivializam-na em algo bem menos essencial ou vital:

Se ao menos os críticos se questionassem, quando confrontados com as figuras em um livro ou com um autor, “Que tipo de pessoas são essas?”... Se ao menos eles estivessem dispostos a, simplesmente, registrar novos tipos humanos em vez de se preocuparem excessivamente com as supostas *leis de uma arte que eles não entendem*. Se fizessem isso, na maioria dos casos, não só diriam as coisas mais sensíveis que se podem dizer sobre o trabalho criativo, mas eles trariam à luz o milagre tão esperado (mas pelo menos sua ausência é uma fonte de lamento constante...) da reunião da criatividade com a humanidade, resgatando-a de seu isolamento e trazendo-a de volta a um caloroso núcleo. [...] A obra de arte não é como uma linha curva, mas como um desenho feito de inúmeros traços separados. E ele não é um desenho contínuo, mas tem inúmeras fissuras que se desdobram por debaixo das muralhas da observação ou, até mesmo, que se irradiam para dentro de um caráter específico – E essa é a origem daquele esforço em arranjar algo de tal modo que o entendimento consiga apreendê-lo dentro de um ato singular! ³⁵

Aqui o esforço alienante em enquadrar o inquietante das experiências diante da arte através de leis e critérios que talvez não sejam os mais adequados é confrontado com uma outra capacidade, a saber, a de poder restituir à experiência sensível o seu lugar de complementariedade com a experiência intelectual. Tanto em Musil, como em Wittgenstein alguns anos mais tarde, encontramos essa intuição valiosa de que em nossas experiências com a arte também se dá a possibilidade de abertura para um encontro com a pergunta pela própria humanidade. Embora essa pergunta possa se dar de modo

³⁵ Robert Musil, *Diaries / Tagebücher: 1899 - 1942*, 1983, p. 246 e 247, itálico meu.

inconvenientemente abstrato, trivialmente filosófico, na arte ela se dá concretamente: para Wittgenstein, uma música tocada ao piano exhibe a dança dos dedos humanos e uma encenação de Shakespeare a dança das paixões humanas; para Musil a obra de arte, em suas sinuosidades e peculiaridades caleidoscópicas, leva-nos ao reconhecimento da diversidade dos tipos e caracteres humanos.

É nesse sentido que se colocam novos termos de investigação em nosso pensamento. E essa tese é, em certa medida, uma resposta a essa viragem. Pensando nisso escolhemos não falar primeiro da filosofia da arte e da estética, mas apresentar ao leitor uma coleção de obras a partir das quais se desdobram pouco a pouco questões desde sempre já colocadas por elas. Mas nosso esforço em fornecer algumas respostas possíveis não deverá ser tomado enquanto uma filosofia que se basta a si mesma, mas como uma filosofia que dependerá sempre da arte e que parte, sobretudo, dela. Ecoa aqui a famosa especulação de Danto sobre algumas relações entre a filosofia e a arte em nosso presente pós-histórico:

Para o futuro indefinido, a arte será a futura pós-histórica da arte. Seria inconsistente com esse *insight* em relação à história procurar uma história ulterior para ele. Mas a história ulterior deve ser tomada pela filosofia e, diferentemente da arte, a filosofia é algo que não terá uma fase pós-histórica, porque, quando a verdade é encontrada, não há mais nada a ser feito. Nenhum outro pensamento seria mais cruel do que o de um filosofar sem fim, que é um argumento de que a filosofia não é arte e que o pluralismo é uma má filosofia da filosofia. (...) [A] arte tem sido o meio para filosofia em ambas as extremidades de sua história, mas aqui, especialmente, ao se transformar em seu próprio objeto, ela transformou o todo da cultura, tornando possível uma filosofia final; ela serviu como um meio evolutivo do tipo mais elevado. Se me perguntassem qual artista deveríamos reproduzir, minha resposta seria: os artistas com um senso de ação necessário para a sobrevivência no mundo artístico atual. A questão mais importante é: quais filósofos deveriam ser reproduzidos? Minha resposta é: aqueles que podem nos dar a filosofia que a arte preparou para nós.³⁶

A ideia de uma arte pós-histórica em Danto aparece como uma tentativa de dar conta da produção contemporânea, sobretudo a partir da *Brillo Box (Soap Pads)*, de 1964, de Warhol, e que para Danto exigiriam uma modificação da própria ontologia da arte, evidenciando a dissolução dos próprios suportes tradicionais ao suscitarem uma *suposta* indiscernibilidade visual com as meras

³⁶ Arthur Danto, *Arte e Disturbação* In Rodrigo Duarte (Org.), *O belo autônomo – Textos clássicos de estética*, 2014, p. 249.

coisas comuns. A arte, sendo indiscernível, teria assim se colocado fora de uma narrativa histórica que havia, até a modernidade e suas vanguardas, dado conta da delimitação do estatuto artístico. E, portanto, depois das *Brillo*, teria se transformado numa modalidade peculiar de filosofia, porque passa a refletir poeticamente sobre sua própria ontologia. No entanto, consideramos que, muito antes de Warhol, Duchamp já havia protagonizado os primeiros passos para um movimento dissolutivo dos próprios suportes tradicionais e no aprofundamento do trabalho mental da própria arte.

1.3. Algumas considerações sobre a estética e a filosofia da arte

Em 2016 tive a oportunidade de apresentar em detalhe a proposta filosófica de Noël Carroll – pensador estadunidense contemporâneo – naquilo que em sua contribuição me parecia o mais inovador e fecundo para os campos da filosofia da arte e da estética. Nessa ocasião, aventurei-me numa análise daquela parcela de sua obra intimamente relacionada às questões filosóficas sobre a definição da arte que, em minha visão, inflexionaram-se sobretudo a partir de dois fatores.

Por um lado, o esgarçamento dos conceitos artísticos tradicionais diante da efervescente experimentação dos artistas colocados dentro do escopo (um tanto problemático) da etiqueta do pós-moderno; artistas cujos trabalhos, se avaliados pelos critérios definicionais clássicos, só poderiam ser entendidos como coisas insólitas, patentemente heterodoxos em relação aos conceitos de arte enquanto *imitação*, arte enquanto *expressão*, enquanto *forma significativa* ou enquanto *experiência estética*.³⁷ E, por outro lado, a partir do reconhecimento da importância crucial de uma investigação filosófica sobre a natureza da linguagem e do processo de significação linguística que marca, no advento da filosofia do século XX, alguns empreendimentos filosóficos realizados em solo britânico e estadunidense.

Nesse sentido, o pensamento de Carroll é um reflexo de sua situação histórica e só granjeia a sua inovação em função dessas inúmeras heranças e atravessamentos que circunscreveram a sua própria situacionalidade, ou seja, seu *aqui* e seu *agora* na história das ideias filosóficas e artísticas. Se chamo a atenção do leitor para esses aspectos, não o faço gratuitamente; mas porque, seguindo um espírito de franqueza e de seriedade intelectuais, isso está de acordo com minha própria perspectiva sobre a filosofia, a arte e também a linguagem. Nesse sentido, não as tomo enquanto coisas que se fazem sozinhas, mas sobretudo como construídas num constante diálogo com aqueles pensadores que lemos e com

³⁷ Esses entrincheiramentos definicionais do conceito de arte podem ser encontrados, respectivamente, em: (1) Platão, *A república*, 2001. E Aristóteles, *Poética*, 1996. (2) Leon Tolstói, *What is Art?*, 2005. (3) Clive Bell, *Art*, 1958. (4) Monroe Beardsley, *Aesthetics*, 1981.

aqueles que imaginamos que serão nossos possíveis interlocutores. Assim, em larga medida, minha apresentação da proposta filosófica de Carroll pretendeu evidenciar o arcabouço filosófico que a estruturava e os pontos dialogais que desse arcabouço se irradiavam com as propostas e doutrinas de outros pensadores. A invectiva crítica de Carroll às *teorias estéticas da arte*, um conjunto de empreendimentos tradicionais que marcaram decisivamente o campo que hoje chamamos de *estética*, poderá ser acusada de parcial e redutora caso tomemos a disciplina da estética enquanto *especulação sobre a natureza da arte a partir de sua recepção*. Essa acusação, no entanto, erra o seu alvo porque não dimensiona bem que a suposta parcialidade da *pars destruens* do pensamento de Carroll subscreve uma tomada de posição, um achado metodológico. Assim, o *parti pris* carrolliano que determina sua crítica da estética através de uma genealogia do próprio campo e que pinça, na retroação genealógica, os nomes de Kant e de Hutcheson, dois filósofos modernos, não é um expediente sem estratégia. Pelo contrário, é uma decisão ponderada e calculada. E isso porque o interesse de Carroll consiste em tornar evidente ao leitor contemporâneo a natureza daquele ponto fulcral da história da filosofia no qual a busca de uma resposta para a compreensão da natureza da obra de arte e sua suposta essência se amarra conceitualmente com a inflexível necessidade de que ela determine sempre e invariavelmente a experiência distintiva da fruição a um receptor nos termos do deleite e do prazer diante da beleza. A *causa final* da arte, lembrando aqui Aristóteles, será sempre a experiência estética nesses primórdios do campo – que Hutcheson delimitará a partir de uma investigação sobre as particularidades e as causas do *belo* e Kant a partir de uma investigação linguística sobre diferentes *modos de ajuizamento* em sua *Analítica do Belo*. Esses pensadores modernos realizaram, na concepção de Carroll, empreendimentos fundantes da intersecção entre *teoria da arte* e *teoria estética*, produção da arte e recepção da arte, contribuindo decisivamente para a formalização futura de uma *definição da arte em termos estéticos*. Ora, eis aí aquilo que para Carroll é insustentável na contemporaneidade, a saber: a reprodução de uma discursividade sobre o artístico que lhe é anacrônica, dada a incontornabilidade factual de sua mutação diante do Dadaísmo e, sobretudo, do trabalho de Duchamp. Carroll apressou-se em reconstituir a estética até o ponto

no qual a definição estética da arte é gestada entre os modernos, levando-a até o momento de seu nascimento com Monroe Beardsley exatamente para poder, com justeza e propriedade, descredenciá-la na nossa contemporaneidade enquanto discurso que convoca para si mesmo legitimidade filosófica sobre a arte sob o escopo de uma definição essencial. Frente ao *ready made* duchampiano e toda a linhagem conceitual que se segue a ele no campo da produção da arte no contemporâneo, o pragmatismo de Carroll corta cerce as pretensões totalizadoras em conferir um sentido à arte, projeto que Beardsley se arvora. Mas também elimina, *cura*, o preconceito do filósofo implicado no projeto do New Criticism, capaz de negar a Duchamp o estatuto de obra de arte.³⁸

Embora amargo para toda uma geração de pensadores que celebraram em Beardsley o encontro de uma essencialidade artística coadunada com aquele espírito moderno que conferiu à estética seu giro epistemológico, como se vissem em Beardsley finalmente um farol de racionalidade para seguras navegações teórico-críticas em literatura e em escolas específicas de pintura, o remédio de Carroll, proposto anos depois, denuncia ainda a desmedida das visões estetizantes sobre a arte. Nessa denúncia, Carroll corre em escamotear outra, estritamente filosófica, sobre a natureza da definição essencial quando aplicada às artes. Inspirado, então, pelo importante ensaio de Morris Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, de 1957, Carroll se coloca uma questão similar. Será possível prescindir da definição essencial no campo da identificação e da interpretação da arte, uma vez que ela potencialmente apresentará em algum momento sua caduquice? E, se sim, como se fará para identificar e também se interpretar uma obra de arte?

Diferentemente de Weitz, que recorreu a uma tese forte sobre a *impossibilidade de definição essencial para arte* e albergou um tanto atabalhoadamente em sua proposta uma ideia wittgensteiniana, Carroll pretendeu simplesmente suspender a colocação da questão ao mostrar a

³⁸ Essa nova perspectiva crítica que, na verdade, já havia medrado no cenário acadêmico e intelectual norte-americano dos anos 50 fica conhecida como Novo Criticismo (New Criticism) ou Neocrítica. Sua principal pretensão filosófico-crítica consistiu numa crença sobre a possibilidade de analisar e revelar aquelas estruturas, ou aqueles princípios formais de composição e ordenamento aos quais uma obra de arte deve sua própria natureza. Cf. Ernst Gombrich, *Norm and Form: Studies in the Art of Renaissance*, 1966, p. 73.

viabilidade de um modelo alternativo de identificação de coisas particulares enquanto obras de arte. Assim, o credenciamento de um modelo narrativista, distinto do modelo definicional clássico, surge como a *pars construens* de um empreendimento propositivo para as discussões filosóficas, teóricas e críticas sobre o artístico. Não surpreende, nesse sentido, que *Beyond Aesthetics* – com seu foco nas discussões sobre definições essenciais e métodos de identificação – denuncie também o uso corrente que se faz nas línguas do termo ‘estética’, já que, por um lado, ele carrega consigo um campo semântico determinado pelas perspectivas modernas ali descredenciadas por Carroll e, por outro, reduz o *falar sobre arte* ao campo da consumação estética, da beleza, da sublimidade, da feiura e assim por diante.

Não deve causar espanto – especialmente ao leitor lusófono – que o trabalho de Carroll de 2001 tenha marcado de modo decisivo as discussões filosóficas sobre a arte. Muito embora Osborne, por exemplo, furte-se de tecer comentários mais exaustivos a Carroll em seu proeminente trabalho de 2013, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, ali se encontra também um olhar crítico, problematizador, em relação à estética e que denuncia, numa genealogia muito mais competente que aquela realizada por Carroll, o projeto reducionista de uma ‘Estética Filosófica’. O trabalho de Osborne é impactante, sua leitura (sobretudo) de Kant é rigorosa; mas surpreende, ainda assim, que ele tenha se furtado de referenciar os promissores e inaugurais *insights* de Carroll.³⁹

Contudo, na substituição dos rigores estruturais exigidos pelas definições essenciais, Carroll apresenta sua proposta metodológica armando-a igualmente de rigorosas condições. Uma delas, a condição de *intencionalidade do artista*, como defendeu Ted Nannicelli, prescreve ao artista um lugar não só de centralidade em sua produção artística, em sua poética⁴⁰; porém, muito mais que isso, prescreve a ele um lugar de racionalidade estrita, que deixa pouco espaço para compreendermos as inquietantes sutilezas apresentadas por obras de arte que desafiam os limites dessa mesma racionalidade. Um dos trabalhos dessa tese,

³⁹ Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, 2013.

⁴⁰ Ted Nannicelli, *A Philosophy of the Screenplay*, 2013.

em seu terceiro capítulo, é tentar analisar com maior cuidado em que sentido se poderá atribuir um *intencionalismo* forte, moderado ou fraco na explicação de Carroll sobre a arte.

É preciso, portanto, empreender uma leitura atravessada, transversal e capaz de sugerir um deslocamento em relação à ênfase da racionalidade na figura e na condição de *agência* do artista. Deslocar essa racionalidade para aquele campo das atividades humanas que determina o que chamaremos aqui de *contexto da arte*, deferindo a ele a determinação e a responsabilidade por uma série de agenciamentos que são, eles sim, capazes de conferir o estatuto de arte a um objeto particular, parece-me uma proposta mais promissora. Evoco, aqui, sem muita mesura ou sem muito capricho, boa parte da obra de Arthur Bispo do Rosário, artista póstumo, receptor tardio da alcunha de artista, cuja incessante produção plástica, certamente atrelada às peculiaridades de seu psiquismo, é postumamente batizada de obra de arte pelo sistema de artistas, críticos, leitores, consumidores, editores, instituições, escolas e academias de arte. É importante dizer – e insisto em dizer – Arthur Bispo do Rosário não foi um indivíduo unanimemente reconhecido em vida como um artista e, mais que isso, jamais reconheceu a si mesmo enquanto um artista; o que é uma questão crucial a ser indicada aqui. Como se explica esse caso, que é certamente um dos mais inusitados, pois problematiza os limites de toda a nossa razoabilidade ocidental em relação à arte? Diante do reconhecimento da produção de Bispo do Rosário enquanto arte e dele enquanto artista, nossa tradição se coloca problemática, insuficiente, faltante. Ela exige revisão e, sobretudo, humildade. Nesse caso, transferir a deferência do termo ‘arte’ ao *contexto da arte*, parece-me no mínimo a hipótese mais razoável. Bem como a mais frutífera.

É sob essa constatação que minhas pesquisas em filosofia da arte e nossa confessa admiração ao trabalho de Carroll se inflexionam, matizam-se e, também, não sem certa autocritica, às vezes confundem-se. A exigência teórica, reflexiva, que agora nos colocamos é a de crítica ao próprio pensamento carrolliniano, como também de busca por perspectivas que permitam acomodar os casos aberrantes e que saem das curvas bem trilhadas da especulação filosófico-metodológica de Carroll.

Robert Rauschenberg: A Retrospective
September 18, 1997 - January 7, 1998

LN#: 867.97
Robert Rauschenberg
Erased De Kooning Drawing, 1953
Traces of ink and crayon on paper, with mat and label
hand-lettered in ink, in gold-leafed frame
25-1/4 x 21-3/4 x 1 1/2"
Collection of the artist
RR# 53.D001

RR Crate #: 27

75.1601
Rauschenberg

Museum of Modern Art
LOAN 1977.133
NCA Cat. #22
Rauschenberg

THE NEW YORK CULTURAL CENTER
2 COLUMBUS CIRCLE, NEW YORK 10019
in association with Fairleigh Dickinson University

2. Arte Contemporânea

ARTIST

DMFA

EXHIBITION POETS OF THE CITIES: NEW YORK &
SAN FRANCISCO, 1950-65
ARTIST Robert Rauschenberg
TITLE Erased de Kooning Drawing
DATE 10/31/74 RECEIPT No. 1221 BOX 3
dallas museum of fine arts - fair park - dallas, texas
W-103

53.D1

Kunsthaus Tübingen
74 Tübingen
Philosophenweg 78

OLLENDORFF FINE ARTS
FINE ART PACKERS AND SHIPPERS
NEW YORK - SAN FRANCISCO

Lot No. 5328
Piece No. 22 07

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART
945 Madison Avenue, New York, N.Y. 10021

Artist Robert Rauschenberg
Title ERASED DE KOONING DRAWING
Date 1953 Catalogue No. 68
Collection of the artist
Lender ART ABOUT ART
Exhibition 7/19-9/24/78 and travel

THE MUSEUM OF MODERN ART
11 WEST 53RD STREET NEW YORK

ART IN THE MIRROR 0/2 66-9
ARTIST Rauschenberg
TITLE ERASED DE KOONING DRAWING
LENDER'S NAME Artist
MUSEUM NO. 66.2319 BOX NO. 5

THE NORTH CAROLINA MUSEUM OF ART
Raleigh, N. C.

Artist Robert Rauschenberg
Title ERASED DE KOONING DRAWING
Number
Exhibition "Art About Art"
October 22 - November 26, 1978

The Museum of Contemporary Art
ROLYWHOLYOVER A CIRCUS
MCCA, Los Angeles September 12 to November 28, 1993
This Mural Collection, (Boston January 14 to April 1, 1993
(Cincinnati December 1993)
(Cincinnati Museum, New York April 26 to August 11, 1994
JC 14
Robert Rauschenberg
Erased de Kooning Drawing, 1953
Drawing: traces of ink and crayon on paper in gold leaf frame

LOT NO. 5328
PIECE NO. 22 07
Hague art deliveries inc.
120 WEST 90TH STREET
NEW YORK, NY 10019
TEL: 212-431-4250

OPERA
219
IMBALLAGGIO
99

DO NOT REMOVE
DRAWING FROM FRAME.
FRAME IS PART OF DRAWING

JUDSON ART WAREHOUSE
49-20 FIFTH STREET
LONG ISLAND CITY, N.Y. 11101
718-937-5500
TELE 269136 JUDSON FAX - 718-937-5860
FLOOR ROOM PIECE
KV 200 9

ROBERT RAUSCHENBERG: THE EARLY 1950's

Guggenheim Museum, SoHo, New York
10/23/92 - 1/17/93

92 Crate: 2

Erased de Kooning Drawing
1953
Traces of ink and crayon on paper with mat and
hand-lettered (ink) label in gold leaf frame
25-1/4 x 21-3/4", framed

LENDER: Robert Rauschenberg

SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART
PERMANENT COLLECTION

Accession No: 98.298
Artist: Robert Rauschenberg
Title/Date: Erased de Kooning Drawing
1953
Medium: ink and crayon on paper, with mat and label
hand-lettered in ink, in gold-leafed
25 1/4 in. x 21 3/4 in. x 1/2 in.
Size: Purchased through a gift of Phyllis Watts
Credit:

Westkunst

Zeitgenössische Kunst seit 1939, Rheinhalten; Messe- und
Veranstalter: Stadt Köln; Museen der Stadt Köln
30. Mai bis 16. August 1981

Raum: 12

Kat.-Nr.: 545
Künstler: Rauschenberg
Titel/Jahr: Erased de Kooning Drawing, 1953

Besitz: R. Rauschenberg, N.Y.

Kiste Nr.: 3149 F.V.

NATIONAL COLLECTION OF FINE ARTS
SMITHSONIAN INSTITUTION, 9 AND G STS., WASHINGTON, D. C.

ACCESSION No. # 22
ARTIST Robert Rauschenberg
TITLE ERASED DE KOONING DRAWING

The Tate Gallery

Rauschenberg
Rauschenberg
Erased de Kooning drawing
Rauschenberg

MUSEUM OF AMERICAN ART
100 MADISON AVENUE
NEW YORK, NY 10021

AMERICAN CENTURY:
EXHIBITION 1900-2000 PART II
1999 - February 13, 2000

ERASED DE KOONING DRAWING 1953
ZEICHNUNG:
TINTENSPIUREN UND KREIDE AUF
PAPIER
25 1/4 x 37
BESITZ DES KÜNSTLERS

ROBERT RAUSCHENBERG: THE EARLY 1950'S
Exhibition, Washington, D.C. 6/15/91-8/11/91
Exhibition, Houston 9/27/91-1/5/92
Exhibition, Chicago 2/8/92-4/19/92
Museum of Modern Art 5/14/92-8/2/92

Crate: 2

Erased de Kooning Drawing
Traces of ink and crayon on paper with mat and
hand-lettered (ink) label in gold leaf frame

Rauschenberg

Ao longo deste capítulo pretendemos apresentar aquilo que nos parece ser distintivo na arte contemporânea em comparação com a arte moderna. Embora esse tipo de divisão entre moderno e contemporâneo, com sua ênfase no aspecto *diacrônico*, já desdobre uma série de questionamentos sobre os modos de ordenação e de etiquetagem do tempo que remontam aos problemas historiográficos, ela dá ensejo para que se localize com mais ou menos precisão um certo grupo de pessoas, sobretudo de artistas, e de obras de arte entre os quais se faz necessário apontar diferenças, dessemelhanças. Não meramente estilísticas – rompendo, portanto, com aquela posição privilegiada na historiografia da arte e que enfatiza a estruturação das periodizações através de mutações morfológicas⁴¹ – mas de suporte. Tomamos aqui a diferença entre *estilo* e *suporte* de modo rigoroso.

Diferenças entre *estilos* são encontradas entre desenhos, entre pinturas, entre esculturas e assim por diante; de modo que, entre diferentes pinturas, por exemplo, é possível encontrar diferentes estilos, especialmente se tomamos pinturas feitas em períodos diferentes por diferentes artistas. Contudo, diferenças de *suporte* são diferenças a um nível ontológico mais profundo, já que são mudanças da própria materialidade das artes. Nesse sentido, há uma diferença grande, do ponto de vista do suporte – e, portanto, do ponto de vista da materialidade – entre a *A Anunciação* de Fra Angelico, de 1446, e *A Fonte* de Duchamp, de 1917. Ainda que esses dois objetos sejam obras de arte, são materialmente distintos.

Essa é – e cremos que a partir de uma perspectiva sincrônica – a grande distinção que se poderá estabelecer entre aquilo que recai ou no escopo do *contemporâneo* ou do *modernista*. É operado por Duchamp, em larga medida, um projeto intencionalmente distintivo do que ele tomava na época dentro da contextualidade das artes visuais como parâmetro mínimo de produção plástico-pictórica, ou seja, a pintura. Sua obra e também seu pensamento apresentam

⁴¹ Mencionamos, aqui, a escola vienense de história da arte, representada sobretudo por Franz Wickhoff, Alois Riegl e, mais tarde em sua segunda geração, por Julius von Schlosser e Hans Sedlmayr, contemporâneos de Ernst Gombrich. A primeira geração (Wickhoff e Riegl) é marcada por um interesse numa história de análise dos estilos com ênfase nas qualidades puramente formais da obra de arte. Cf. (1) Meyer Schapiro, *The New Vienesse School*, 1993. (2) Christopher S. Wood, *The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*, 2000.

muito claramente como ele pretendeu se distanciar dos parâmetros produtivos, ou poéticos, em artes visuais ao empreender uma mutação radical de suporte e que é, portanto, uma mutação ao nível ontológico. Assim, a obra de Duchamp abre o capítulo e é discutida largamente sob o rastro da ideia de que algo nas artes visuais muda essencialmente com ele. Depois, discutimos o ingresso de uma das esculturas de Constantin Brancusi, mostrando como a arte, já depois de Duchamp, passa a ostentar essa mudança e a constranger epistemicamente quem dela se aproxima ou quem com ela se depara de modo incidental. Inclusive a arte passa a ingressar no âmbito de uma discussão jurídica em cujo bojo se encontra a própria problemática de sua definição, identificação e seus desdobramentos semióticos. E, encerrando a trilogia visual desse capítulo, discutimos a apresentação das *Brillo Soap Pad Boxes* de Andy Warhol, em 1964, sugerindo-as enquanto distenções duchampianas sob a fortuita roupagem de uma Pop Art, capazes de reintroduzir o problema definicional nas artes visuais, motivando a cunhagem por Arthur Danto do termo *mundo da arte (artworld)*. Isso tudo nos leva a tratar da questão dos indiscerníveis que, na concepção de Danto, passa a se albergar também nos debates sobre as artes visuais e a motivar todo interesse da filosofia da arte e da estética pelas questões definicionais na segunda metade do século XX. Será essa, portanto, a viragem peculiar que esses campos teóricos atravessaram no advento da contemporaneidade ao se concentrarem sobre as questões das definições de arte e sobre as limitações em definir.

2.1. As coisas comuns: suportes, pás, ar e pentes

Em 1914, Marcel Duchamp encontra por acaso um secador de garrafas numa loja de departamentos perto da prefeitura de Paris.⁴² Compra-o e o leva para casa. Escreve sobre ele algo que o tempo apaga e que sua memória esquece. Mas o faz seu, autoralmente, quando o assina. Sua assinatura é, então, o indício de uma escolha, de uma intenção; ela é o último refúgio de um artista que, depois da decepção com a recepção de suas pinturas cubistas, enfastiara-se de vez com a pintura e com a insistência dos críticos do *Salon des Indépendants* de 1912.⁴³ Mas também, depois de flertar com a radicalidade do Dadaísmo, ironizava-o como um bom purgante.⁴⁴ Diante do panorama artístico europeu, não restava muito a ser feito artisticamente por Duchamp além de uma testagem do que havia até então definido os termos da produção, da recepção e da discussão de arte. Importante registrar, a essa altura, as conjecturas levantadas por estudos recentes de que os *ready mades* de Duchamp teriam sido originalmente, sobretudo *Fonte* (1917), inventados pela baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven.⁴⁵

Restava a ousadia de escolher algo inteiramente pronto, manufaturado por outrem, algo já-feito: *ready made*. Essa coisa já feita, foi, assim, ao acaso, encontrada em meio à indiferença, um objeto achado: *objet trouvé*. Mas essa escolha pressupunha algo diferente das experimentações anteriores, como *Roda de Bicicleta* (1913) e *Farmácia* (1913). Embora essas experimentações contivessem elementos prontos, já feitos e achados ao acaso, os seus resultados haviam sido processados, reestruturadas, re combinadas. Eram, portanto, fruto de uma espécie de *bricolage*.⁴⁶ Ainda lembravam algo do estilo dadaísta, desordenadamente recomposto. E dessa poética da *assemblage* conseqüentemente ainda muito carregavam daquele gesto paradigmático do

⁴² Pierre Cabanne & Marcel Duchamp, *Conversations with Marcel Duchamp*, 1987, p. 47.

⁴³ *Ibidem*, p. 31.

⁴⁴ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, 1958, apud Anne Cauquelin, *Arte Contemporânea*, 2005, p. 92

⁴⁵ Cf. Irene Gammel, *Baroness Elsa – Gender, Dada and Everyday Modernity – A Cultural Biography*, 2002.

⁴⁶ Claude Lévi-Strauss, *O pensamento selvagem*, 2008, p. 32.

artista que, a fim de realizar a *grande obra*, precisava vencer a resistência da matéria-prima, conferindo certa forma à materialidade. Diferente seria, portanto, só assinar uma coisa feita por outro, onde seu gesto enquanto artista se limitaria à intervenção mínima da assinatura. Naquele secador de garrafas, assinado por ele, não havia *bricolage*, não havia *assemblage*, havia somente a indicação de uma escolha naquele estranho porco-espinho de aço. Mas estava ali, definitivamente feito. Em vias de tornar-se arte.

Alguns meses depois, já nos Estados Unidos, Duchamp fora informado de que sua irmã e sua cunhada, depois de uma faxina em seu antigo atelier parisiense, haviam posto no lixo o objeto abstruso, confundindo-o com um entulho qualquer.⁴⁷ Como poderiam tê-lo reconhecido como arte, uma vez que o objeto não detinha nenhuma das manifestas características das obras de arte em geral? E, sobretudo, uma vez que não detinha nenhuma das manifestas características das coisas que Duchamp havia feito, como também poderiam reconhecer aquele secador de garrafas enquanto obra de arte? Não havia mais nada a fazer, entretanto. A obra havia ido para o lixo.

Um ano depois, nos Estados Unidos, Duchamp pega uma pá de neve e escreve em seu cabo: *em antecipação ao braço quebrado*. Assina-a, pendura-a em seu novo atelier por um fio de aço e eis, aí, outra séria brincadeira. Quando neva é necessário antecipar-se e, com uma pá, remover a neve dos calçamentos. Faz-se isso com uma pá de neve a fim de evitar quedas e, com elas, machucados. Logo, a pá antecipa-se, tira a neve, e o braço não quebra. Em outra ocasião, um ano depois, grava sobre o lado fino de um pequeno pente para cachorro o seguinte enunciado: *3 ou 4 gouttes de hauteur n'ont rien a faire avec la sauvagerie*. O enunciado é polissêmico, e suscita também a cacofonia com um certo *gosto de autor, gosto por autor (gôut d'auteur / gouttes de hauteur)*. Com isso, reencena a velha discussão sobre o conceito de autoria que, desde o Renascimento, pensa o artista como indivíduo distintivo na sociedade, já que deixa seu lugar servil de artesão de manufaturas nas velhas *bottegas* (oficinas) e passa a controlar com o intelecto suas mãos. Leonardo da Vinci dirá que “a pintura é uma coisa mental”⁴⁸.

⁴⁷ Pierre Cabanne & Marcel Duchamp, *Conversations with Marcel Duchamp*, 1987, p. 47 a 48.

⁴⁸ Arnold Hauser, *A história social da arte e da literatura*, 2010, p. 337.



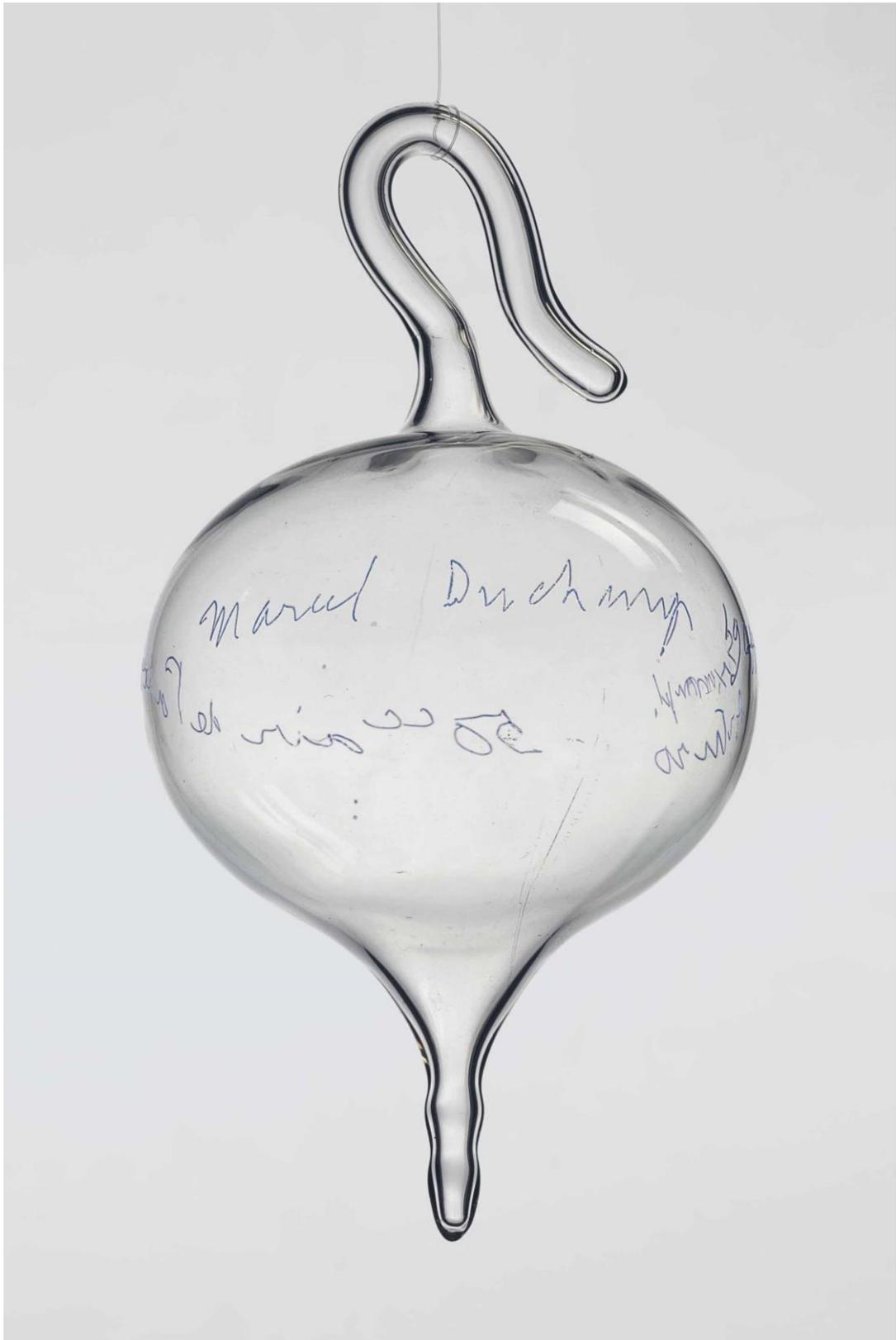
Marcel Duchamp, *Secador de Garrafas*, 1914 / 1959.



Marcel Duchamp, *Em antecipação ao braço partido*, 1915 / 1964.



Marcel Duchamp, *Pente*, 1916.



Marcel Duchamp, *50 cc do Ar de Paris*, 1919 .

E Michelangelo que “se pinta com o cérebro e não com as mãos”⁴⁹. Duchamp brinca, portanto, também com esse lugar de privilégio social e de destacada criatividade do artista ao inscrever no pequeno pente sua piadinha irônica, como se aquele gesto de escolher um pente e ajuntá-lo ao enunciado, dispondo-os como candidatos a apreciação criticasse o próprio estatuto filosófico do artista como *gênio*, indivíduo dotado de uma misteriosa criatividade distintiva, um mero condutor dos segredos da arte.

De volta a Paris, ao entrar em uma farmácia, encontra uma pequena ampola de vidro vazia e se interessa por ela. Adquire-a e a presenteia a seu amigo estadunidense Walter C. Arensberg, que recentemente começara a comprar suas obras e a estimular suas inquietações artístico-patafísicas: estaria a ampola vazia ou cheia? Cheia do ar de Paris, certamente. Mas vazia, infelizmente, ao olho nu. Se se pretendesse como arte de que serviria, então, essa ampola? Ela que nos apresenta algo que sequer podemos ver e, nessa visão, deleitarmo-nos? Não é a arte algo para ser visto? Será que a ampola incide no campo da arte como o continente de algo? Ela então só delimita alguma coisa? À nível molecular? À nível estético, humano? Todos esses trabalhos específicos (*Secador de Garrafas*, *Em antecipação ao braço partido*, *Pente* e *50 cc do Ar de Paris*) serão definidos pela crítica como *ready-mades* propriamente ditos. Classificação que Duchamp acolherá em seu vocabulário e repertório de pesquisa. Embora eles incidam num período posterior ao trabalho pictórico de Duchamp, depois de suas experimentações figurativas e cubistas, é lícito pensarmos neles como distenções poéticas desses trabalhos anteriores, uma vez que atendem a pensamentos, elucubrações e raciocínios de Duchamp ao pensar e discutir sobre seu próprio trabalho. Desse modo, é algo surpreendente e instigante acompanhar as elaborações teóricas sobre seu próprio trabalho nas inúmeras entrevistas que concedeu ao longo da vida. Embora o tom jocoso – e às vezes irônico – com que falava de suas obras se manifestasse constantemente por debaixo de um véu de modéstia, sobretudo quando questionado sobre sua importância para a arte contemporânea, nota-se com frequência a agudeza com a qual pensava a sua produção e a inserção dela, por um lado, no cenário artístico francês que já

⁴⁹ *Ibidem*.

ostentava um certo dogmatismo cubista e, por outro lado, um pouco mais tarde depois de sua mudança para os EUA, no cenário americano marcado por uma fútil importação da pintura academicista francesa. Particularmente importantes são seus raciocínios durante a conversa com Pierre Cabanne e que foi transcrita em *Dialogues with Marcel Duchamp*, de 1987.

Pretendo ao longo desse subcapítulo discutir o desenvolvimento do pensamento do artista a partir desses diálogos ao focar duas de suas pinturas que me parecem ser decisivas para entendermos o surgimento dos *ready mades* produzidos por ele alguns anos mais tarde. O argumento aqui consiste em afirmar que na própria trajetória poética de Duchamp podemos conferir inteligibilidade para esses objetos inicialmente abstrusos enquanto obras de arte uma vez que são elaborados pelo artista sob o pano de fundo de aspectos contextuais e intencionais. Ou seja, os *ready mades* são derivações naturais de elucubrações artísticas e filosóficas sobre o próprio meio artístico, bem como de respostas e posicionamentos frente ao panorama do modernismo, sobretudo ao estilo cubista.

Começarei pela pintura *Nu Descendo Uma Escada*, de 1912. Quando questionado sobre ela por Cabanne, Duchamp muito rapidamente a insere na tradição dos pintores cubistas europeus da primeira metade do século XX como uma tentativa de resposta distensiva aos princípios cubistas, ou seja, como um aprofundamento ainda mais radical num cubismo dito *analítico*⁵⁰. Ao ser perguntado sobre qual seria uma das possíveis origens da pintura, Duchamp responde:

DUCHAMP: No nu ele mesmo. [Na tentativa de] fazer um nu diferente do nu clássico, reclinado ou parado, e em colocá-lo em movimento. Tinha algo engraçado ali, mas não foi engraçado quando eu fiz. [A ideia de] movimento apareceu como um argumento para me convencer a pintá-lo. Em *Nu Descendo uma Escada* eu quis criar uma imagem estática do movimento: o movimento é uma abstração, uma dedução articulada dentro da pintura, sem que saibamos se uma pessoa real está ou não está

⁵⁰ Tomo a distinção entre cubismo analítico e cubismo sintético como significativa. Entendo cubismo *analítico* enquanto período no qual o objeto comparece na pintura em todas as suas diferentes perspectivas, tornando a composição fragmentária e a paleta mais escura. O cubismo sintético, mais tardio, sintetiza algumas dessas perspectivas, adiciona texturas e padrões.

descendo uma escada igualmente real. Fundamentalmente, o movimento está no olho no espectador, que o incorpora na pintura.⁵¹

O desafio, aí, coloca-se claramente para ele. Como indicar pela via da pintura – canonicamente pensada como uma arte estática já que compreendida pelo parâmetro classicista de Lessing⁵² como *arte do espaço* e não do *tempo* – a ideia de movimento? Mas, sobretudo, como sugerir plasticamente o movimento através de um expediente visual supostamente capaz de, então, *movimentar* a pintura? Como supostamente trazer o tempo para dentro dela, já que o movimento, que pressupõe a categoria da mudança, só pode ser explicado com referência à temporalidade? Ora, como então realizar essa sugestão se a estaticidade, em função da bidimensionalidade, é essencial ao suporte pictórico num sentido ontológico?

Na pintura renascentista, por exemplo, encontramos a ideia clássica da *pintura como uma janela aberta para o mundo*, o que pressupõe a conquista de um modo de confecção imagética capaz de criar diante do espectador a ilusão naturalista. A formulação da técnica da *perspectiva linear* – “toda matemática”⁵³, lembremos aqui de Alberti – foi o que gestou os fundamentos dessa ideia no Renascimento. Tomamos, aqui, a técnica da perspectiva linear enquanto uma espécie peculiar de algoritmização da fatura das imagens naturalistas; imagens capazes de suscitar esteticamente aquela proximidade morfológica com as coisas que imitam, entendendo-as semioticamente enquanto signos icônicos – lembrando aqui também Gombrich⁵⁴ e uma das tricotomias signícas em Peirce⁵⁵. A aplicação dessa técnica, que ficará conhecida como a *construção legítima* [*contruzione legittima*], oferecia, portanto, ao pintor todas as indicações composicionais do desenho [*disegno*] que, por sua vez, antecedia todo o trabalho da pintura. Esse tipo de determinação compositiva do quadro permitia estabelecer escorços, dimensões, cenários e modelagens de modo sistemático e funcional, relacionando os diversos elementos da pintura. Contudo, a aplicação

⁵¹ Pierre Cabanne & Marcel Duchamp, *Conversations with Marcel Duchamp*, 1987, p. 30.

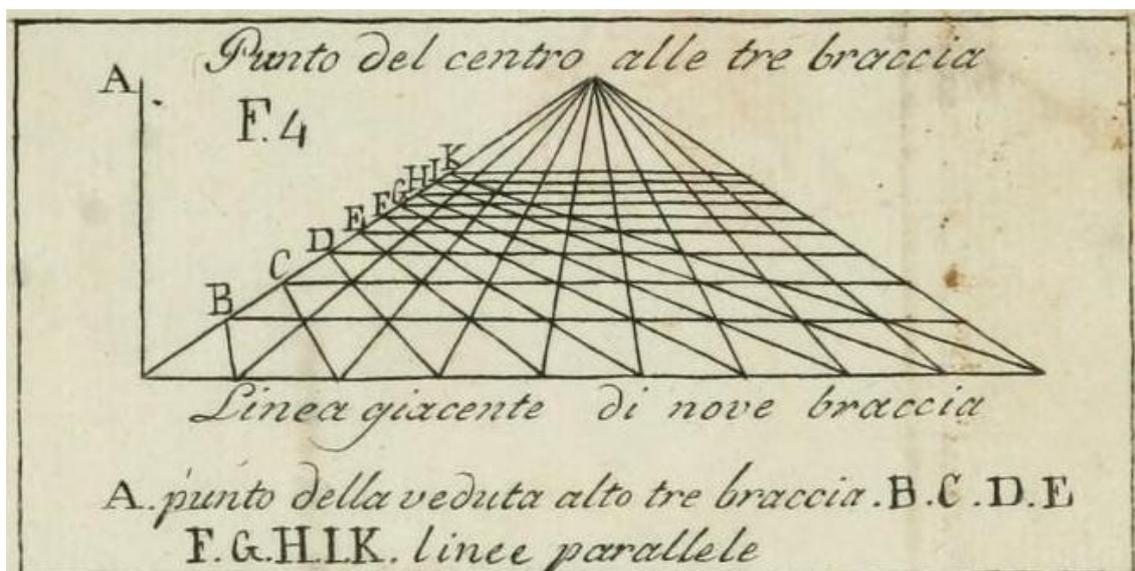
⁵² Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon; Or The Limits of Poetry and Painting*, 2018.

⁵³ Alberti, *Da pintura*, 1999, p. 73.

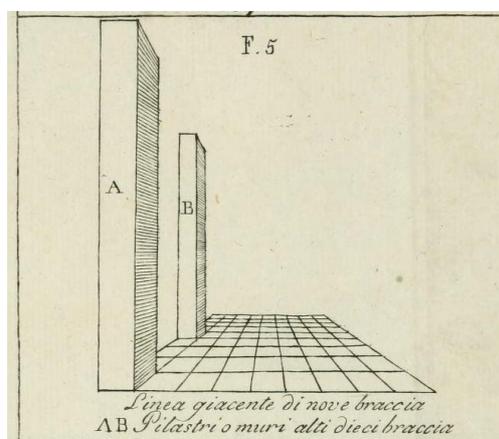
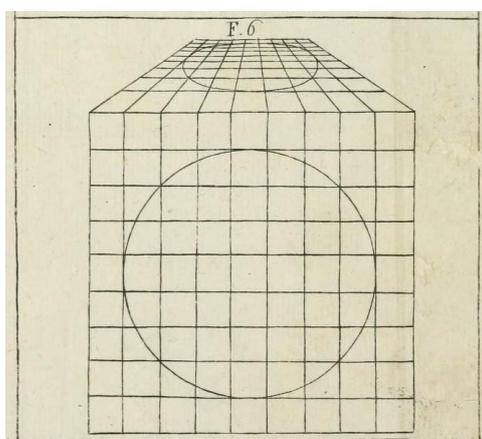
⁵⁴ Ernst Gombrich, *Arte e Ilusão*, 2007, p.18.

⁵⁵ Charles Sanders Peirce, *Semiótica*, 2005, p. 45, 51 e 52.

da técnica também exigia do artista todo um trabalho de cálculo dos diferentes elementos a serem pintados a partir da consideração de três elementos básicos: a dimensão real, factual, do próprio suporte; a consideração de um *ponto de observação* também real de onde um espectador qualquer pudesse observá-lo; e, por fim, de no mínimo *um ponto de fuga*, a linha do horizonte.



Alberti, *Della Pittura*, 1804, p. 147



Alberti, *Della Pittura*, 1804, p. 147.

A partir desses três elementos essenciais seria então possível estabelecer o restante do sistema geométrico formado por sucessivas linhas ortogonais e transversas que, juntas, formariam um rigoroso gradeamento capaz de determinar as proporções relativas de todos os elementos a serem desenhados e, depois, pintados. Importante reiterar que esse complexo procedimento geométrico de cálculo e planejamento tende a desaparecer à medida que a pintura vai sendo realizada; ou seja, à medida em que surge a representação naturalista – o signo icônico – os gradeamentos que guiaram a construção dessas imagens necessariamente desaparecem. O algoritmo da perspectiva linear constituiu, então, uma etapa preparatória ao aparecimento da representação, orientando o desenho e, depois, a pintura.

Não é sem relevância que se retoma aqui o debate sobre a perspectiva linear, a produção de imagens naturalistas e a dimensão dessas técnicas para o campo da arte. Encontra-se, por exemplo, em Alberti todo o protagonismo de um tratamento fundamentado para a técnica da construção legítima que muito fortuitamente germina por sobre as definições clássicas de arte como imitação, arregimentando uma fundamentação filosófica da ontologia da arte. Ademais, o tratado de Alberti, que marca profundamente a pintura ocidental, é igualmente debitário de discussões sobre teorias da percepção e da visão.

Com o *Da Pintura* (...) tem-se a primeira aplicação racional e coerente de uma teoria empírica da visão humana à arte e à técnica da pintura. Confluem, portanto, no *Da Pintura*, de um lado, as tendências naturalísticas da arte e, de outro, o interesse renovado, na passagem dos séculos XIV e XV, pelo estudo e o ensino da óptica. (...) Da conjunção de ciência e arte, de óptica e pintura, na formação de Alberti, e do conceito da pintura como imitação e representação de coisas e figuras em suas corretas relações espaciais, nasce a famosa visualização da pintura como uma janela através da qual o espectador olha, de uma determinada distância, a cena que se lhe apresenta 'fora'. A essa 'janela' corresponderia a intersecção da pirâmide visual (que se estende do olho às coisas 'vistas'), isto é, a superfície sobre a qual será feita a pintura. O Livro I do *Da Pintura* é sobretudo consagrado a explicar esse conceito e as regras e processos necessários para sua execução.⁵⁶

⁵⁶ Cecil Grayson, *Introdução ao De Pictura de Alberti*, In Leon Alberti, *Da Pintura*, 1999, p. 58 a 59.

A ideia da pintura como janela aberta para o mundo, consagrada no uso corrente do termo *janela renascentista*, chama a atenção para a resolução da imagem num estilo naturalista mediante a aplicação daquelas regras formais de composição que identificamos na perspectiva linear. Assim, as três figuras da página anterior apresentam explicações sobre a técnica presentes nas primeiras edições do *Da Pintura* de Alberti. A primeira sugere como compor o gradeamento, na etapa de preparação do desenho, para a confecção da própria imagem, estabelecendo o *ponto de fuga*, o *ponto de projeção*, as *ortogonais* a simularem a pirâmide visual e as *paralelas* que orientarão a proporcionalidade dos elementos ao fazer o escorço. As duas figuras menores mostradas anteriormente, também das primeiras edições do tratado, apresentam duas situações de *deformação* geométrica das imagens no método da perspectiva linear. A esfera, por exemplo, quando ingressa no algoritmo de perspectivação, deverá ser desenhada numa forma elíptica. E as colunas que, embora tenham o mesmo tamanho, para serem naturalissimamente desenhadas em profundidade, precisam parecer de tamanhos distintos, sendo tal distinção estabelecida por regras de medida e de escorço.

Também em *Da Pintura* se evidencia a dimensão que o tratamento matemático e geométrico da pintura tomava e como ele foi formalizado por Alberti. A perspectiva recebeu a qualificação de um supremo engenho, capaz de rivalizar até mesmo com os mestres da antiguidade clássica. Além disso, Alberti deixa bastante evidente toda a preparação matemática que precede, no livro I, a aplicação da perspectiva ao desenho e às técnicas de composição, nos livros II e III. De tal modo que o livro I – *integralmente matemático* – inicia com uma constatação sobre a indivisibilidade do ponto.

Mas, depois que, de um longo exílio em que os Alberti envelheceram, voltei a esta minha pátria, a mais bela entre as demais, e compreendi que em muitos homens (...) como Nencio, Luca e Masaccio, existe um engenho capaz de realizar qualquer obra de valor e de rivalizar com qualquer artista antigo e famoso.⁵⁷

⁵⁷ Alberti, *Da pintura*, 1999, p. 71 a 72.

E também:

Verás [aqui] três livros: o primeiro, todo matemático, faz surgir das raízes da natureza esta graciosa e tão nobre arte; o segundo põe a arte na mão do artista, distinguindo suas partes e demonstrando tudo; o terceiro estabelece o que e como fazer para obter o domínio e o conhecimento perfeito da pintura.⁵⁸

Portanto a ideia da pintura enquanto janela aberta para o mundo oferecida por Alberti ganhou seus contornos mediante a preparação de um terreno fértil e semeado por discussões já seculares sobre ótica, visão, epistemologia e matemática. A experiência vívida das obras de arte do passado também sugeriu tanto a Alberti, como a Vasari, a existência do *estilo*, de uma *maneira* [*maniera*] de confeccionar a imagem naturalista, sempre capaz de sugerir a profundidade e, com isso, sugerir também a pintura enquanto uma emulação da experiência visual – resultante, reiteramos, da noção de *janela aberta para o mundo*, bem como a harmonização com as definições miméticas de arte que se coadunavam com as heranças aristotélicas e platônicas sobre o conceito de arte. Era o estilo naturalista que, perdido pela imagética simbólica e protocolar do período medieval, renascia entre os florentinos, levando Vasari a pensar os séculos XIV, XV e XVI enquanto uma *renascença* [*rinascitá*] dos modos clássicos de confecção da imagem.

Em Platão e em Aristóteles encontramos teorias sobre a natureza do artístico que conceberam uma definição de arte em termos miméticos, ou seja, de arte enquanto imitação [*mímesis*].⁵⁹ Esses empreendimentos teóricos estavam como que harmonizados com a produção artística da antiguidade, uma vez que entre os gregos do período clássico encontramos obras de arte que, em sua feitura, realizavam imitações naturalistas das coisas. Por outro lado, a produção da arte gótica, em especial a confecção imagética no Medievo, certamente remodela esse sentido clássico da arte porque passa a transformar as imitações típicas da antiguidade em signos de natureza simbólica que eram determinados

⁵⁸ *Ibidem*, p. 73.

⁵⁹ Competem a Platão e a Aristóteles os primeiros empreendimentos definicionais em relação à arte, delimitando o artístico como envolvendo necessariamente a produção de *imitações* (*mímesis*). Encontramos essas delimitações, sobretudo, no Livro X de *A república* de Platão, como na *Poética* de Aristóteles.

convencionalmente. Esse processo de modificação da arte clássica é aludido por Gombrich:

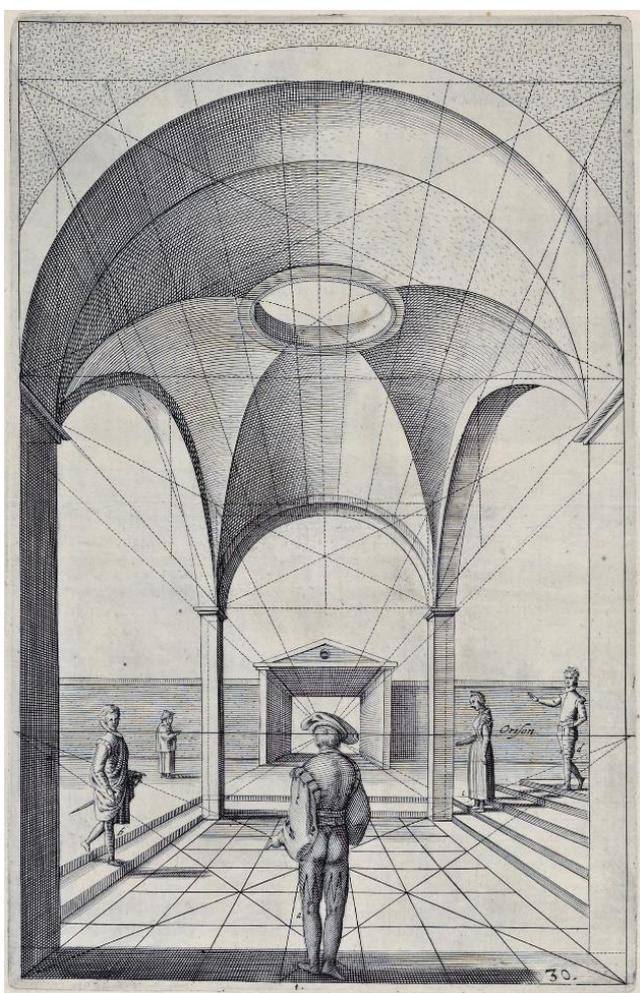
Em *Arte e Ilusão*, não fiz mais que aludir aos acontecimentos importantes que acarretaram o fim da arte clássica, mas não é preciso dizer que o contexto mental que contava com a mimese estava em conflito com a nova religião – o cristianismo –, que herdara dos judeus a proibição do Decálogo: “Não farás para ti imagem de escultura nem semelhança de qualquer coisa” – uma proibição voltada especialmente contra a fabricação de ídolos. (...) A mesma rejeição da mimese está contida no preceito do Papa Gregório, o Grande, de que “a pintura apresenta ao iletrado o que a escrita proporciona aos que sabem ler”. O contexto mental que esse preceito exigia resultaria na transformação das imagens em sinais convencionais. Na medida em que se pode aplicar essa generalização, foi isso que aconteceu na Baixa Idade Média, até que o pêndulo oscilou de volta e a imagem substituiu novamente o sinal.⁶⁰

Por sua vez, Vasari, no século XVI, diante da tarefa de relatar a especificidade das inovações artísticas e técnicas realizadas pelos grandes nomes italianos dos séculos XIV, XV e XVI, sugeriu que esse período fora marcado pelo renascimento de uma maneira antiga, clássica, de confeccionar a imagem, uma maneira que imitava com perfeição naturalista as coisas imitadas, reinstaurando no campo técnico e artesanal da fabricação imagética as celebradas competências dos artesãos antigos, eternizadas por Plínio, o velho, na famosa cena de sua *Naturalis Historiae*, onde Zêuxis, o grande pintor grego do século V a.C., ao exibir a sua pintura de cachos de uva acabou por enganar até mesmo os passarinhos que vieram bicá-las. Vasari, portanto, como que inaugura o campo da história da arte ao entender a tarefa de periodização de produções técnicas e artísticas através da discriminação de aspectos fenomenologicamente disponíveis (desenho, perspectiva) produzidos a partir de uma maneira específica de produção. Essa maneira ou forma de produção será mais tarde fundamentada por Alberti a partir das elaborações geométricas, óticas e epistemológicas feitas por pensadores ainda mais antigos, como Euclides, Alhazen e Aristóteles, ganhando o nome de *construção legítima*.⁶¹

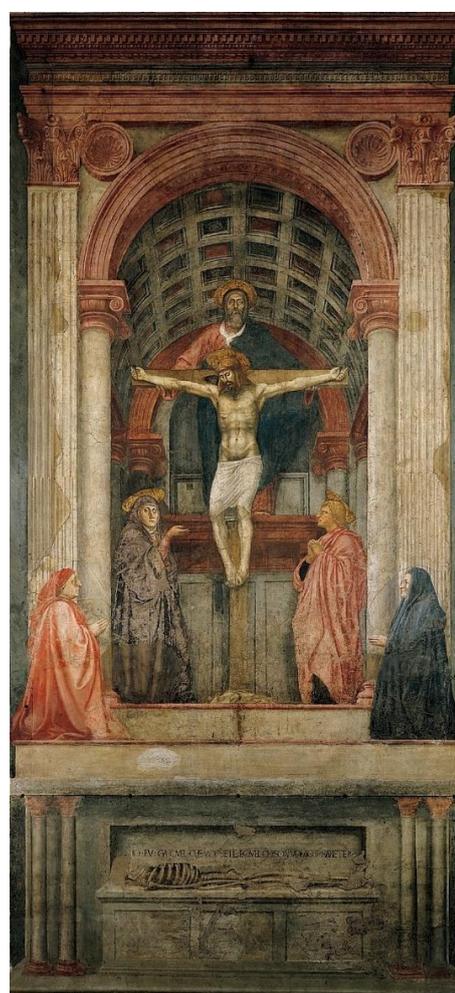
⁶⁰ Ernst Gombrich, *Arte e Ilusão*, 2007, p. 23.

⁶¹ Essa genealogia se encontra desenvolvida por Oliver Darrigol *A History of Optics: From Greek Antiquity to the Nineteenth Century*, 2012, p. 21.

Por outro lado, a imagem abaixo, de Hans de Vries, suscita alguns aspectos que me parecem relevantes nessa discussão. O desenho em bico de pena (que também é feito em perspectiva linear) pretende apresentar ao contemplador justamente como se poderia aplicar a técnica na cena apresentada caso nos colocássemos no lugar da figura de costas do primeiro plano, fazendo uma experiência de identificação com ela. A partir desta posição, teríamos então um ponto de observação. Dele se desdobram os três pontos de fuga, um à esquerda, outro à direita e o último, na linha do horizonte, remetendo ao frontão ou ao pedimento do segundo plano.



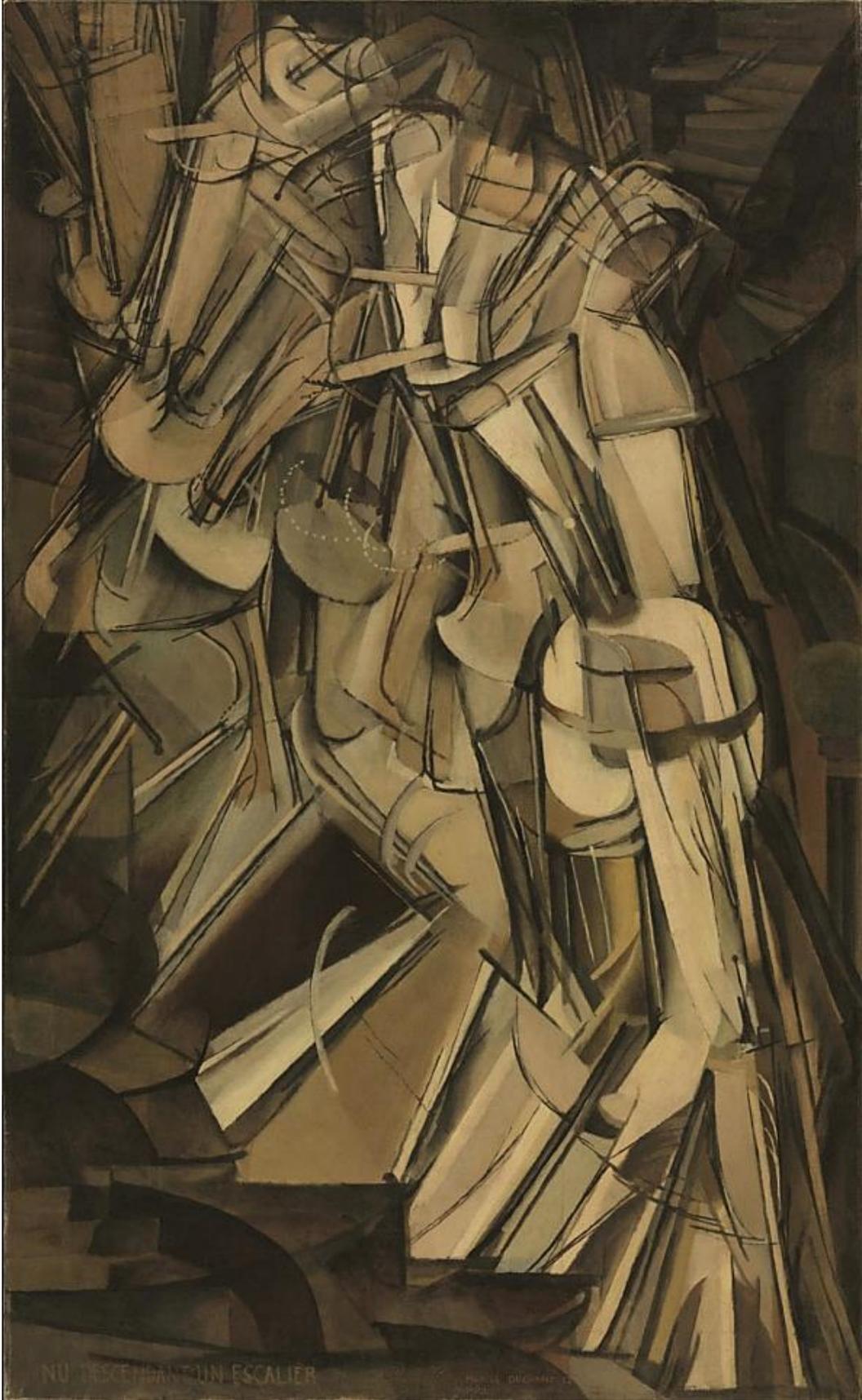
Hans Vredeman de Vries,
Perspectiva, id est celeberrima ars, 1604.



Masaccio
Santissima Trindade, 1428.

Os elementos arquitetônicos do desenho (escadarias, cúpulas, colunas, portadas e pedimentos) operam um papel importante na manutenção desse esquematismo ainda que ele não fosse apresentado. Se olharmos, em comparação, para a imagem ao lado, um afresco de Masaccio pintado no *Quattrocento*, veremos como os elementos arquitetônicos compõem como auxiliares para a aplicação da perspectiva linear e, portanto, para o efeito ilusionista da pintura. O esquematismo da construção legítima, no entanto, não aparece como no desenho de Hans de Vries. Por duas razões. Primeira, porque o desenho de Hans de Vries pretende ilustrar como se dá a perspectiva linear e como ela pode ser derivada da própria experiência visual. E, segunda, porque o *esquematismo* da perspectiva linear é uma etapa preparatória da pintura que, como já mencionamos, necessariamente desaparece ao final, quando a representação é rendida.

Feito o breve *détour*, gostaria agora de retomar a pintura de Duchamp a partir desse conceito de *esquematismo*. Pois será precisamente esse o conceito determinante para os interesses artísticos de Duchamp em *Nu Descendo Uma Escada* (1912) e *Moedor de Café* (1911) e, posteriormente, para os *ready mades*. E isso porque Duchamp não esconderá o esquematismo ao pintar, exatamente como fizeram os pintores tradicionais. Mas o mostrará, o indicará no quadro, no mesmo espírito de Hans de Vries. Parece-me que uma retomada da noção de *esquematismo* responde em parte essas questões. Pretendo mostrar isso em duas etapas. Primeiro, chamando atenção para a disponibilidade estilística do cubismo e, segundo, chamando atenção para a disponibilidade técnica da cronofotografia que, conforme sugeriremos, permitiu a Duchamp superar o que entendia como as limitações desse cubismo, lançando-o num novo território. Conforme já mencionei, Duchamp pretendeu dar conta da sugestão de movimento ao pintar *Nu Descendo Uma Escada*; pretensão que desdobrava as questões: Como inserir o tempo numa arte do espaço? Como fazer com que o *nu se movimentasse* sem que, no entanto, a pintura cruzasse as fronteiras entre imagem estática e imagem em movimento? Em primeiro lugar, a disponibilidade contextual do cubismo enquanto um estilo pictórico que permitia inserir na pintura uma variedade de perspectivas já apresentava um rompimento inicial com a pintura clássica, na qual só seria possível observar uma perspectiva fixa, estática.



Marcel Duchamp, *Nu Descendo Uma Escada*, 1912.

O cubismo, sobretudo o analítico, permitiu que Duchamp corporificasse na pintura todos aqueles perfis diferentes ostentados por um objeto em seu movimento e observados por um contemplador em certa posição. Ou seja, seria possível acumular todas as visões parciais e diferentes de alguém descendo uma escada. Essa sucessão de poses diferentes precisou, dada a escolha pelo movimento, comparecer, incorporando-se, na pintura. Essa incorporação, na escolha de Duchamp, dá-se com um retorno à linguagem esquemática, com a presença das linhas e contornos, e com a evidenciação do sequenciamento da imagem com infinitos traços imaginários. Embora argumentar, de um ponto de vista material e contextual, que a escolha pelo estilo cubista como tentativa de abandonar a ideia de estaticidade da pintura tradicional possa parecer um mero truísmo explicativo – já que obviamente o cubismo permite render múltiplas perspectivas sejam elas analíticas ou sintéticas –, também é importante lembrar que o estilo cubista correspondia inteligivelmente a uma tentativa por parte dos artistas modernistas de superação dos entraves criativos da pintura academicista, derivada do paradigma produtivo renascentista. Assim, a alusão também a esse contexto parece-me conferir menos obviedade a explicação.

O ponto aqui consiste em entender não só o cubismo como uma escolha meramente produtiva, poética, para confeccionar a imagem de outro modo que não o tradicional, mas também em entender a adesão a ele como uma denúncia das limitações criativas da própria tradição pictórica que, entre os séculos XIX e XX, ostentava hegemonia artística – e também de gosto – no território europeu. Nomes de peso no cenário francês como, por exemplo, Ingres, Bouguereau, Cabanel e Gérôme, albergados pela Real Academia Francesa de Pintura e Escultura⁶², representariam a epítome de uma *arte oficial* capaz de representar oficialmente o estado de Napoleão III e de engendrar em 1874 o *Salon des Refusés* paralelamente ao respeitado *Salon de Paris*. Entre os recusados daquele ano se encontravam todos os grandes nomes do Impressionismo francês que, não muito mais tarde, determinariam de modo decisivo a pintura modernista. Nesse sentido, cumpre o reconhecimento da porção crítica e teórica da obra de Charles Baudelaire, ainda bastante negligenciada, cujas críticas à Exposição Universal de

⁶² Pierre Cabanne & Marcel Duchamp, *Conversations with Marcel Duchamp*, 1987, p. 49

1855 e ao Salão de 1859 já denunciavam a falta de vitalidade artística dos mestres academicistas e a necessidade de um novo projeto artístico que reconduzisse à arte o interesse do público, capturados pelas fascinações tecnológicas, como a primeira máquina de lavar de Moore, a primeira máquina de costura Singer e os primeiros veículos movidos à óleo.⁶³

Ainda que se destaque, como faremos aqui, a dimensão histórica na fatura de *Nu Descendo Uma Escada*, não se pode deixar de pensá-la enquanto uma fonte importante de explicação para esse trabalho uma vez que o situa inteligivelmente dentro de uma certa tradição e, ademais, situa as escolhas específicas que resultaram nesse trabalho em uma tentativa de inovação do academicismo dominante pela via do cubismo. Com isso, pretendemos chamar atenção do leitor para a ideia de que o oferecimento de narrativas históricas, como nos lembrou Carroll (2001) não só facultam a identificação de objetos como arte, mas o fazem sobretudo porque elaboram e localizam teoricamente o que se produz no campo da história, da teoria e da crítica de arte em função do reconhecimento das diferentes práticas desses campos. Interessa-nos aqui, sobretudo, o pragmatismo dessa proposta.

Em segundo lugar, a disponibilidade das recentes experimentações com fotografia e com cronofotografia também imprimiram decisivamente sob o pensamento de Duchamp suas marcas. Em certo sentido, *Nu Descendo uma Escada* pode ser compreendido pelo viés de uma miscigenação dessas técnicas com a pintura, na tentativa de uma incorporação artística da cronofotografia para a resolução da problemática já suscitada entre movimento e estaticidade. Chamo a atenção do leitor mais uma vez aos diálogos de Duchamp com Cabanne.

CABANNE: Não foram os filmes que influenciaram o *Nu Descendo uma Escada*? DUCHAMP: Sim, é claro. Aquela coisa do Marey... CABANNE: Cronofotografia. DUCHAMP: Sim. Em um dos livros do Marey eu vi uma ilustração de como ele indicava pessoas correndo ou cavalos galopando, com um sistema de pontos delineando os diferentes movimentos. Foi assim que ele explicou a ideia de um paralelismo elementar. Enquanto uma fórmula, parece algo bastante pretensioso, mas é interessante. Foi isso que me deu uma das ideias para a execução de *Nu Descendo uma Escada*. Eu empreguei esse método um pouco no esboço, mas especialmente na forma final da pintura. Ao mesmo tempo, eu reti muito do Cubismo, pelo menos

⁶³ Cf. Charles Baudelaire, *A Invenção da Modernidade*, 2006.

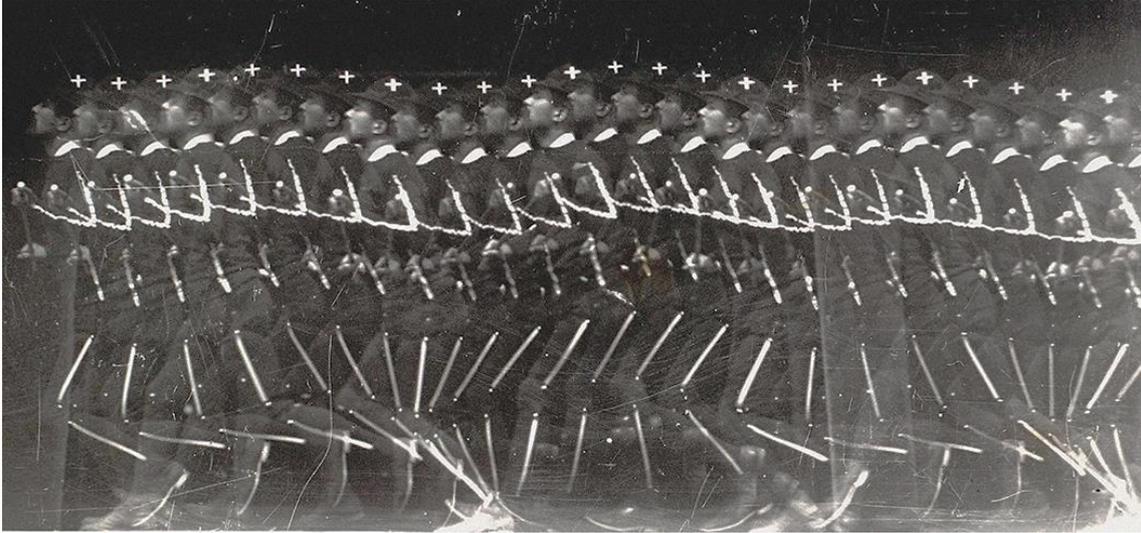
na harmonização da cor. Em coisas que vi de Braque e de Picasso. Mas eu estava tentando mudar um pouco com uma formulação diferente.⁶⁴

Assim, as técnicas de cronofotografia e fotografia sequenciada desenvolvidas por Marey e Muybridge na segunda metade do século XIX também desempenharam um importante papel contextual e intencional na feitura dessa pintura. A presença, por exemplo, das anotações esquemáticas de Marey conectando os diferentes registros fotográficos da movimentação do domador de leões através de uma especulação sobre o movimento dos membros e a posição do chapéu sugeriam a formulação da ideia desse *paralelismo elementar* a que se refere Duchamp, para o qual diferentes imagens (por exemplo, a fotografia 1, 2, 3, e assim por diante) podem ser compreendidas como sequenciadas sob determinada razão. Com a incorporação desses expedientes visuais e esquemáticos empregados sobretudo por Marey em suas experimentações fotográficas, Duchamp consegue ao menos sugerir que as poses apresentadas em *Nu Descendo Uma Escada* devem ser tomadas enquanto sequências estáticas de um mesmo movimento. Annateresa Fabris, importante pesquisadora brasileira em artes visuais, corrobora essas ideias em seus *O desafio do olhar*, de 2011.

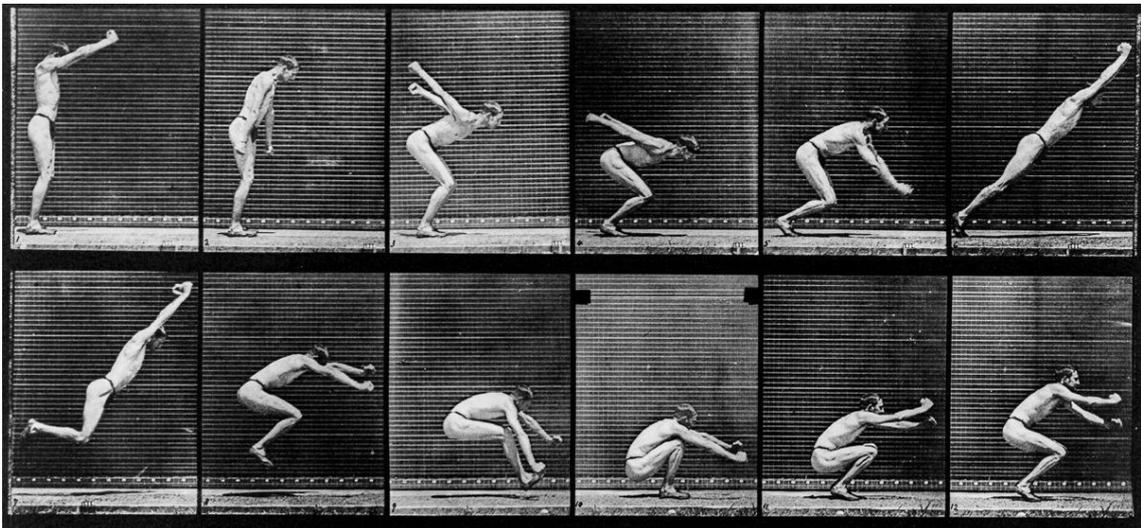
É enquanto renovação das possibilidades visuais que o instantâneo e a fotografia de movimento devem ser analisados, sendo inegável o impacto que essas imagens tiveram nos artistas do período. No caso específico das fotografias que registravam a locomoção humana e animal, Scharf propõe duas vertentes de abordagem por parte dos artistas plásticos: os que seguiam a tradição naturalista davam preferência à clareza das imagens de Muybridge; os que buscavam ocultar a identidade literal das coisas para dar precedência a realidades mais abstratas, aos movimentos, aos ritmos e aos módulos fundamentais do universo, optaram pela visualidade de Marey. A distinção entre as duas experiências tem a sua razão de ser. A análise do movimento no interior de uma série e não a partir de uma imagem isolada é um traço comum entre Muybridge e Marey. Este consegue, porém, uma imagem sintética que coloca em xeque o caráter realista da fotografia, dissolvendo a estrutura do corpo em prol de ritmos abstratos, de puros fluxos de energia, de formas que se desenvolvem no tempo.⁶⁵

⁶⁴ Pierre Cabanne & Marcel Duchamp, *Conversations with Marcel Duchamp*, 1987, p. 34.

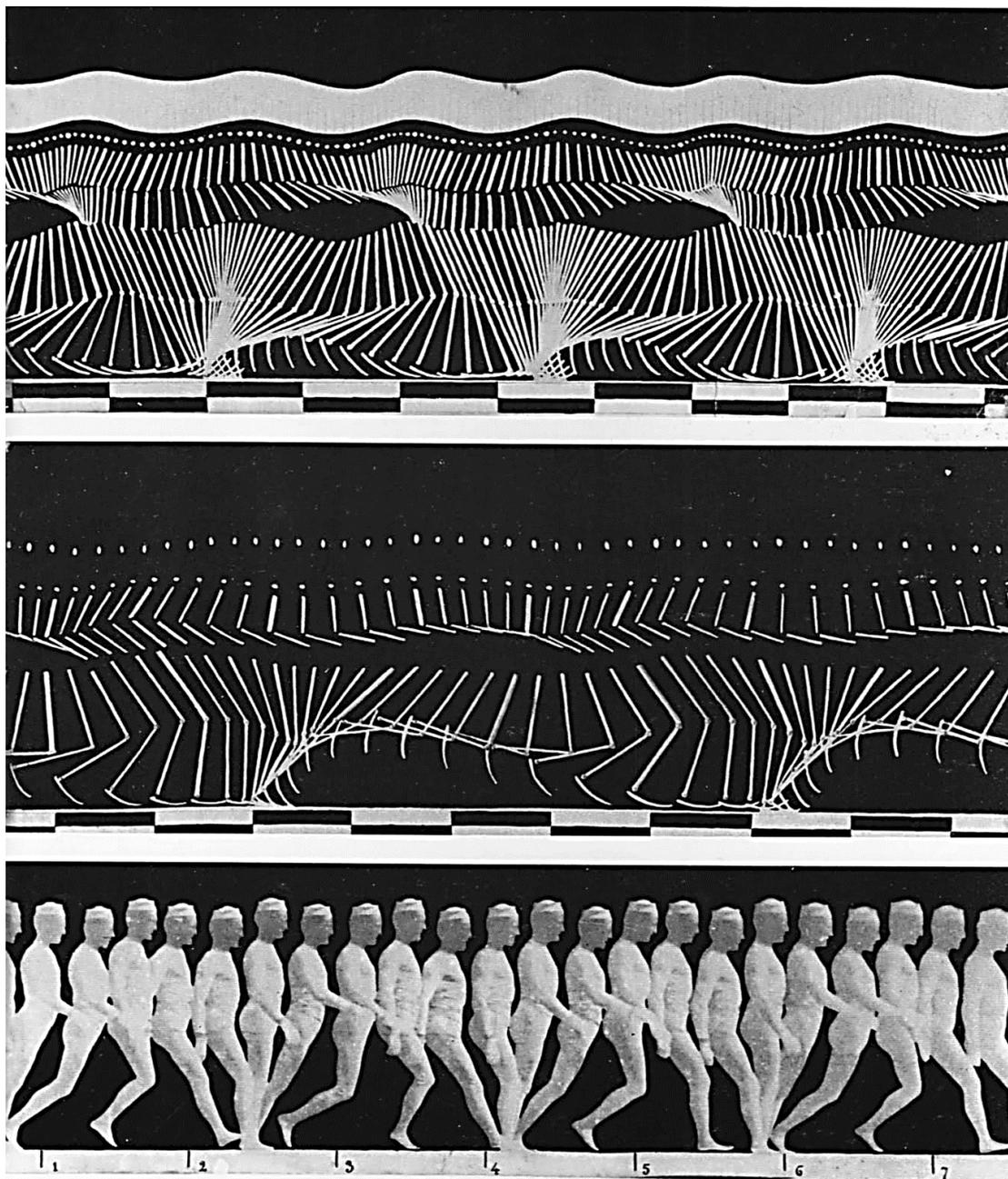
⁶⁵ Annateresa Fabris, *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*, 2011, p. 89.



Étienne-Jules Marey, *A corrida do domador de leões*, 1886.



Edward Muybridge, *Locomoção Animal – Placa 163: Homem pulando para frente*, 1887.



Étienne-Jules Marey, *Homem vestindo roupa meio branca e meio preta caminhando*, 1883.

E também:

Duchamp conhecia as experiências de Marey não só por ter lido seus livros, mas também por intermédio do irmão Raymond Duchamp-Villon, que estudava medicina com Albert Londe, assistente do fisiologista. A dívida de Nu descendo uma escada para com a fotografia é explicitamente reconhecida por ele em algumas entrevistas.⁶⁶

Fabris ainda discute sobre uma primeira versão de *Nu Descendo Uma Escada*, de 1911, na qual Duchamp estaria mais próximo das experiências cronofotográficas de outro cientista, Richter. E na versão de 1912 estaria, então, mais próximo de Marey, onde se interessa explicitamente pelos artifícios esquemáticos.

Se for lembrado que Duchamp afirma buscar em *Nu descendo uma escada* as várias posições de uma forma em movimento, será possível aventar a hipótese de que, na primeira versão, seu diálogo mais imediato é com Richter, cujas cronofotografias instrumentalizam a percepção da mobilidade dos corpos, fazendo do modelado um sintoma da atividade cinética. A versão de 1912 traz também a marca de Marey, patente sobretudo no encadeamento mais acentuado dos vários estágios da figura, no uso de linhas pontilhadas em interconexão entre si na metade superior do quadro e de arcos de círculo na altura das panturrilhas, que lembram os artifícios visuais usados pelo fisiologista para registrar as oscilações de um corpo em movimento.⁶⁷

Leituras excessivamente formalistas dessa pintura, por exemplo, teimarão em enfatizar o aspecto cubista, emulado da fase analítica de Braque e de Picasso, promovendo um apagamento da presença desse esquematismo em detrimento de uma insistência no aspecto composicional, formal, do próprio quadro. Nossa leitura, que se distancia sobremaneira dessa, chama atenção – reiteramos – para a incorporação do esquematismo via cronofotografia na expectativa de que isso auxilie o contemplador a interpretar o quadro como estando em movimento, já que Duchamp diz ele mesmo que toma o movimento como algo que precisa se dar no olho no observador. No entanto, minha leitura ganha fôlego se levarmos em consideração as linhas tracejadas que Duchamp insere na porção superior do quadro, mais à esquerda. Elas sugerem, queremos crer, a ideia de que a importância da pintura se dá através do movimento, ou seja, através do

⁶⁶ *Ibidem*, p. 90. Como nós, Fabris também refere as entrevistas concedidas a Cabanne.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 92.

reconhecimento de que nela há algo que precisa ser completado, ser adicionado pela experiência de contemplação e de interpretação, não se reduzindo meramente a experiência pura das formas pintadas. As linhas tracejadas recrudescem a ideia de que o movimento só poderá ser consumado a partir da experiência interpretativa do próprio observador. Nossa leitura ganhará, esperamos, ainda mais força se considerarmos um outro quadro de 1911, no qual o esquematismo se encontra ainda mais bem dimensionado e sugerido.

A tentativa de sugestão plástica de movimento dentro da pintura de Duchamp teve, um ano antes, uma peculiar modulação que não podemos deixar de mencionar. Em o *Moedor de Café*, de 1911, uma pequena tela pintada para decorar a cozinha de seu irmão, Duchamp concebe a ideia de sugerir o movimento da manivela do moedor através da inserção de uma seta indicando a direção de rotação de uma parte do utensílio.

CABANNE: Você disse para Katherine Dreier que, quando a visão de *Nu Descendo Uma Escada* veio a você, você então compreendeu que estava “quebrando as correntes do naturalismo para sempre”. DUCHAMP: Sim, foi isso que eu disse em 1945. Eu estava tentando explicar que, quando você deseja mostrar um avião voando, você não pinta uma natureza morta. O movimento da forma no tempo inevitavelmente inaugurou em nós [um interesse pela] geometria e pela matemática. É o mesmo quando você constrói uma máquina... CABANNE: Quando você terminou *Nu Descendo Uma Escada*, você pintou *Moedor de Café*, que antecipa os desenhos mecânicos. DUCHAMP: Isso é bem mais importante pra mim. As origens disso são simples. Meu irmão tinha uma cozinha em seu pequeno chalé em Puteaux e teve a ideia de decorá-la com pinturas de seus amigos. Pediu a Gleizes, Metzinger, La Fresnaye e, eu acho, a Léger, que fizessem pequenas pinturas do mesmo tamanho [...]. Ele também me pediu uma e eu fiz um moedor de café que fiz para explodir; o café está sendo despejado dentro dele, ao lado; as rodas da engrenagem estão acima e o pistão é visto simultaneamente em diversos pontos do circuito, com uma flecha indicado o movimento dele. Sem saber, eu havia aberto uma janela para outro lugar. Aquela flecha foi uma inovação que me agradou muito – o seu aspecto diagramático era uma forma interessante de um ponto de vista estético.⁶⁸

É muito interessante que Duchamp se refira à flecha de orientação do movimento do moinho nesta pintura como algo que *abre uma janela para outro lugar*; exatamente como se ele estivesse com isso sugerindo o próprio abandono da velha ideia da *pintura como janela aberta para o mundo* ou da *janela*

⁶⁸ Pierre Cabanne & Marcel Duchamp, *Conversations with Marcel Duchamp*, 1987, p. 30 e 31.

renascentista. Embora Cabanne comente que a pintura foi feita um ano depois de *Nu Descendo Uma Escada* e Duchamp não o corrija, *Moedor de Café* foi pintado um ano antes, em 1911, como uma encomenda para a decoração da cozinha do irmão de Duchamp, Raymond Duchamp-Villon. Na porção superior da pintura podemos observar, conforme as palavras do próprio artista, as muitas posições possíveis do pistão de acionamento do moinho, bem como a flecha esquemática, diagramática, a indicar por sua vez a direção do acionamento da engenhoca.

O elemento tracejado que observamos em *Nu Descendo Uma Escada* também comparece na pintura mais recente e indica, junto da flecha, a orientação do movimento do pistão. Em relação aos aspectos intencionais da pintura, aos interesses produtivos do artista, insistimos naquela problemática entre imagem estática e imagem em movimento e naquilo que o próprio artista reconhece como incontornável afim de respondê-la. Inaugura-se, diz Duchamp, um interesse pela geometria e pela matemática ao tentar sugerir o movimento das formas no tempo – coisa que não pode ser feita na bidimensionalidade essencial do suporte pictórico senão por uma inserção dos próprios *esquemas conceituais* que poderiam sugerir imaginariamente a movimentação da forma para o observador. Isso envolveu, também declarou Duchamp, quebrar com os entraves criativos, as *correntes*, de toda a tradição naturalista. Assim, os desenhos mecânicos capazes de indicar como peças se encaixam, como devem ser montadas, como módulos diferentes interagem, são coisas que exigem da imaginação de quem monta um objeto específico que sejam estabelecidas as correspondências imaginárias entre o que se vê desenhado e o que existe no mundo. Para Duchamp foi através da inserção desse esquematismo na pintura (que exige bem mais do contemplador) que ele pretendeu ter se distanciado de uma certa tradição pictórica:

CABANNE: Como você explica sua evolução em direção ao sistema de medidas em *A Noiva* e no *Grande Vidro*? DUCHAMP: Eu explico com *Moinho de Café*. Foi com ele que eu pude evitar o contato com um certo tipo de tradição pictórica na pintura (...). Eu pude evitá-la através desse método linear, ou melhor, desse método técnico.⁶⁹

⁶⁹ Pierre Cabanne & Marcel Duchamp, *Conversations with Marcel Duchamp*, 1987, p. 37.



Marcel Duchamp, *Moedor de Café*, 1911.

Embora Cabanne pretenda discutir a introdução do esquematismo no trabalho artístico de Duchamp através de *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* (também conhecida por *O Grande Vidro*), de 1915 a 1923, o artista insiste em retrazar uma espécie de genealogia poética das suas próprias intenções, presentes no trabalho mais tardio com o próprio *Moedor de Café*. Interessante notar, contudo, que para Duchamp a produção de *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* implicou uma retomada da problemática da perspectiva de um ponto de vista matemático, geométrico, no qual o cálculo de proporções – o ato de calcular – e suas esquematizações importavam bem mais que a perspectiva linear compreendida como processo antecipatório da pintura.

DUCHAMP: *Grande Vidro* constituiu uma reabilitação da perspectiva, que havia sido completamente ignorada e desaparecido. Para mim, a perspectiva tornara-se absolutamente científica. CABANNE: Mas não era mais uma perspectiva realista [linear]. DUCHAMP: Não. Mas uma perspectiva matemática, científica. CABANNE: E ela era baseada em cálculos? DUCHAMP: Sim, em cálculos e em dimensões. Esses eram elementos importantes. Você gostaria de me dizer o que eu coloquei dentro? Eu estava misturando estórias, anedotas, no bom sentido da palavra, com representação visual, e ao mesmo tempo dando menos importância para a visualidade e para o elemento visual ele mesmo, menos do que se dá ao pintar. Eu não queria era me preocupar mais com a questão de uma linguagem visual... CABANNE: Retinal. DUCHAMP: Consequentemente, retinal, sim. Tudo estava se tornando conceitual [para mim], é isto, [aquilo tudo] passou a depender de outras coisas que só da retina.⁷⁰

Ou ainda:

CABANNE: De onde vem sua atitude antiretinal? DUCHAMP: De uma insistência em se dar muito mais importância para a retina [em arte]. Desde Courbet, acredita-se que a pintura está envolvida só com a retina. Esse foi o erro de todos. O arrepio retinal! Antes, a pintura tinha outras funções: podia ser religiosa, filosófica, moral. (...) Nosso século é completamente retinal.⁷¹

Nota-se a partir das declarações de Duchamp que o interesse pelo problema clássico da perspectiva linear como etapa preparatória da pintura naturalista

⁷⁰ Pierre Cabanne & Marcel Duchamp, *Conversations with Marcel Duchamp*, 1987, p. 38 e 39, tradução minha.

⁷¹ *Ibidem*, p. 43, tradução minha.

(ilusionista) definitivamente retrocedia e, em seu lugar, avançavam interesses diferentes. Em *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* o cálculo e as formulações matemáticas passam a constelar os elementos pictóricos. Esses, por sua vez, não são feitos em naturalismo ilusionista, mas sugeridos num estilo mais propriamente cubista. A noiva, no campo superior do trabalho (*Domínio da Noiva*), aparece sugerida como um esquematismo maquinal, articulado, ou insectóide, de dentro do qual se desdobra uma nuvem, uma galáxia ou ainda um véu diáfano. Dele são disparados, chovem, pingam ou gotejam elementos que, na porção inferior do trabalho (*Domínio dos Celibatários*) irão movimentar um grande maquinário desejante e erótico que de algum modo se relaciona com figuras arquetípicas da nossa sociedade ocidental (o padre, o garoto de entregas, o policial, o cozeiro, etc.). Embora Duchamp tenha intencionalmente colaborado com o aspecto de inacabamento e de inconclusiva polissemia dessa obra – acolhendo nela, inclusive, os acontecimentos casuais, inesperados, como sua quebra durante o transporte para uma exposição em 1926⁷² – ele também realizou um esforço em proporcionar aos contempladores possíveis de *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* alguns subsídios interpretativos na forma de brincadeiras, jogos, desafios intelectuais e sensíveis. Assim, junto do trabalho deveria ser disponibilizada a famosa *A Caixa Verde (La Boîte Verte)*, 1912 a 1923, uma espécie de caixa-arquivo contendo formulações ora crípticas, ora definitivas e claras, sobre a multidão de elementos inseridos, os contextos diferentes de inserção desses muitos elementos, de onde vinham e como eram entendidos. *A Caixa Verde* também apresenta investigações documentais das personagens presentes em *A noiva...* numa espécie de estudo diegético, desenhos preparatórios delas e descrições de materiais utilizados por Duchamp, como as placas de vidro, poeira recolhida do chão ou precipitada por sobre a tinta em períodos de secagem, circuitos de ferro, aço e bronze, etc.

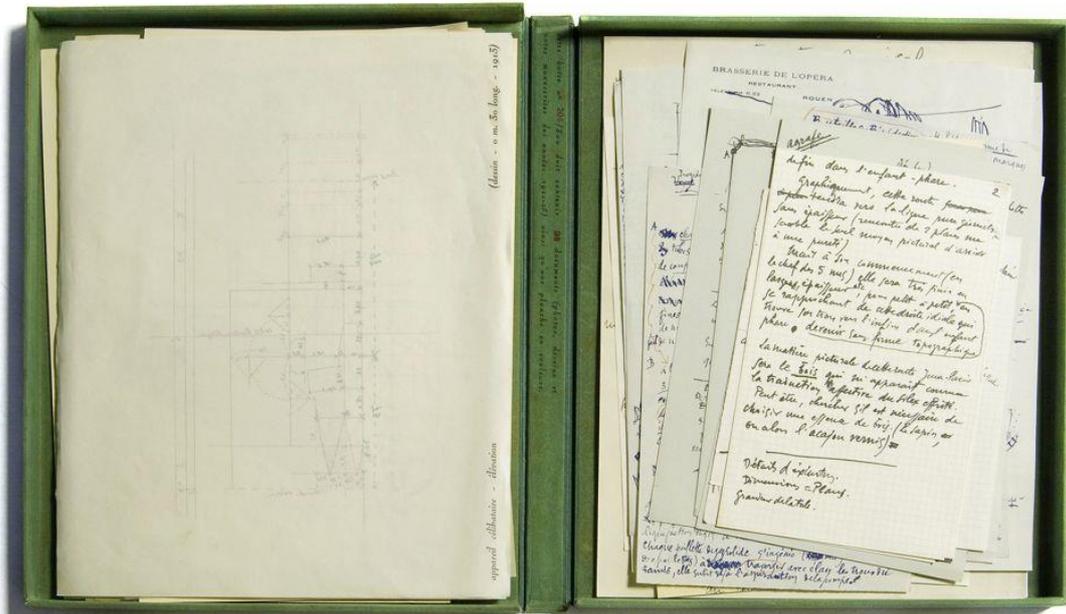
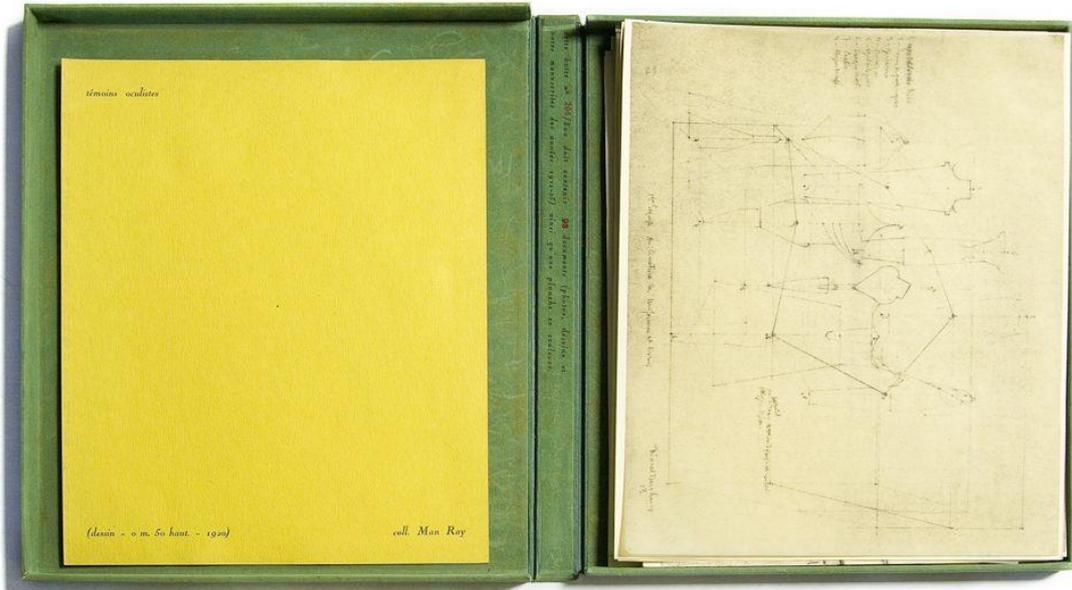
⁷² Outro aspecto que atesta seu interesse por esse casuismo interpretativo é o fato de ter determinado que a obra fosse sempre exposta perto de uma janela. Interessava-se, assim, na participação de elementos meteorológicos – portanto, contextuais – para a particularidade das percepções e para a criação de sentidos.



Marcel Duchamp, *A noiva despida por seus celibatários, mesmo*, 1915 – 1923.



Marcel Duchamp, *A noiva despida por seus celibatários, mesmo (A Caixa Verde)*, 1934.



Marcel Duchamp, *A noiva despida por seus celibatários, mesmo (A Caixa Verde)*, 1934.



Marcel Duchamp, *A noiva despida por seus celibatários, mesmo (A Caixa Verde)*, 1934.

Nesse sentido, fica também evidente a tentativa de hibridização por parte de Duchamp das fronteiras entre artes visuais e literárias de um modo não convencional, ou seja, não através da pintura de uma cena ou estória, mas através da introdução dos esquematismos estruturantes das narrativas. Também nos parece lícito insistir na questão da recusa de Duchamp pela *arte de retina*, tanto no seu aspecto produtivo, como no seu aspecto receptivo. Em relação ao aspecto produtivo, *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* não é exclusivamente uma investigação artística daquilo que se convencionou chamar em artes visuais do meio de expressão da pintura, ou seja, da planaridade (bidimensionalidade) do suporte pictórico através da cor. Tampouco, em relação ao aspecto receptivo, devemos acessá-la na expectativa de uma experiência tonal ou atmosférica, típica da produção não-figurativa. Assim, parece-nos que a insistência numa interpretação formalista da obra de Duchamp realizada após *Nu Descendo Uma Escada* traz à tona elementos interpretativos que estavam precisamente sendo recusados pelo próprio artista na época, desrespeitando, portanto, um critério intencional de compreensão da arte. Se o levarmos seriamente em consideração, então não estaremos autorizados a oferecer essa interpretação como legítima –

sobretudo se levarmos em conta o trabalho documental que, então, poderá estofar a interpretação também com um critério contextual. O ponto, aqui, parece-nos cada vez mais evidente. Todo o trabalho produzido depois de *Nu Descendo Uma Escada* pode (e deve) ser compreendido na poética duchampiana como um impulso em abandonar uma atitude artística que ele cunhará como *retinal*, na qual a arte se orienta – dada sua tradição e historicidade – no sentido de uma confecção de formas que só devem deleitar visualmente. É, portanto, essa atitude antiretinal no trabalho de Duchamp que fará com que sua poética desemboque em seus ainda polêmicos *ready mades*.

No entanto, uma outra obra sobre a qual Duchamp trabalhou durante longos anos e que planejou para uma apresentação póstuma parece colocar, pelo menos inicialmente, toda a análise sobre a sua poética como calcada numa atitude crítica da arte retinal sob suspeita. Trata-se da obra *Dado: 1º a cascata, 2º o lampião...* (*Étant donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage...*), concluída em 1966 e apresentada depois da morte do artista, segundo as minuciosas instruções deixadas por ele em um manual de instalação. Ela consiste numa montagem cenográfica ao estilo de um *diorama* organizada em três estruturas principais. A primeira, que se mostra no espaço expositivo e pode ser apreendida publicamente por mais de uma pessoa ao mesmo tempo, é uma porta antiga dotada de um umbral de tijolos, na qual se encontram dois pequenos orifícios a uma altura média que permite que se olhe, com ambos os olhos, através deles. A experiência de olhar através dos pequenos buracos da porta revela, assim, as outras duas estruturas da obra. A segunda é uma área sombreada, quase como uma *camera obscura*⁷³, com uma parede de tijolos ao fundo que se identifica mediante a presença de um buraco que, além de expô-los, ilumina-os e revela, por fim, a terceira estrutura. Vê-se, assim, uma cena: à esquerda, em três quartos, um corpo nu feminino, de genitália exposta, deitado sobre um matagal, segurando uma lanterna; e, ao fundo, uma paisagem repleta de árvores e uma cachoeira.

⁷³ A *camera obscura* é um aparelho ótico composto com por um recipiente fechado de tamanho variável (pequeno ou grande como um cômodo, não importa), onde um orifício permite projetar uma imagem no lado contrário. Em certo sentido, ela permite reproduzir a própria fisiologia do olho humano em um modelo em pequena ou larga escala.



Marcel Duchamp, *Dado: 1º a cascata, 2º o lampião...* (*Étant donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage...*), 1946 a 1966.



Marcel Duchamp, *Dado: 1º a cascata, 2º o lampião...* (*Étant donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage...*), 1946 a 1966. Visão da cena de fundo através dos orifícios da porta.

ORDRE DES 15 opérations de montage général.

Le modèle carton auto pour le placement des briques et de la poste.
 le linoléum quadrillé et le closer au 1/2 de second lino (plus petit) et le closer à l'arrière du premier.
 suivant le modèle carton, placer le paysage tout vertical (angle de 90°) avec le plan de la grille.



le paysage par-dessus avec des briques et la colle.
 la partie supérieure du paysage: change légèrement en haut, devant éclairer le ciel par réflexion et transparence. Les nuages, (ad lib) attachés sur le ciel au fur et à mesure, pour donner une meilleure idée de l'éclairage de l'ensemble au vu de la page.
 - à peu près. Le long carton léger (1/2) en carton 20-30 large et légèrement courbé à placer au bas à plat du ciel vertical, (à plat) (à plat).
 - Fermer cette grande boîte (à l'arrière) à l'arrière sur l'attachement (sur) à la page supérieure au verso du paysage (photo) et sceller hermétiquement avec de la colle.
 - monter.
 - d'après le temps.
 - colle brisée avec la lampe fluorescente vers le bas.
 - la grosse base (pas surmonté) tous ces items est mobile et s'ajustent place. (à l'arrière) support à grande et à droite de l'ensemble de la page (à l'arrière) (à l'arrière) au verso de la page.

Approximation démontrable, exécution, méthode et 1966 K.N.Y.
 Manipulation (entend) une image d'ad. équilibre dans l'équilibre et l'équilibre.
 Titres: ETANT DONNÉS: LA CHUTE D'EAU
 20 Le gaz D'ÉCLAIRAGE...



Marcel Duchamp, *Instruções de montagem para Dado...* (État donné...), 1966.

Em que consiste, para além de sua descrição, *Étant donnés*? O que se vê na cena final, diante da consumação de uma série de direcionamentos óticos? É a cena de um crime? Ou simplesmente uma mulher deitada na relva? Uma metáfora para o inquietante erótico, outro tema que parece marcar profundamente as investigações poéticas de Duchamp ao longo de sua vida? Será uma forma requintada de investigação sobre a perspectiva? E, por fim, terá Duchamp reintroduzido uma arte retinal com *Étant donnés*, contrariando assim toda a vertente conceitual que instilou na arte contemporânea? Muito se pode falar sobre essa obra – e, de fato, muito se falou sobre ela –, embora seja, acreditamos, lícito reconhecê-la como uma das muitas máquinas estranhas, aparelhos sensíveis e intelectuais, relacionados sobretudo aos temas da visão e da percepção visual que Duchamp elaborou ao longo de sua trajetória poética. Ela é, antes de tudo, um convite a jogar um jogo. Um jogo que envolve olhar e suscita o complexo mecanismo corporal requerido ao prestar atenção em alguma coisa e que executamos, no mais das vezes, sem tomar consciência. É preciso aproximar-se, posicionar o corpo e, junto dele, os olhos no ponto central representado pelos orifícios da porta, é preciso submeter a visão às peculiaridades do espiar. O *voyeurismo*, nesse caso, não só recrudescer uma possível leitura da obra enquanto máquina desejante ou gatilho erótico, mas também enfatiza o fato de que ver uma obra de arte exige tradicionalmente toda a aceitação de uma doutrina – logo, de um *endoutrinamento* – da visão. Primeiro, ajustar o corpo e com ele os olhos; depois, focar ou selecionar uma cena, um recorte e, por último, deixar-se ser afetado pelo que se vê, interpretá-lo, ingressar no jogo imaginativo da tentativa de compreensão do que se vê. *Étant donnés* é, portanto, quase uma *máquina da visão*, um artefato peculiar que reduplica não propriamente o que se vê através dele, mas o próprio *processo de ver alguma coisa*. Porém, é uma reduplicação que também introduz uma crítica da exibição e do acesso à arte tradicional. Nesse sentido, não há retorno ao ilusionismo, mas aprofundamento do conceitualismo e consistência poética. Crítica da arte tradicional, investigação ao mesmo tempo poética e artística, intelectual e erudita, da tradição artística ocidental e das teorias filosóficas da visão, exploração simbólica dos subtextos eróticos de piadas, ironias, chistes ou de meros hábitos, práticas e costumes da sociedade pós-vitoriana do século XX: tudo isso se amalgama de modo único na obra de

Duchamp. Octavio Paz, ao discutir essa obra, comenta de modo perspicaz sobre a sua dimensão transgressora que reencena e problema o próprio olhar. Mas também retoma o que mencionamos como um *voyeurismo* típico da contemplação artística. Diz ele:

A dualidade magia/política não é mais que uma das oposições que habitam a poesia moderna. O par amor/humor é outra. Toda a obra de Marcel Duchamp gira sobre o eixo da afirmação erótica e da negação irônica. O resultado é a *metaironia*, uma espécie de suspensão da alma, um mais além da afirmação e da negação. O nu do Museu da Filadélfia, de pernas abertas, empunhando com uma mão (como uma *Estátua da Liberdade* tombada) uma lâmpada de gás, recostada sobre feixes de raminhos como se fossem lenhas de uma fogueira, uma cascata ao fundo (dupla imagem da água mítica e da indústria elétrica) – nada mais é que a *pin-up* Artemisa vista pelas frestas de uma porta por Acteón, o *voyeur*. Operação circular da metaironia: o ato de ver uma obra de arte transformado em um ato de voyeurismo. Olhar não é uma experiência neutra: é uma cumplicidade. O olhar ilumina o objeto, o contemplador é um observador. Duchamp demonstra a função criadora do olhar e, ao mesmo tempo, seu caráter irrisório. Olhar é uma transgressão, mas a transgressão é um jogo criador. Ao olhar por uma fresta da porta da censura estética e moral, entrevemos a relação ambígua entre contemplação estética e erotismo, entre ver e desejar. Vemos a imagem de nosso desejo e sua petrificação em um objeto: uma boneca nua.⁷⁴

Nesse sentido, o último trabalho de Duchamp continua, ainda que em tom distinto, as mesmas problematizações que ele já avançara com seus *ready mades*. Com o advento deles, os objetos que são removidos de seus contextos originais e que são colocados em contextos marcadamente artísticos aparecem enquanto uma elaboração poética das práticas da arte, ao mesmo tempo em que promovem uma problematização dos modos tradicionais de compreensão teórica e crítica das artes, sobretudo as visuais. Sua declaração de que *tudo estava se tornando conceitual* nessa época também nos autoriza inferir que sua poética estava em vias de uma mudança radical capaz de revisitar sobretudo as próprias raízes do que se entendia como artes plásticas ou belas artes desde, pelo menos, o Renascimento. É, portanto, através de um abandono da atitude retinal e sua insistência na produção artística das formas belas, que Duchamp participa de um processo de assentamento das bases que promovem o *conceitualismo* em artes visuais.

⁷⁴ Octavio Paz, *Os filhos do barro*, 1984, p. 141 a 142.

Nossa interpretação é corroborada, por exemplo, por Anne Cauquelin em *Arte Contemporânea*, de 2005. Ao afirmar que os *ready mades* de Duchamp preconizam o *continente* em vez do *conteúdo*, a filósofa francesa pretende chamar atenção exatamente para o deslocamento que Duchamp realiza nas artes visuais ao inaugurar uma espécie de *meta-arte*, uma arte que problematiza agora o seu próprio contexto de exibição.⁷⁵ Ou ainda:

Duchamp rompe com a prática estética da pintura: ele se declara 'antiartista'. E aí começa a aventura. Essa ruptura não é uma oposição, que estaria ligada à sua antítese seguindo uma cadeia causal, mas, sim, um deslocamento de domínio. A arte não é mais para ele uma questão de conteúdos (formas, cores, visões, interpretações da realidade, maneira ou estilo), mas de continente.⁷⁶

Cauquelin está, desse modo, compreendendo *continente* como o próprio sistema comunicacional que recebe a obra e, dentro do qual, ela terá a sua existência garantida. Assim, garantida a existência desse continente⁷⁷, garante-se também a possibilidade de existência de obras capazes de exibirem a própria existência do continente, de chamarem atenção para ele, ou ainda, de problematizá-lo. Como é o caso dos *ready mades* de Duchamp. Ao longo dessa tese falaremos desse continente em termos de *contexto*, no sentido de aproximá-lo da discussão propriamente filosófica sobre o *contextualismo*.

Pretendi mostrar, aqui, como esse conceitualismo surge de modo inteligível de dentro do próprio trabalho artístico e intelectual de Duchamp a partir de uma problematização constante do estatuto da pintura nas artes visuais no período do modernismo e diante das heranças academicistas. O *ready made*, nesse sentido, não aparece *ex nihilo*, fruto de uma brincadeira qualquer, mas de uma problematização intencional sobre o fazer artístico, a história da arte e também os empreendimentos teóricos e críticos desses campos e que, em nossa interpretação, são nada mais que a dimensão contextual da arte.⁷⁸ Ao discutir

⁷⁵ Anne Cauquelin, *Arte Contemporânea*, 2005, p. 92.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ O que garante a existência do continente é, portanto, a própria história da arte.

⁷⁸ Importante, também, mencionar que de um ponto de vista sistêmico, que reconhece as relações de produção, recepção e discussão de arte, outros aspectos também podem ser mencionados como determinantes para essa viragem na poética duchampiana. Por exemplo, a questão da recepção crítica de *Nu Descendo Uma Escada* também leva Duchamp a desconfiar, a se desinteressar, dos

uma possível origem para os primeiros *ready mades*, Duchamp falará de como suas escolhas foram orientadas por uma espécie de regra, regra que exigia a escolha de um objeto a partir de uma ligeira indiferença em relação ao seu aspecto visual, o que corrobora a atitude anti-retinal.

DUCHAMP: Em 1914 eu fiz o *Secador de Garrafas*. Eu recém o havia comprado, num bazar do centro da cidade. A ideia de uma inscrição [nele] veio conforme eu o fazia. Já havia uma inscrição no secador quando eu comprei, mas me esqueci o que era. (...) E foi em 1915, especialmente, nos Estados Unidos, que eu fiz outros objetos com inscrições como, por exemplo, a pá de neve, na qual eu escrevi algo em inglês. A palavra '*ready-made*' só me veio à mente nesse momento. Parecia perfeita para essas coisas que, em princípio, não eram obras de arte, que não eram esquemas ou desenhos, e para as quais nenhum termo artístico poderia então ser aplicado. Foi por essa razão que eu fiquei tentado em fazê-los. CABANNE: O que determinou sua escolha dos *ready-mades*? DUCHAMP: Isso dependia do objeto. Em geral, eu tinha que tomar uma certa consciência de sua aparência geral. É algo muito difícil escolher um objeto porque, ao fim de quinze dias, você passa a amá-lo ou a odiá-lo. Era necessário se aproximar de alguma coisa com uma certa indiferença, como se não houvesse nesse encontro nenhuma emoção estética envolvida. A escolha de um *ready-made* precisa sempre estar baseada numa indiferença visual e, ao mesmo tempo, numa total ausência de bom ou mal gosto. CABANNE: O que é gosto para você? DUCHAMP: Um hábito. A repetição de algo que já é assumido. Se você recomeça algo diversas vezes, torna-se gosto. Bom ou ruim, é tudo o mesmo, ainda é gosto. CABANNE: E o que você fez para escapar do gosto? DUCHAMP: Desenhos mecânicos, *ready-mades*. Não sustentam nenhum gosto, uma vez que estão fora de todas as convenções pictóricas [de gosto]. CABANNE: Você constantemente se defende contra a realização de... DUCHAMP: Fazer formas num sentido estético, formas ou cores. E de repeti-las à exaustão.⁷⁹

Aqui, a partir do relato de Duchamp, a viragem conceitual em seu trabalho pode ser compreendida também à luz de um esforço em se distanciar das discussões sobre o gosto. A inserção do esquematismo conceitual na pintura, os desenhos mecânicos e os *ready mades* são, nesse sentido, modalidades artísticas que permitem abandonar aquela tradicional insistência nos aspectos visuais, na confecção de formas que deleitam e, ao mesmo tempo, permitem problematizar o estatuto do deleite e da apreciação estética, precisamente por estarem *fora de todas as convenções pictóricas*.

parâmetros tradicionais de avaliação, tanto da pintura academicista, como da pintura cubista. Procurei, dado o interesse da tese, chamar atenção para os aspectos mais filosóficos da viragem.
⁷⁹ Pierre Cabanne & Marcel Duchamp, *Conversations with Marcel Duchamp*, 1987, p. 47 e 48, tradução minha.

Parece-nos relevante sinalizar que, com isso, Duchamp nos remete retrospectivamente (uma vez que está falando sobre trabalhos já feitos há muito tempo) a toda a discussão teórica e crítica sobre a pintura na modernidade e que, com os trabalhos de Clive Bell e de Clement Greenberg, fazem colapsar os campos de uma estética e de uma teoria das artes. Em *Art*, texto de 1958, Clive Bell avança sua célebre definição de arte enquanto *forma significativa* que, funcionalmente, consome a *experiência estética* no momento da contemplação artística. Consumo da experiência estética e forma significativa se encontram, no empreendimento do intelectual do Bloomsbury Circle, atreladas conceitualmente à própria natureza da arte. Daí, também, a sugestão que formalismo e esteticismo sejam pensados como dois lados de uma mesma moeda – causa experiência estética aquilo que possui forma significante e, *mutatis mutandis*, tudo que tem forma significante causa experiência estética. Nesse sentido, Bell é herdeiro de uma longa tradição de pensadores modernos que remonta, no limite, a Hume, Kant e Hutcheson.⁸⁰ Por outro lado, o pensamento de Clement Greenberg se apresenta atualmente como um esforço de derivação de uma série de implicações das teses formalistas/esteticistas para uma crítica de arte e, particularmente, para a narrativa que legitima a produção pictórica do expressionismo abstrato americano. No terreno fértil de uma longa tradição de pensadores que procuraram refletir sobre a natureza da arte e da experiência estética, do gosto e da indiferença dos juízos estéticos, Greenberg apresenta uma crítica de arte de cunho valorativo e teleológica, para a qual a pintura não-figurativa dos expressionistas abstratos ostentava sua própria superioridade artística (uma arte elevada) precisamente porque correspondia ao ponto culminante de um lento processo histórico de encontro da pureza dos meios expressivos. A *planaridade*, a bidimensionalidade, marca essencial do suporte pictórico, foi usada teoricamente por Greenberg como atestado de que entre os pintores não-figurativos a arte se elevava numa poética de autorreferencialidade plástica. Assim, trabalhar poeticamente a planaridade seria necessariamente um

⁸⁰ Retracei em detalhe essa genealogia apoiado em Noël Carroll ao longo do capítulo 3 da dissertação de mestrado, defendida em 2016. Cf. Guilherme Mautone, *Descrédenciamento estético e habilitação narrativa: a construção de um novo modelo para a filosofia da arte em Noël Carroll*, 2016.

trabalho de formas, cores e composições – ou seja, do desenho – capazes de gerar, no *bric-à-brac* do contemplador, a experiência estética.

É, portanto, essa narrativa que Duchamp tem em mente ao se referir na conversa com Cabanne a uma fuga da arte retinal voltada exclusivamente à consumação da experiência estética e ao deleite. Embora outras leituras para o aparecimento dos *ready mades* na poética de Duchamp sejam possíveis e já tenham sido apontadas na literatura⁸¹, tomamos sua própria compreensão para a criação desses trabalhos enquanto um argumento em favor de uma tese *intencionalista* da arte e que tornaremos mais clara ao longo dessa tese. Mas, sobretudo, porque essa tese *intencionalista* precisará ser suplementada por uma outra tese auxiliar e que corresponde a uma tese *contextualista* da arte. Os *ready-mades* de Duchamp representam, portanto, para uma filosofia da arte (e para uma estética) o momento incontornável de uma recalibragem conceitual, mostrando-nos que a arte contemporânea não poderá ser legitimamente discutida fora do escopo dos conceitos de *intenção* ou de *contexto*.

Resta, ao que nos parece, apontar em que sentido a apresentação dos *ready mades* de Duchamp caracterizam uma espécie de inovação na própria tradição artística e, mais, em que sentido elas exigem uma revisitação das próprias teorias da arte.

Assim, a ideia duchampiana de tentar sugerir o movimento na pintura surge como uma modalidade genuína de inovação dentro do próprio cubismo e que conduz para dentro das poéticas subscritas a esse estilo um cipoal de problemas cruciais para o trabalho dos artistas frente ao reconhecimento de técnicas novas, como a cronofotografia. É bastante claro, também, que o trabalho já apresenta, em certo sentido, o fermento de investigações posteriores, conceituais, que se desdobrarão na poética de Duchamp.

Caso o leitor não consiga ele mesmo dimensionar a importância que o desenvolvimento das técnicas desempenha nas artes no caso específico de *Nu Descendo Uma Escada* como pretendemos mostrar, exortamo-los então a pensar no desvio que fizemos na abertura desta seção ao considerar o impacto da técnica

⁸¹ Giulio Carlo Argan, *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*, 1992.

de perspectiva linear na feitura das imagens naturalistas no advento do Renascimento. Parecem-nos, em comparação, dois casos similares, dadas suas especificidades históricas, do impacto das tecnologias por sobre o campo das artes. Esse tipo de interpretação que suscita uma ideia de uma colaboração inventiva, capaz inclusive de borrar alguns dos limites do que é arte e do que são outras práticas sociais cultural e historicamente incorporadas, está presente em trabalhos como o de Alva Noë e seu *Strange Tools – Art and Human Nature*, de 2015. Mas também, antes dele, o de Ernst Gombrich, ao discutir o desenvolvimento da pintura realista a partir de convenções imagéticas mais atômicas (ou simples) em *Arte e Ilusão* (2007). Outros, como Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem* (2013), Lévy-Bruhl em *A mentalidade primitiva* e, por fim, Leroi-Gourhan em *O gesto e a palavra – Técnica e Linguagem / Memória e Ritmos* (2002),

Um outro exemplo, ainda mais recente e mais radical, dessa colaboração entre arte e ciência e que evidencia com muito mais clareza nossa sugestão consiste no *GFP Bunny* de Eduardo Kac, um trabalho no qual se enxertam trechos de DNA de uma alga no DNA de um coelho com albinismo para que ele, depois de nascer, seja capaz de emitir uma luz fosforescente da cor verde sempre que exposto a uma onda de luz azul específica. De acordo com Kac:

Alba, a coelhinha verde fluorescente, é uma coelha albina. Quer dizer, uma vez que sua pele é desprovida de pigmentação, presente em lugares de condições ambientais ordinárias, ela parece completamente branca e com olhos cor-de-rosa. Alba não é verde o tempo todo. Ela somente reluz quando é iluminada por uma luz específica. Quando (e somente quando) iluminada com luz azul (máximo de excitação em 488 nm), ela reluz com uma luz verde brilhante (emissão máxima de 509 nm). Ela foi criada com EGFP, uma versão aprimorada (isto é, uma mutação sintética) do gene verde fluorescente do tipo selvagem original encontrado na água-viva *Aequorea Victoria*. O EGFP propicia aproximadamente duas ordens de magnitude com maior grau de fluorescência em células de mamíferos (incluindo células humanas) do que o gene original da água-viva. A primeira fase do projeto GFP Bunny foi encerrada em fevereiro de 2000 com o nascimento de Alba em Jouy-en-Josas, na França.⁸²

⁸² Eduardo Kac, *Telepresence, Biotelematics, and Transgenic Art*, 2000. Disponível em: <https://www.ekac.org/gfpgalaxia.html>. Acesso em: 05.01.2020.



Eduardo Kac, *GFP Bunny*, 2000.

2.2. Um problema alfandegário

Em 1926, a Brummer em Nova Iorque já era uma galeria de prestígio entre artistas, críticos e intelectuais americanos. Alguns anos antes, em 1914, com o advento da Primeira Guerra Mundial, os irmãos húngaros Joseph, Ernest e Imre Brummer migraram para os Estados Unidos, transferindo a antiga galeria Brummer do Boulevard Raspail, em Paris, para a 57th Street, em Nova Iorque. Os irmãos *marchands*, grandes colecionadores de arte de vanguarda e também de arte tradicional, tão logo se tornariam relevantes *art dealers* em terras estadunidenses. E será no início do ano de 1926 que Marcel Duchamp entra novamente em cena quando, em tratativas com os Brummer, arranja de fazer a organização de uma exposição com esculturas de Constantin Brancusi, artista romeno e relevante representante das vanguardas europeias.

Logo foram feitas as necessárias tratativas de empréstimo, seguro e traslado de vinte esculturas de Brancusi que seriam transportadas à bordo do navio *Paris* e cruzariam o Atlântico sob a escolta cuidadosa do próprio Duchamp. Conforme o esperado, a viagem foi um sucesso e o navio contendo as esculturas aportou tranquilamente, num belo dia de outubro, em Nova Iorque depois de uma semana de viagem. A tranquilidade, contudo, logo daria lugar para um dos casos mais exemplares envolvendo arte, política e jurisdição porque embora artista, curador, galeristas e críticos ansiosos soubessem que ingressariam nos Estados Unidos obras da vanguarda europeia, os funcionários aduaneiros, por outro lado, foram tomados de surpresa ao abrirem as caixas, encontrando aqueles vinte objetos insólitos: esferas, ovos, bastões e, em particular, um objeto alongado de bronze e muito polido, com uma gentil expansão em curvatura logo depois de um gargalo cônico. Um objeto particularmente esquisito e de difícil nomeação a partir dos esquemas disponibilizados pelas suas tabelas alfandegárias. O caso – que suscita algo dos jogos de linguagem e das formas de vida discutidas por Wittgenstein em *Investigações Filosóficas* – correspondeu no fundo a uma incerteza de ordem classificatória e epistêmica: Essa coisa que deve passar pela alfândega é o quê? Uma peça industrial? Um insumo para preparação de aço? Um componente mecânico?

Ainda mais bizarra era a indicação da listagem do objeto: *Pássaro no Espaço (escultura)*. Como, afinal, aquilo poderia ser uma escultura de um pássaro se sequer se parecia com um pássaro? (Como se fosse fácil precisar a partir das nossas experiências perceptivas o que nos permite inferir com precisão a partir de uma galinha, um rouxinol, uma andorinha, um sabiá e um avestruz que *todos* são, de fato, pássaros). Certamente – imagino que tenham cogitado os aduaneiros – aquilo *não poderia ser* uma escultura, *não poderia ser* uma obra de arte; uma vez que obras de arte precisam se assemelhar às coisas que representam. Porque a arte, é claro, sempre *representa*. Duchamp, Brancusi e Steichen (um fotógrafo que havia comprado a obra de Brancusi) ficaram furiosos com a protelação da alfândega e, mais ainda, com o resultado da deliberação de seus funcionários.

O conceito de representação foi, então, empregado pelos funcionários enquanto uma espécie de *tira-teimas ontológico* para a decisão final da aduana sobre a natureza daquele objeto específico e de vários outros que ingressaram com ele nos EUA. Como ele naturalmente não apresentava nenhuma característica imitativa ou representativa aparente, não imitava nada do mundo real, ele não foi isentado de impostos (como eram naquela época as obras de arte) e recebeu uma taxa de 40% sobre seu preço de venda, em torno de U\$ 240,00, e foi liberado pelos aduaneiros sob a classificação de ‘Objeto Utilitário’, subcategoria ‘Utensílios de Cozinha e Insumos Hospitalares’. A justificativa: “esculturas, sendo obras de arte, precisam ser reproduções talhadas ou fundidas, imitações de objetos naturais, majoritariamente imitações da forma humana”⁸³.

Embora Brancusi já fosse relativamente conhecido no ambiente estadunidense, sobretudo em função de sua participação no Armory Show em 1913, treze anos antes, o caso da entrada de *Pássaro no Espaço* nos Estados Unidos granjeou os jornais. Na *Art News* foi publicado um editorial mencionando, mordazmente, as *esculturas sem sentido* do modernista romeno.⁸⁴ Um ano depois, em 1927, o avaliador federal da alfândega envolvido no caso, F.

⁸³ Margit Rowell, *Brancusi vs. The United States*, 1999, *apud* Mary Kate Cleary, ‘*But Is It Art?*’: *Constantin Brancusi vs. the United States*, 2014, p.01, tradução minha.

⁸⁴ Thomas Hartshorne, *Modernism on Trial*, 1986,

J. H. Kracke manteve a avaliação inicial e afirmou em entrevista que quaisquer obras de Brancusi vendidas nos Estados Unidos seriam taxadas. Ao *New York Evening Post*, no mesmo ano, Kracke explicou sua avaliação do ano anterior, procurando justificá-la: “Diversos homens, altos no escalão do mundo da arte, foram consultados de modo que solicitamos a eles que expressassem suas opiniões ao Governo [...]. Um deles nos disse que se aquilo [*Pássaro no Espaço*] fosse arte, então ele seria um pedreiro. Outro disse que pontinhos e rabiscos são tão artísticos quanto a obra de Brancusi. Em geral, era a opinião deles de que Brancusi deixava muito para a imaginação”. Um mês depois da entrevista, Steichen, que havia adquirido *Pássaro no Espaço*, abriu uma ação civil contra a alfândega para apelar da decisão. O caso ficou conhecido como *Brancusi vs. Estados Unidos*. Conforme mencionou Giry (2002), a arte moderna estava, então, finalmente em *juízo*.

No entanto, Giry (2002) não se limita simplesmente a registrar o ingresso da filosofia da arte e da estética no universo prático das decisões jurídicas com suas implicações efetivas e mundanas. Ela reproduz parte do julgamento, apresentando as transcrições e a decisão da corte e nos mostrando como toda uma discussão que normalmente se realiza no ambiente acadêmico ou artístico de repente ganha espaço no debate jurídico. Embora a corte tenha favorecido Brancusi e Steichen em sua decisão, liberando a estátua de taxações, a decisão do juiz Waite merece atenção:

O objeto que está agora sendo considerado [...] é belo e simétrico em seus contornos e, ainda que alguma dificuldade seja encontrada em associá-lo a um pássaro, ele é um objeto prazeroso de ser olhado e altamente ornamental; e ainda uma vez que temos evidência de que ele é fruto da produção original de um escultor profissional e é de fato uma peça de escultura e uma obra de arte de acordo com as autoridades supracitadas, nós suspendemos o protesto e reconhecemos a sua legitimidade por uma entrada gratuita [nos Estados Unidos].⁸⁵

⁸⁵ Stéphanie Giry, *An Odd Bird*, 2002, s/p., tradução minha.



Constantin Brancusi, *Pássaro no Espaço*, 1940.

Ora, ingressam desse modo no acórdão conceitos relevantes e prementes a toda uma tradição estética. *Beleza e simetria e contorno* suscitam as discussões modernas sobre o caráter diferencial da experiência estética nos termos de um prazer diante de objetos configurados a um fim ou construídos com uma configuração específica – padrão, desenho, etc. – e passam a tensionar *definicionalmente* a própria *intensão do conceito* arte, afastando dele as clássicas formulações sobre *mimesis* e representação. Não se trata, de acordo com a decisão do Juiz Waite, da competência do artista em imitar naturalissimamente o pássaro real, suscitado pelo título da escultura de Brancusi; mas de apresentar diante de seu público uma forma capaz de suscitar determinadas experiências a partir da produção original de determinada coisa.

Nossa menção ao imbróglio artístico-filosófico-jurídico que se enovela a partir da chegada da escultura de Brancusi em território estadunidense procura cumprir principalmente dois objetivos. Por um lado, procura sugerir que no âmbito do debate público sobre as artes a herança de uma visão estetizante e funcionalista sobre o artístico parece preponderar, de modo que a compreensão sobre as artes visuais – pelo menos em território americano – estava então em vias de ser deslocada de um *modelo mimético* para um *modelo estético*. E, por outro lado, procura sugerir que, embora haja esse deslocamento, ele é atrasado em relação às propostas poéticas de Duchamp que se iniciaram treze anos antes e que já problematizavam contundentemente a ideia de uma definição da própria arte em termos estéticos.

Ainda que o caso das esculturas de Brancusi não tenha sido o último a, ao atravessar fronteiras geográficas, exigir também um alargamento de fronteiras teóricas, ele certamente mereceu nossa menção ao siderar diferentes dimensões societárias (mundo da arte, mídia, grande público, a justiça) e diferentes discursos (crítico, jornalístico, filosófico, jurídico, comum) ao redor de si. Não foi o último porque alguns anos mais tarde, nas fronteiras do Canadá com os Estados Unidos, em 1965, um negociante de arte de Toronto tentou importar cerca de oitenta caixas confeccionadas por Andy Warhol, praticamente iguais as originais caixas de flocos de milho, molho de tomate e esponjas de aço ensaboadas, para enfrentar dessa vez os entraves da alfândega canadense. Igualmente ao caso de

Pássaro no Espaço, as caixas de Warhol não pagariam taxa de importação se fossem consideradas esculturas. Mas diante daqueles oitenta objetos, os funcionários alfandegários canadenses decidiram considerá-las como mercadorias; cobrando, portanto, um valor de U\$ 4.000,00 para sua entrada no Canadá. Charles Comfort, então diretor da National Gallery canadense, depois de ser consultado na condição de especialista em arte, apressou-se em declarar peremptoriamente que aquelas coisas “não se tratavam de esculturas” e que, portanto, não estavam de modo algum isentas de taxaço.⁸⁶ Assim, Andy Warhol, de um modo diferente, havia conseguido lograr também, como Brancusi e Duchamp, a sua própria aventura artístico-filosófica ao surpreender os homens práticos da aduana e o especialista em arte com seu objeto artístico fenomenologicamente semelhante às corriqueiras caixas encontradas nos supermercados estadunidenses e canadenses.

⁸⁶ Um resumo da história sobre a entrada das caixas de Warhol no Canadá, com passagens das declarações e referências jornalísticas, pode ser encontrado em Arthur Danto, *Andy Warhol*, 2013, p. 98.

2.3. Algo que o olho não mais discrimina

Em 1964, depois de estabelecer um novo estúdio que viria a ser chamado de Factory, na 231 East 47th Street em Manhattan, Andy Warhol começa a trabalhar com dois projetos específicos. Seus *Screen Tests*, no qual pessoas eram filmadas com uma câmera Bolex estática, em cenas comezinhas. E suas reproduções, feitas de compensado de madeira e serigrafia, de caixas de acondicionamento de produtos idênticas às caixas de papelão encontradas em quaisquer supermercados estadunidenses.⁸⁷ Em poucos meses, fac-símiles de caixas de flocos de milho Kellogg's, sopa Campbell's, molho de tomate Heinz e de palhas de aço ensaboadas Brillo começaram a ser expelidas em profusão quase industrial da pequena fábrica de Warhol. E não demorou muito para que elas fossem expostas ao público, amontadas em altas pilhas, ocupando boa parte do espaço da galeria, exatamente como seriam encontradas nos fundos de uma mercearia qualquer dos Estados Unidos nos anos 60.

A segunda e última exposição de Andy na Stable Gallery foi inaugurada no dia 21 de abril de 1964. Havia caixas de supermercado empilhadas por todo o espaço da galeria, do chão ao teto. No salão da frente, estavam as já famosas esculturas da Brillo Box, em vermelho e azul sobre fundo branco. As caixas de cereais Kellogg's ficaram na sala dos fundos.⁸⁸

Por que Andy Warhol teria escolhido justamente essas caixas para reproduzir? Haveria nas caixas Kellogs e Brillo e Heinz algo específico? Por que essa escolha em as reproduzir em profusão, sob um regime industrial? E, sobretudo, por que as expor desse modo, amontoadas em pilhas? O que esses objetos, aparentemente idênticos aos objetos do mundo comum, ao primeiro olhar visualmente indiscerníveis deles, estariam pretendendo suscitar nos contempladores? E o que essa escolha expositiva, de montagem, ou ainda museográfica, pretendia motivar? Que perguntas as caixas de Warhol lançam aos seus espectadores?

⁸⁷ The Andy Warhol Museum, *Andy Warhol's Life*, 2019. Disponível em: <https://www.warhol.org/andy-warhols-life/>. Acesso em: 31.12.2019. E também Arthur Danto, *Andy Warhol*, 2013.

⁸⁸ Arthur Danto, *Andy Warhol*, 2013, p. 95.



Andy Warhol, *Heinz Ketchup*, 1964; Andy Warhol, *Brillo Box (Soap Pads)*, 1964; Andy Warhol, *Campbell's Tomato Juice Box*, 1964; Andy Warhol, *Kellogg's Cornflakes Box*, 1964.



Andy Warhol, *Brillo Box (Soap Pads)*, 1964.



Andy Warhol, *Brillo Box (Soap Pads)*, 1964. Exposição na Stable Galley, 1964.

As inúmeras caixas de Warhol são *objetos artísticos atípicos* se levarmos em consideração a longa tradição das artes visuais que nos legou ou pinturas ou esculturas. São atípicas porque apresentam, individualmente, ao mesmo tempo um trabalho pictórico e um trabalho escultórico. As imagens que veiculam são feitas a partir da técnica da serigrafia, que é uma das muitas técnicas de gravação, como a xilogravura e a litogravura; são, nesse sentido, imagens confeccionadas com tinta sobre uma superfície bidimensional. Ao mesmo tempo, são *corporais*, têm volume, ocupam lugar no espaço e foram ‘esculpidas’; circulamos ao redor delas e as pessoas que estiveram na galeria em 1964 precisaram se esgueirar entre as inúmeras pilhas que se avolumavam pela galeria para que não as derrubassem. O que essa análise mais formal das caixas (e também mais particular, já que estamos tomando-as individualmente) nos permite afirmar com algum grau de certeza é que são objetos capazes de borrar as fronteiras bem delimitadas entre pintura e escultura, apresentando-se numa dimensão de miscigenação entre o pictórico e o escultórico. São *impuras*.⁸⁹

Esse fato, que nos parece incontornável, foi o que motivou o desprezo crítico e teórico de Clement Greenberg por esses objetos, um desprezo atabalhoadamente misturado aos seus abstrusos critérios de gosto e que foi bem relatado por Thierry de Duve, em seu livro *Kant After Duchamp*.

Quando eu encontrei Clement Greenberg pela primeira vez – em 1985 ou 1986 – foi em seu apartamento, no Central Park West. Eu havia lhe mandado um pequeno ensaio e ele havia demonstrado interesse e discordância. Era a discordância, sobretudo, que eu desejava discutir com ele. Mas ele não estava interessado em discutir sobre coisas teóricas; porque logo depois de me oferecer um drinque passou a conferir o meu gosto pessoal. Quando, depois de um tempinho, eu lhe disse que estava convencido de que Andy Warhol era um dos maiores artistas ainda vivos, Greenberg pulou da poltrona, colocou-se de pé e disse com o dedo em riste – não com raiva, mas zombeteiro e *sentencioso* – “Você acaba de se desqualificar enquanto um juiz da arte e do gosto”.⁹⁰

É muito claro que o desprezo de Greenberg, por mais zombeteiro que fosse já em 1985, estava intimamente ligado à sua obra crítica e cuja viga-mestra teórica foi

⁸⁹ São *impuras* se tomarmos como parâmetro o mito da *pureza dos meios* em Greenberg.

⁹⁰ Thierry de Duve, *Kant After Duchamp*, 1996, p. XIV.

uma espécie de ode à pureza formal da bidimensionalidade na pintura interessada em excluir do pictórico todo e qualquer sinal do escultórico.

Também é possível, com numa atenção mais formal e individual às caixas, focar no aspecto pictórico das mesmas e considerar as escolhas de Warhol em relação ao objeto imitado e às técnicas de reprodução. A serigrafia, *grosso modo* uma técnica de gravura, permitiu-lhe imprimir em larga escala a imagem imitada nas faces das caixas de madeira compensada. Sabemos que a serigrafia, por simplificar a imagem ao decompô-la em componentes menores representados pelas áreas de cor, permite que o artista trabalhe de maneira organizada e sequenciada, facultando-lhe por exemplo a impressão de uma infinidade de superfícies num mesmo dia. Essa técnica, portanto, agiliza o processo de confecção da imagem e resume o trabalho do artista, organizando-o em etapas: primeiro a feitura do desenho, depois a passagem dele para as telas serigráficas, depois a preparação das mesmas e, por último, o trabalho de impressão sobre as superfícies. As *Brillo Box (Soap Pads)*, por exemplo, que têm somente três cores – as sugestivas vermelho, azul e branco – exigiram que a imagem fosse decomposta em três telas e que fossem usadas somente três tintas sem mistura. Assim, uma infinidade de caixas pôde ser impressa sequencialmente com a impressão em branco numa de suas faces, ser colocada para secar e, logo em seguida, receber a impressão em vermelho e assim por diante. Em poucos dias, milhares de caixas seriam impressas com as mesmas matrizes. O processo todo, uma vez estabelecido, não exigirá do artista nem criatividade, nem genialidade ou inovação – mas um condicionamento e um agir segundo certas regras. Ademais, há a questão da escolha do tipo de caixa copiada. Danto menciona que a escolha das caixas (Kellogs, Brillo, Heinz e Campbells) foi, em certo sentido, *terceirizada* por Warhol, que pediu a seus assistentes que lhe trouxessem exemplos de caixas do supermercado. Mas as caixas Kellogs e Brillo não foram as primeiras a serem cogitadas por eles.

Em certo sentido, Warhol foi um seguidor de Duchamp. Quando ele pediu a um assistente, Nathan Gluck, que comprasse umas caixas de papelão num supermercado perto de sua casa, ele ficou decepcionado quando Gluck voltou trazendo caixas com desenhos *elegantes*. Ele queria uma coisa mais comum. Malanga [outro assistente] intuiu suas necessidades:

“As marcas escolhidas foram duas versões de Brillo, o ketchup da Heinz, cereais Kellog’s e suco de maçã da Mott”.⁹¹

Danto afirma que Warhol foi, em certo sentido, um seguidor de Duchamp porque ele não estava interessado necessariamente na *forma* das caixas Brillo, Kellogs, Heinz e etc., muito menos no que essa forma poderia ou não suscitar das discussões tradicionais da estética sobre o gosto ou a beleza. Warhol não estava interessado numa caixa com desenho elegante, com *lettering* bem composto, com cores bem arranjadas. Ele não estava interessado no *design* (desígnio, desenho) das caixas, mas em outra coisa. Nesse sentido há, certamente, uma proximidade com Duchamp e seu critério de escolha dos *ready mades*. Vimos anteriormente que Duchamp escolhia seus objetos baseado numa certa indiferença visual em relação aos mesmos – deveria encontrá-los meio que por acaso, *inopinadamente*.

Para Warhol, é bastante provável que o critério de escolha tivesse sido outro, a saber, coisas que fossem quase imediatamente reconhecidas pelo público e que fizessem com que ele recordasse de contextos que não eram necessariamente os contextos artísticos. Assim, as caixas de palha de aço ensaboadas, flocos de milho e molho de tomate não eram caixas que tinham um *design* elegante como as de produtos mais caros e, claramente, menos acessíveis e conhecidos pelas massas. Warhol escolheu aquelas caixas porque intuía que os espectadores delas, ao ingressarem na galeria, iriam reconhecê-las como sendo atinentes a outro contexto, o contexto do mercado, da mercearia, do depósito. E, nesse reconhecimento, inquietariam-se com a sua presença dentro do espaço expositivo. A decisão pelas Brillo e Kellogs foi, portanto, baseada na intuição de que esses objetos, quando colocados dentro da galeria, frustrariam expectativas, exigiriam intelectualmente dos espectadores. E isso porque embaralhavam certa estabilidade do *sistema-referencial-galeria* com o *sistema-referencial-supermercado*. Contudo, esse embaralhamento dos sistemas referenciais pretendido por Warhol não pôde se dar somente mediante a escolha das caixas, mas também mediante a forma como esses objetos estiveram dispostos na

⁹¹ Arthur Danto, *Andy Warhol*, 2013, p. 84.

galeria. E isso nos leva a falar sobre a montagem original da sua exposição na Stable.

A descrição inicial de Arthur Danto sobre a exposição – “caixas de supermercado empilhadas por todo o espaço da galeria, do chão ao teto”⁹² – é o que nos permite retomar um aspecto por vezes negligenciado pelos discursos filosóficos na recepção de arte e que concerne os modos pelos quais os artistas ou curadores (ou ambos) pretendem expor determinadas obras intencionando determinados sentidos. Essa negligência filosófica se soma, por exemplo, à nossa experiência atual diante das caixas de Warhol que é, na maioria das vezes, marcada pela *fetichização* desses objetos. Porque quando colocados em pedestais ou dentro de caixas de acrílico, as caixas de Warhol perdem um dos sentidos originários da exposição de 1964 e que era garantido precisamente em função da organização espacial das caixas. Numa das fotos acima, da montagem da exposição, a escolha de Warhol em mostrar ao público suas caixas amontoadas cumpria a função específica de densificação de uma experiência de inversão de contextos. Essa escolha, que hoje chamaríamos de museográfica, correspondeu a uma tentativa de direcionamento da experiência dos participantes, que ficava assim marcada por sensações conflitantes de familiaridade e estranhamento. Quando colocados *desse* modo (amontoadas) e *neste* ambiente (galeria) as reproduções de caixas de acondicionamento de produtos suscitavam a sensação familiar de transitar por dentro de uma mercearia que, no contexto da galeria, só poderia ser tomada como estranha. Mas essa oscilação entre registros experienciais distintos só foi possível em função da complementação entre a aparência dos objetos e da situação expositiva criada para os mesmos. Assim, aparência e *situacionalidade*⁹³ geraram juntas uma certa tensão da experiência

⁹² Arthur Danto, *Andy Warhol*, 2013, p. 95.

⁹³ Introduzo aqui o conceito de *situacionalidade*, que tem um uso nos estudos literários, para me referir ao fato trivial de que toda a coisa possui uma *situação* na qual se dá a perceber aos indivíduos. É, portanto, uma noção ontológica, que pretende chamar a atenção não só para a coisa analisada, mas também – e *sobretudo* – para a situação de sua presença, seu aqui e agora, hic et nunc, etc. Não pretendo com isso retomar, muito menos referir, a problemática da aura da obra de arte aventada por Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, 2014. Tomo, *grosso modo*, *situacionalidade* também como uma propriedade, possuída por todas as coisas, de terem um contexto que as particularize e sustente.

cotidiana com coisas comuns que mobilham nosso dia a dia e da experiência costumeira que se espera ter diante das coisas artísticas.

As características das caixas devem ser explicadas pela aparência que teriam *quando* empilhadas nas mercearias. Esse reconhecimento deixa intacto o caráter ontológico da explicação das diferenças entre as caixas verdadeiras do Lebenswelt – o mundo da experiência cotidiana – e o estilo um tanto futurista e graficamente programado dos pacotes de Warhol. Em termos da história da arte, elas são exemplos tardios da arte metafísica.⁹⁴

Danto fala aí das *Brillo* como exemplos tardios de uma arte *metafísica* precisamente porque a experiência do contemplador da exposição na Stable, marcada por familiaridade e estranhamento, levava-o a uma consideração sobre a origem e sobre as diferenças entre caixas comuns e caixas da galeria. Ora, perguntar-se sobre a origem de determinada coisa com vistas a estabelecer diferenças entre essa coisa e tantas outras é, *volens nolens*, uma inquirição de ordem metafísica. Qual seria, portanto, a diferença entre as caixas comuns dos supermercados e as caixas de Warhol, uma vez que são fenomenologicamente quase idênticas? Quando arranjadas *desse modo* essas caixas não apresentariam, aos olhos dos contempladores, diferenças imediatamente inspecionáveis que pudessem garantir (1) uma explicação rigorosa da diferença desses objetos distintos com base na experiência visual e (2) uma explicação da diferença entre experiências distintas a partir desses objetos.

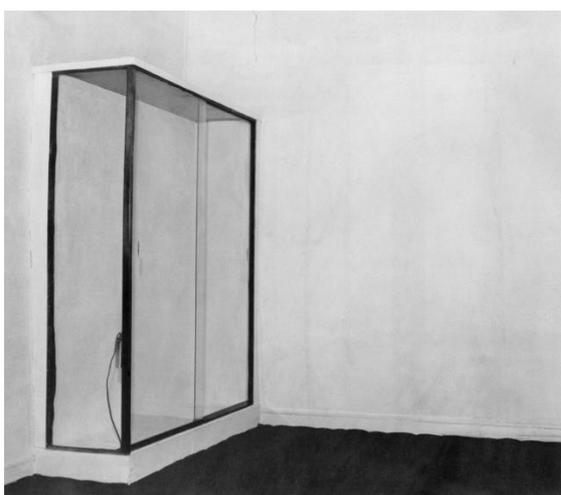
Warhol não foi o primeiro a levantar a questão da arte de forma radical. Ele redefiniu a formulação da questão. A nova pergunta não era, “O que é arte?”, mas “Qual a diferença entre duas coisas, exatamente iguais, uma das quais é arte e a outra não?”⁹⁵

Parece-nos, portanto, bastante claro que a concepção original de Warhol em dispor as suas caixas de um modo específico, e segundo um certo arranjo, foi intencionalmente motivada para que simulasse, dentro do espaço expositivo ou espaço da arte, um espaço da vida comum ou ordinária.

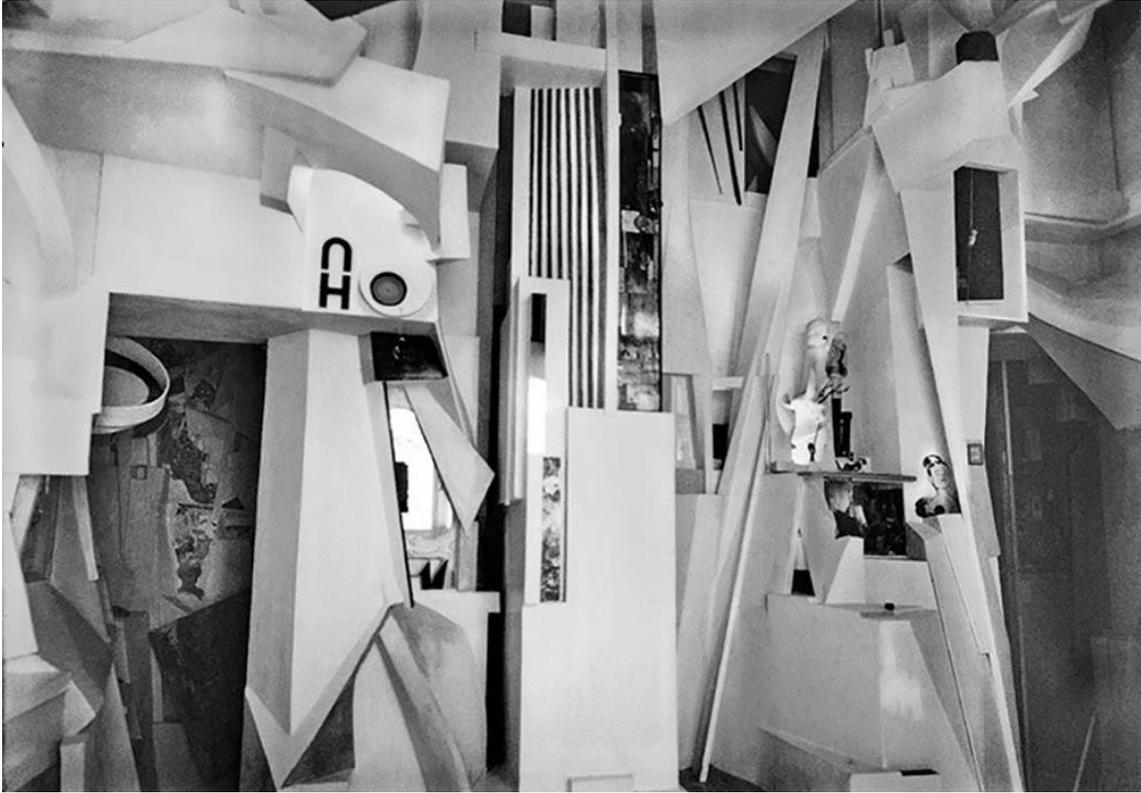
⁹⁴ Arthur Danto, *Andy Warhol*, 2013, p. 88, itálico meu.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 44.

Não é por acaso que Danto, nessa sua retomada tardia da exposição de 1964, já sugere que Warhol, muito provavelmente, estivesse pensando em termos de *instalação* ao dispor suas caixas na Stable Gallery. Embora Danto reconheça que o termo *instalação* passou a ingressar formalmente e num sentido mais rigoroso só mais tarde no *Oxford English Dictionary*, é certo que o termo já estava em uso corrente no ambiente das artes visuais desde antes dos anos 60. Essa modalidade de viabilizar a obra de arte e de apresentá-la já vinha sendo explorada *avant la lettre* pelo menos desde (1) as experimentações de Yves Klein com a exposição *O Vazio*, em 1958, na Iris Clert Gallery em Paris, onde o ambiente expositivo é todo pintado de branco e suas janelas com o conhecido azul Klein; (2) das ideias dadaístas de Kurt Schwitters sobre *Merz* (um termo inventado por ele para designar sua concepção de Dada) e seu projeto da *Merzbau* iniciado em 1927 e dez anos depois terminado; e (3) já nos anos 50, o Gutai com seus *happenings* que, embora sejam mais bem compreendidos enquanto modalidades artísticas diferentes das instalações, podiam ou não criar sobre os espaços e ambientes acontecimentos específicos que neles deixavam os resultados, ou rastros, dessas ações. O *happening* de Saburo, representante do Gutai, deixava as estruturas de papel sobre o espaço.



Yves Klein, *A Especialização da Sensibilidade em Estado Material Bruto na Sensibilidade Pictórica Estabilizada, O Vazio* (*La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide*), 1958.



Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1937.



Murakami Saburo, *Atravessando*, 1956.

A ideia de instalação suscita, necessariamente, a ideia de que determinadas obras serão dispostas de modo intencional, pensado e planejado pelo artista. E suscita, sobretudo, a ideia de que esse planejamento e esse pensamento de como dispor os trabalhos envolve também a sugestão de certos sentidos.

A maior parte dos estudos críticos e filosóficos sobre a Brillo Box tende a concentrar-se em caixas individuais, já que o contraste entre arte e realidade reside nelas. A palavra “instalação”, como gênero distinto de arte, apareceu pela primeira vez no Oxford English Dictionary em 1969, mas certamente já era usada muito antes disso. É inegável que a decisão de Warhol de fazer as caixas de madeira já sugere o efeito que ele desejava obter ao apresentá-las cuidadosa e corretamente empilhadas uma ao lado da outra, mas é difícil afirmar que a segunda exposição na Stable Gallery mostrava somente uma obra. A maioria dos estudos críticos e filosóficos sobre a Brillo Box trata cada embalagem como uma obra individual devido à sua relação com as caixas individuais dos supermercados. Ao mesmo tempo, é possível imaginar que Andy mostrasse caixas individuais em cima de pedestais, como se fossem retratos de embalagens para transporte de Brillo, ou mesmo presas de algum modo à parede, ou arrumadas em prateleiras. Mas Warhol não quis fazer nada disso – embora as víssemos expostas desse modo em museus e galerias de arte. A verdade é que ele queria causar uma forte impressão no espectador, empilhando as caixas no chão à maneira das pilhas de pneus de automóveis velhos que Allen Kaprow instalou no pátio da Martha Jackson Gallery, pertinho da Stable Gallery.⁹⁶

Se tomarmos, por exemplo, uma *Brillo* particular e a expusermos individualada, sobre um pedestal e dentro de uma caixa de acrílico no espaço expositivo, então esse modo de expor segundo tais recursos – pedestal e caixa de acrílico – sugerirão ao espectador que esse objeto deve ser tomado, experienciado e interpretado individualmente. Nesse sentido, opera-se um direcionamento da própria experiência do contemplador e que é produzido intencionalmente pelo artista a partir das escolhas específicas de disposição dos objetos no espaço expositivo.

Aproveitamos a introdução da problemática sobre a *instalação* por Danto a partir da exposição na Stable Gallery e a partir de outros exemplos mencionados, para desenvolver um pouco mais esse conceito que passa a ingressar no vocabulário artístico a partir dos anos 60. A instalação, pensamos, aparece no contexto histórico dessa arte pós-moderna ou contemporânea

⁹⁶ Arthur Danto, *Andy Warhol*, 2013, p. 96 e 97.

justamente em função de uma recusa por parte dos artistas em produzir objetos hipervalorizados pelo empreendimento teórico-crítico de Greenberg. Joseph Kosuth em seu texto *A arte depois da filosofia* pretende refutar precisamente a prerrogativa – greenberguiana – de que a arte opere necessariamente com os suportes tradicionais como, por exemplo, a tela.⁹⁷ A materialização das artes visuais dentro das fronteiras individualizadoras e, portanto, bem delimitadas do pictórico ou do escultórico como pretendeu Greenberg, particulariza a arte em objetos específicos que podem ser assim tomados individualmente, manipulados e, também, vendidos. A instalação, como uma linguagem artística legítima, problematiza necessariamente a individuação do objeto artístico e sua materialidade tradicional, expandindo o campo daquilo que se dá a experimentar em arte.⁹⁸ O que está em vias de surgir, nos anos 60, a partir da ideia de instalação é a noção contemporânea do *site specific* ou da obra feita para um lugar específico por um tempo específico. Essa existência material da arte necessariamente atrelada a um *aqui* e um *agora* como que dissolve a possibilidade de que ela seja, ao ter desapropriado seu lugar e ao ter terminado seu tempo, experienciada novamente. A obra é feita especificamente para aquele lugar e não poderá ser acessada novamente a não ser por registros documentais ou pela memória de seus espectadores originais. Ela deixa de ter, portanto, no vocabulário dos filósofos medievais, uma existência real e passa a ter somente uma existência intencional.⁹⁹

Nesse sentido, não surpreende que a sua segunda (e última) exposição na Stable com as caixas tenha sido para Warhol uma espécie de experimentação inicial com a ideia de instalação e de *site specific*. Danto menciona, por exemplo, que Warhol abandona o trabalho com as caixas, deixando de produzi-las, depois de 1964, quando passa a se dedicar a outros trabalhos. Um deles, chamado *Silver Clouds*, de 1966, dois anos depois, traz à tona precisamente a ideia que temos discutido sobre a instalação e o *site specific*.

⁹⁷ Joseph Kosuth, *A arte depois da filosofia*, In Glória Ferreira & Cecília Cotrim (Org.), *Escritos de artistas – anos 60/70*, 2001, p. 213.

⁹⁸ Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, 1979.

⁹⁹ Cf. Stephen Read, *Concepts and Meaning in Medieval Philosophy*, 2015. E Cf. Peter King, *Thinking About Things - Singular Thought in the Middle Ages*, 2015.



Andy Warhol, *Silver Clouds*, 1966, Nova Iorque, Estados Unidos.



Andy Warhol, *Silver Clouds*, 2018, Pittsburgh, Estados Unidos.

Em *Silver Clouds*, balões metálicos retangulares lembrando travesseiros são preenchidos com uma quantidade específica de gás hélio e oxigênio e espalhados em um espaço expositivo fechado. A mistura dos gases permite que a composição dos balões tenha um peso ideal (mais pesado que gás hélio puro e mais leve que oxigênio puro), fazendo com que flutuem pelo espaço sem que fiquem presos ao teto ou que caiam muito rapidamente ao chão. Espalhados pela galeria, os balões flutuam entre as pessoas e como que as convida para a interação. A montagem original de *Silver Clouds* foi feita em Nova Iorque em 1966 na Leo Castelli Gallery e repetida em Los Angeles no mesmo ano.

Em 1968 Merce Cunningham integrou as *Silver Clouds* de Warhol numa de suas peças de dança contemporânea, chamada *RainForest*, exibindo-a em Nova Iorque. Inúmeras outras montagens foram realizadas até o presente momento, em diferentes lugares.¹⁰⁰ Os balões, que interagem de modos diferentes com as diferentes condições atmosféricas, climáticas e sazonais de cada lugar onde são montados, também respondem à interação das pessoas. Foram feitos originalmente de filme de poliéster aluminizado, material que passou a ser empregado em larga escala nos anos 50 e 60 pela NASA, especialmente no projeto dos balões Echo, os primeiros satélites de comunicação passiva lançados para fora da atmosfera terrestre nos Estados Unidos.¹⁰¹ Por mais que as *Silver Clouds* tenham sido montadas e remontadas sob as mesmas especificações (quantidade de balões, quantidade de oxigênio e hélio dentro de cada balão, tempo de abertura ao público, etc.), ainda assim a cada montagem variações importantes de sentido são geradas e dissolvidas, dependendo dos diferentes lugares, contextos e pessoas que interagem com a obra. E, como os balões Echo, satélites passivos, as *Silver Clouds* também recebem passivamente diferentes tipos de interação a cada montagem.

É nesse sentido, o de uma arte arranjada segundo regras e inteiramente dependente de seu contexto de montagem e recepção para a determinação de seus sentidos e, portanto, de sua possível interpretação, que as caixas de Warhol foram

¹⁰⁰ Cf. <<https://www.warhol.org/andy-warhols-silver-clouds-more-than-just-hot-air/>>

¹⁰¹ Informações adicionais sobre o projeto Echo, inclusive sobre os materiais empregados na fabricação, podem ser encontradas em: <<https://www.nasa.gov/centers/langley/about/project-echo.html>>

dispostas na Stable Gallery em 1964. É importante lembrar que a discussão suscitada pelas caixas de Warhol não se limita, contudo, como nos lembrou Danto, apenas a uma discussão autorreferencial, autoimputada, sobre o estatuto artístico desses objetos. Mas as caixas de Warhol, a partir da situação de sua *aparência arranjada*, permitem ao público que realizem uma espécie de investigação filosófica sobre o que faz com que essas caixas, visualmente idênticas às da mercearia e expostas de maneira idêntica às da mercearia, sejam obras de arte e as da mercearia não. Nesse sentido, as caixas promovem uma problematização ambiental, contextual, sobre a arte. Assim, identificar de maneira correta o que é arte e que não é arte dependerá menos de uma capacidade de atribuir ao próprio objeto determinadas características intrínsecas ou aspectos essenciais, e mais uma capacidade de reconhecer de que modo esse objeto (ou esses objetos) aparecem, circulam, estão inseridos e se sustentam em determinados contextos. A pergunta popularizada pelas caixas de Warhol deixa de ser *o que é arte?* e passa a ser *quando é arte?*, ou *onde é arte?*. Esse processo, que os empreendimentos atuais passarão a chamar de *artificação*¹⁰², diz respeito à um entrecruzamento semiótico que se cristaliza nos objetos artísticos da contemporaneidade e que corresponde a um ponto quiasmático, central, onde ingressam determinações morfológicas, intencionais e contextuais.

Quando Warhol consegue estabelecer com suas caixas um tensionamento na experiência do contemplador que é capaz de suscitar as comparações recíprocas que comentamos anteriormente entre as *caixas-comuns-do-supermercado* e as *caixas-artísticas-de-Andy-Warhol*, ou entre o *contexto-comum-do-supermercado* e o *contexto-artístico-da-galeria*, isso se dá porque ele (1) faz suas caixas como fac-símiles das caixas comuns e (2) porque as expõe arranjadas segundo um modo que também simula o contexto no qual as caixas comuns podem ser experienciadas. E a investigação filosófica na qual um contemplador possível desses objetos será precipitado deve ser – sob o risco de não entendê-las, ou de entendê-las grosseiramente apenas como meros

¹⁰² Nathalie Heinich & Roberta Shapiro, *When is artification?*, 2012.

comentários irônicos à sociedade moderna de consumo¹⁰³ – uma investigação que passe a considerar o processo de *artificação* como o sugerimos a partir de Heinich & Shapiro (2012); a saber, um encontro de diferentes registros semióticos, sobretudo os contextuais.

Motivado por essas elucubrações filosóficas, Danto escreve ainda em 1964 o seu famoso artigo *The Artworld*, no qual procurou pensar sobre as tensões ontológicas e epistemológicas lançadas pelas caixas de Warhol.¹⁰⁴ A reflexão, que aparece a partir da seção III do seu texto, procura acomodar de maneira franca e cuidadosa as caixas do artista de Pittsburgh dentro do escopo da arte, encontrando para elas um lugar legítimo entre as obras de Ticiano, Pollock, Botticelli, Jasper Johns e Fra Angelico através de uma intuição que o ocupará para o restante de sua vida intelectual e que desenvolverá em maior detalhe em trabalhos posteriores como, por exemplo, *A transfiguração do lugar comum*, publicado pela primeira vez em 1981, quase vinte anos depois da exposição de Warhol na Stable. A intuição de Danto, *viga mestra* do artigo de 1964 e também do livro posterior, consistia na sugestão de que aquilo que faz com que a *arte seja arte* não é uma propriedade imediata desses objetos, tampouco um aspecto intrínseco a eles, mas sim o fato de que ela é produzida dentro de um contexto específico que a acolhe e sustenta como arte. Ou seja, o estatuto desses objetos *qua* arte é garantido por um sistema que os recebe e, a partir do qual, poderá decodificá-los e interpretá-los. Desse modo, a diferença entre esses objetos (as caixas comuns e as caixas de Warhol) pela qual pergunta Danto, não estaria nos objetos, mas na presentificação de sua própria situacionalidade à nossa experiência.

Para tomar como arte as Brillo Box da Factory seria preciso conhecer um pouco da história da arte recente – saber alguma coisa sobre Marcel Duchamp, por exemplo – e compreender o que levaria alguém a mandar fazer centenas de objetos exatamente iguais aos que podem ser vistos em qualquer supermercado dos Estados Unidos. Por que as caixas de Andy Warhol eram arte e suas contrapartidas reais, simples embalagens utilitárias, não tinham nenhuma pretensão ao estatuto de arte? A indagação sobre a definição de arte fazia parte da filosofia desde o tempo

¹⁰³ Mammì apresenta uma perspectiva relevante sobre a obra de Warhol como um comentário à contemporânea sociedade de consumo. Cf. Lorenzo Mammì, *O que resta: arte e crítica de arte*, 2012, p. 45.

¹⁰⁴ Arthur Danto, *The Artworld*, 1964.

de Platão. Mas Andy nos obrigou a repensar a questão de modo inteiramente novo. O novo formato da antiga questão era a seguinte: dados dois objetos de aparência exatamente igual, como é possível que um deles seja uma obra de arte e o outro, apenas um objeto comum? Uma resposta poderia ser que as caixas de Andy eram feitas de madeira e as caixas comuns de Brillo eram feitas de papelão corrugado. Mas é óbvio que a diferença entre arte e realidade não pode consistir da diferença entre madeira e papelão! Afinal de contas, há muitas caixas feitas de madeira que servem, por exemplo, para transportar garrafas de vinho. Outra resposta poderia ser que as caixas de Andy contêm muitos erros de impressão ao passo que as embalagens comerciais de Brillo são impecáveis. Mas, ainda que as caixas de Andy fossem igualmente impecáveis, a diferença entre arte e realidade se manteria.¹⁰⁵

Parece-me que Danto chama atenção para duas coisas em sua passagem sobre as caixas de Warhol. Ele deseja indicar como poderíamos fazer a identificação artística desses objetos, ou seja, como é possível identificar as caixas de Warhol como obras de arte. E para isso ele fornece duas condições de possibilidade; ambas *disposicionais*, relativas às disposições mentais do indivíduo que pretende realizar a identificação. A primeira delas é relativa a um conhecimento prévio de história da arte recente, sobretudo de Duchamp. E a segunda delas é relativa ao conhecimento de que essas caixas suscitam um questionamento sobre os limites ontológicos entre arte e não-arte.

A menção a uma história da arte recente e a Duchamp é, em certo sentido, estratégica. É preciso retomar, sobretudo, as experiências de Duchamp com o *ready made* (o suporte de garrafas, a pá de neve, os pentes, etc.) e lembrar-se de que esses objetos prescindiam de características morfológicas, visuais, *formais* que pudessem indicar claramente que se tratavam de coisas artísticas. Afinal de contas eram objetos de uso cotidiano que foram dispostos, sob enunciados específicos, em outros contextos. Assim, conhecer o fato de que depois dos *ready mades* de Duchamp as obras de arte não podem mais ser definidas em termos morfológicos ou *formais* corresponderia à primeira condição disposicional estabelecida por Danto.

Além disso, Danto passa a mencionar diferenças *materiais* (papelão corrugado, madeira compensada, precisão do desenho, etc), que poderiam existir entre as caixas comuns e as caixas de Warhol. Essa menção é, também,

¹⁰⁵ Arthur Danto, *Andy Warhol*, 2013, p. 91 e 92.

estratégica, porque pretende agora dar um passo para além da mera experiência visual com a morfologia (*forma*) dos objetos e indicar que sequer há uma *matéria* que faz com que a arte seja arte, ou seja, que especifique o estatuto artístico. Assim, as diferenças entre as coisas artísticas e as meras coisas comuns não podem ser diferenças da ordem da matéria (madeira, papelão, etc.), que trataremos em termos de *suportes*, e tampouco diferenças da ordem da forma que se acessa via experiência visual.

Tomo aqui, portanto, as caixas de Warhol como uma espécie de distensão poética dos questionamentos lançados antes dele por Duchamp, entendendo seus trabalhos, sobretudo os *ready mades*, como trabalhos que dialogam entre si a respeito dos próprios limites das artes visuais. Eles realizam, conforme mencionou Steinberg, um *aprofundamento incursivo da arte na não-arte*¹⁰⁶ de modos distintos, mas complementares. E suscitam, sobretudo, a ideia de um abandono decisivo de um paradigma de arte, um *modelo de arte*, baseado exclusivamente em sua aparência imediata à experiência sensível a partir da existência material de suportes amplamente conhecidos e elaborados por séculos de práticas artísticas. Pensamos, portanto, que com o advento da arte contemporânea dois eixos de investigação filosófica precisam problematizar alguns de seus pressupostos históricos: as ontologias da arte diante desse aparente abandono dos suportes tradicionais precisam retomar crucialmente a questão de uma essência do artístico ou, numa viragem analítica, as questões sobre sua significação e definição; e as estéticas precisa reconsiderar a própria definição de experiência estética diante da arte, abandonando os pressupostos clássicos de beleza, epistemologicamente lastreados pela noção de prazer e ontologicamente lastreados pela noção de forma (de arte).

¹⁰⁶ Leo Steinberg, *Reflections on The State of Criticism*, 1939, In Branden Joseph, *Robert Rauschenberg*, 2002, p. 36

2.4. O problema dos indiscerníveis na estética e na filosofia da arte

Há uma razão que orienta a nossa retomada desses três casos relevantes na história da arte ocidental e contemporânea e que a transformou numa espécie de narrativa peculiar. O interesse pelos *ready mades* de Duchamp, pelo caso da entrada das esculturas de Brancusi nos Estados Unidos e pelas caixas de Andy Warhol é motivado por uma tentativa de explorar as relações perspícuas tecidas a partir do aparecimento desses objetos no território das artes. Esse interesse também é motivado por uma tentativa de compreender como se emaranham posteriormente essas relações em suas diferentes recepções por pessoas e instituições. Nesse sentido, é uma motivação dupla, que se volta tanto à produção e convivência desses objetos dentro do território das artes tradicionais ou canônicas, como também à recepção deles.

Para encerrar esse capítulo dedicado à arte contemporânea, pretendemos propor uma análise da tentativa de Danto em inserir o problema sobre a indiscernibilidade nos debates teórico-críticos sobre artes visuais na contemporaneidade. Danto procurou alojar neste debate a questão da indiscernibilidade precisamente a partir de sua recepção inicial, em 1964, das *Brillo Box (Soap Pads)* de Warhol. Mas desenvolveu essa mesma questão em trabalhos posteriores, como o já mencionado *A transfiguração do lugar comum*, de 1981. Embora a discussão metafísica e lógica sobre o problema da *indiscernibilidade* esteja voltada para a tentativa de uma caracterização rigorosa da *identidade restrita* pela análise lógica, Danto procura trazê-la para dentro das possibilidades interpretativas sobre as caixas de Warhol.

Ainda que Danto não explicita claramente o que entende por *indiscernibilidade* – além de uma menção, que nos serve como pista, sobre o princípio da *indiscernibilidade dos idênticos* e o da *identidade dos indiscerníveis* que conjuntamente formam a *Lei de Leibniz* – não nos parece que ele consiga mostrar com clareza como, ou em que medida, uma das caixas de Warhol e uma caixa de esponja de aço ensaboadas Brillo comum poderiam ser indiscerníveis. Ao longo da análise, sugeriremos que o que há entre elas é *semelhança* entre algumas qualidades, mas não indiscernibilidade absoluta de qualidades perceptíveis

(como já acenamos anteriormente ao mencionar aspectos materiais desses objetos). Entendemos, contudo, que a motivação de Danto ao insistir na comparação entre esses dois tipos de objetos pretende avançar o argumento mais geral de que, na contemporaneidade, as obras de arte podem assemelhar-se (e inclusive estabelecer identidade qualitativa) com outros objetos e que isso exige, do ponto de vista explicativo com vistas à identificação, não mais estipulações sobre a aparência do artístico, porém estipulações sobre sua presença em contextos específicos. E Danto denomina esse contexto por *mundo da arte*. Encerramos esse subcapítulo, procurando realizar uma análise das ideias de Peter Osborne (2013) sobre as condições de possibilidade do conceitualismo na arte contemporânea.

A discussão filosófica sobre a *indiscernibilidade* passa, necessariamente, por uma discussão sobre a *identidade estrita* que, na tradição filosófica, diz respeito às análises metafísicas do próprio conceito de *identidade*. Esses debates, por sua vez, procuram delimitar com clareza sobre o que se está a falar ao se falar sobre essa noção: se sobre a identidade qualitativa, onde objetos diferentes são idênticos e, portanto, indiscerníveis por compartilharem todas (ou a maioria relevante e significativa) suas qualidades aparentes exceto a presença no mesmo espaço e no mesmo tempo; ou se sobre a identidade numérica, ainda mais rigorosa, que excluí da indiscernibilidade essa variação espaço-temporal admitida na identidade qualitativa, demandando por uma relação estrita da coisa com ela mesma. Noonan & Curtis (2004) sugerem que cogitemos a discussão sobre identidade do seguinte modo:

Dizer que coisas são idênticas é dizer que elas são as mesmas. “Identidade” e “mesmidade” [*sameness*] querem dizer isso, que são iguais; os significados [dessas noções] são idênticos. Contudo, [são noções] que podem ter mais de um significado. Uma distinção é costumeiramente estabelecida entre identidade, ou mesmidade, *qualitativa* e *numérica*. Coisas com uma identidade qualitativa compartilham propriedades, de modo que podem ser mais ou menos qualitativamente idênticas. Poodles e dogues alemães são qualitativamente idênticos porque eles compartilham a propriedade de ser cachorro, e todas as propriedades que advém do fato de serem ambos cachorros; mas dois poodles terão (muito provavelmente) uma maior identidade qualitativa. Já a identidade numérica requer uma absoluta, ou total, identidade qualitativa, de modo que só pode se dar entre uma coisa e ela mesma. [Para Geach, em *Logic Matters*, 1972] O termo [identidade numérica] implica a visão controversa de que essa é a única relação de identidade de acordo com a qual podemos de modo apropriado

contar ou enumerar as coisas: x e y podem ser apropriadamente contados como sendo os mesmos somente no caso de serem numericamente idênticos.¹⁰⁷

Assim, a análise da identidade estrita e, por conseguinte, da indiscernibilidade estariam marcada, em princípio, por uma delimitação mais cuidadosa da própria noção de identidade numérica e não da identidade qualitativa, uma vez que a última não corresponderia rigorosamente ao pedido por uma *identidade absoluta* sugerida pelos termos ‘indiscernível’ ou ‘indiscernibilidade’. Nesse sentido, marcam notoriamente a tradição filosófica as investigações metafísicas e, também, lógicas do que ficará conhecido por *lei da indiscernibilidade dos idênticos*, ou seja, o fato de que objetos idênticos são indiscerníveis ou, ainda, o fato de que objetos idênticos têm necessariamente as mesmas propriedades. De acordo com Branquinho (2001) a lei da indiscernibilidade dos idênticos pode ser definida do seguinte modo: para quaisquer objetos sendo eles, por exemplo, x e y , então para qualquer propriedade P , se x possuir P , então y possuirá necessariamente P ; e se y possuir P , então x possuirá necessariamente P .¹⁰⁸ Branquinho tomará, ainda, a lei da indiscernibilidade dos idênticos tanto como um princípio de cariz metafísico, uma vez que contempla noções ontológicas como, por exemplo, *identidade*, *objeto* e *propriedades*; tanto como um princípio de cariz lógico, uma vez que trabalha sobretudo com a constante lógica da igualdade ($=$) que pode ser considerada como um predicado *diádico*; e uma vez que consiste em uma proposição completa pode ser tomada como uma *verdade lógica*, uma tautologia cuja contradição geraria uma falsidade em todas as possibilidades do cálculo veri-funcional.¹⁰⁹

Analisando o conceito de identidade, sua diferenciação entre identidade qualitativa e numérica e a recolocação da discussão da noção de identidade estrita

¹⁰⁷ Harold Noonan & Ben Curtis, *Identity*, 2004, In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Itálicos nossos.

¹⁰⁸ Branquinho fará um esforço de formalizar essa definição provisória da lei de indiscernibilidade dos idênticos, traduzindo-a para a linguagem L . De modo que na lógica de primeira ordem a definição da lei seria: $t = t' \rightarrow (\Phi t \leftrightarrow \Phi t')$. E na lógica de segunda ordem a definição da lei seria: $\forall x \forall y (x = y \rightarrow \forall P (Px \leftrightarrow Py))$. In João Miguel Branquinho, *Substituição e Indiscernibilidade de Idênticos*, 2001. Disponível em: <https://tinyurl.com/yzjgpsv4>. Acesso em: 05.01.2020.

¹⁰⁹ *Ibidem*. Branquinho oferece um argumento procurando demonstrar por qual razão poderíamos considerar a lei da indiscernibilidade dos idênticos como uma verdade lógica ou uma tautologia.

a partir da identidade numérica e da lei da indiscernibilidade dos idênticos, fica claro que o problema filosófico suscitado pelas caixas de Andy Warhol não é o mesmo problema da identidade numérica e, conseqüentemente, o de seu tratamento a partir da *lei de indiscernibilidade dos idênticos*. Se considerarmos a passagem de Noonan & Curtis (2014) seremos levados a admitir que as *Brillo* de Warhol suscitarão, supostamente, a discussão da identidade qualitativa e, portanto, um problema de *indiscernibilidade visual*. No entanto, inclusive essa acomodação sobre a indiscernibilidade em seu sentido de identidade qualitativa precisa ser verificada na proposta de Danto. E, tampouco, permanece como amplamente aceitável em Noonan & Curtis. Pois ao cogitarem que a identidade qualitativa se aplica, por exemplo, tanto ao caso de comparação entre um poodle e um dogue alemão, quanto ao caso de comparação entre um poodle (que chamaremos de Catatau) e outro poodle (que chamaremos de Brigitte), então eles também parecem enfraquecer a tese de uma indiscernibilidade visual ou de uma identidade qualitativa. Aventar a ideia de uma indiscernibilidade visual, ou qualitativa, entre objetos diferentes só tem sua razão de ser, parece-nos, na medida em que tomamos um caso de comparação onde Catatau e Brigitte, por serem visualmente indiscerníveis – isto é, *idênticos* – criam um verdadeiro problema prático para serem identificados corretamente. Se Catatau e Brigitte possuem o mesmo tamanho, o mesmo porte físico, a mesma cor de pelagem, a mesma tosa, o mesmo latido (e assim por diante), então entre eles se estabelece uma relação *apropriada* de indiscernibilidade qualitativa, pois mais rigorosa. Mas entre Catatau e Átila, um vira-latas ruivo e muito bonitinho, não se estabelece uma indiscernibilidade visual; embora encontremos possivelmente *algumas* semelhanças entre eles. Outro exemplo que nos parece ilustrativo é o caso da comparação entre dois exemplares de um mesmo livro. Duas edições de *A Divina Comédia* de Dante, publicadas pela mesma editora sob a mesma tiragem devem apresentar – pelo menos assim se espera do padrão editorial – exatamente as mesmas qualidades ou características fenomenologicamente perceptíveis. E, nesse sentido, o exemplar do livro de Dante em minha biblioteca e o exemplar da mesma tiragem presente numa das prateleiras de uma determinada livraria em Porto Alegre, são qualitativamente indiscerníveis. Mas por não compartilharem a mesma situação espaço-temporal, ou seja, não

ocuparem o mesmo espaço ao mesmo tempo e não estabelecem, por óbvio, uma relação de identidade numérica. Assim, a ideia aventada por Noonan & Curtis sobre a *identidade qualitativa* (e que poderia, supostamente, estar por trás das hipóteses de Danto sobre a indiscernibilidade na arte contemporânea) também é problemática, pois admite na discussão sobre identidade um grau de variação e, portanto, uma vagueza que faz com que, praticamente, qualquer coisa possa *em certo sentido* parecer-se com outra. Quando carimbo, por exemplo, meu *ex libris* sobre o meu exemplar de *A Divina Comédia* de Dante, estou fazendo um esforço de marcar precisamente sua diferença em relação aquele outro exemplar da mesma tiragem (ou a tantos outros exemplares) que está nas prateleiras da livraria; indicando com isso que essas coisas podem deixar de ser, na prática, visualmente indiscerníveis.

As *Brillo Box (Soap Pads)* de Warhol apresentam propriedades intrínsecas, próprias, que as diferenciam das caixas Brillo de supermercado. Estas são feitas de papelão corrugado e, aquelas, de compensado de madeira. Ademais, as caixas de Warhol são levemente maiores que as caixas comuns de Brillo. Se pensarmos em termos de relações, diferenças também aparecem entre os dois tipos de caixas. As Brillo comuns estão cheias de palhas de aço ensaboadas, já as *Brillo* de Warhol estão vazias. Embora Danto evoque a todo momento a questão de uma indiscernibilidade entre essas coisas artísticas e as meras coisas reais, sua designação dessa relação através do conceito de indiscernibilidade parece claudicar ao levarmos em conta as diferenças entre esses objetos e as sutilezas presentes na análise da identidade. Ainda que Danto tenha, a partir das *Brillo* de Warhol, pretendido suscitar uma discussão sobre a indiscernibilidade na arte contemporânea, é forçoso admitir que ele não consegue empreendê-la de modo legítimo. E isso porque as caixas *Brillo* de Warhol e as de Brillo vendidas nos supermercados são, simplesmente, *semelhantes*, são parecidas. Mas não são indiscerníveis.

Sendo generosos com a abordagem de Danto e sua tentativa de alocação desse conceito no debate sobre a arte, cogitamos a hipótese de que ele tratava de uma indiscernibilidade qualitativa e não de uma indiscernibilidade numérica. No entanto, mesmo essa hipótese não parece se sustentar. A análise da noção de

identidade qualitativa que poderia motivar uma análise da indiscernibilidade na arte não se aplica à questão das *Brillo*, pois elas não estabelecem uma identidade visual rigorosa em relação às caixas reais, vendidas nos supermercados. Existem, até mesmo do ponto de vista das qualidades perceptíveis pelos sentidos, diferenças entre elas, conforme indicamos. Isso desautoriza a tentativa de Danto de inserir no debate sobre arte contemporânea a questão da indiscernibilidade a partir de Warhol e suas *Brillo*. Um caso mais interessante de aplicação, e que nos parece mais adequado para pensar a indiscernibilidade ancorada pela noção de identidade qualitativa na arte, seriam alguns dos já mencionados *ready mades* de Duchamp. Não fosse a assinatura no urinol ou no secador de garrafas estes objetos seriam, de fato, perceptualmente idênticos e, portanto, qualitativamente indiscerníveis a outros tantos urinóis e secadores de garrafa produzidos em escala industrial no período. É bem verdade, no entanto, que essa tese – a de que a arte pode ter seu significado estipulado contextualmente – será defendida por nós. Mas de modo enfraquecido, porque ainda há muita arte produzida contemporaneamente que pode perfeitamente ser identificada pelo recurso, por exemplo, à definição de arte como representação. Basta que observemos algumas das práticas artísticas atuais interessadas em pintura, por exemplo.

Mas entre as *Brillo* de Warhol e as *Brillo* vendidas nos mercados estadunidenses tudo que há é a identidade de *algumas* qualidades, não de todas, e nem mesmo de todas aquelas qualidades *relevantes* para a suspeita de indiscernibilidade qualitativa. Esse nos parece um indício forte de que entre elas não há identidade qualitativa de modo estrito ou apropriado, mas apenas semelhanças. Nossa hipótese inicial e mais generosa com o argumento de Danto – de que ele está se referindo à indiscernibilidade tendo em mente a uma suposta identidade qualitativa e uma grande e significativa semelhança entre esses objetos artísticos e os objetos comuns – perde, portanto, força ao considerarmos não só algumas diferenças importantes entre esses tipos de objetos do ponto de vista de suas qualidades físicas perceptíveis, mas também ao esmiuçarmos sumariamente alguns dos pressupostos metafísicos e lógicos que estão por trás do debate sobre a identidade e a indiscernibilidade, sobretudo a numérica. Ela

nos fornece, ao que nos parece, uma espécie de *padrão de correção*, já que rigoroso, para a pensar assim a própria noção de identidade.

A grande pergunta motivadora de Danto – sobre o que faria com que as *Brillo* de Warhol fossem arte e as caixas Brillo comuns de supermercado não fossem uma vez que parecem não existir mais propriedades fenomenologicamente acessíveis que poderiam facultar essa distinção – toma precisamente o fato de que a distinção entre *coisa-artística* e *coisa-não-artística* sempre se deu e sempre se efetuou mediante o acesso a essas propriedades fenomenologicamente acessíveis. Ou seja, a instanciação de algo dentro do escopo do conceito ‘arte’ se daria mediante a identificação de determinadas qualidades desse algo; qualidades estas que poderiam ser consideradas como condições necessárias e ao mesmo tempo suficientes na elaboração de uma definição desse conceito, ou de uma estipulação de sua *intensionalidade*. Assim, as *Brillo* de Warhol exigiriam para Danto uma reorientação desse modelo tradicional na identificação (e na definição) da arte já que poderiam ser tomadas enquanto contraexemplos aos modelos definicionais calcados na inspeção de propriedades qualitativas e diferenciadoras.

Uma perspectiva distinta da de Danto é oferecida por Lorenzo Mammì, filósofo e crítico de arte brasileiro. Em seus comentários sobre a análise de Danto para as caixas de Warhol ele recupera a discussão sobre o problema da suposta indiscernibilidade visual, rejeitando-a. Embora pareça concordar com Danto quando o americano apresenta a noção de *mundo da arte* como contexto primordial de derivação de sentido e interpretação para as caixas de Warhol, discorda dele em relação ao problema da indiscernibilidade.

De fato, esses objetos não são *Brillo boxes*: são blocos de madeira pintados. Ou seja: são meras superfícies (mera aparência), sem interior nem função. Não estão empilhadas num supermercado, mas num museu [...]. Longe de se colocar fora da história da arte, remetem necessariamente a ela: parte de seu sentido deriva do paralelo que estabelecem entre a maneira de estocagem dos produtos de supermercado e a organização serial dos minimalistas. À primeira vista, posso confundir uma caixa de Warhol com uma *Brillo box*. Mas uma caixa de Warhol nunca será uma verdadeira *Brillo box*.¹¹⁰

¹¹⁰ Lorenzo Mammì, *O que resta: arte e crítica de arte*, 2012, p. 45.

Mammì admite textualmente a possibilidade de que a experiência diante das *Brillo* de Warhol seja uma experiência de engano epistêmico, o que aparentemente reforçaria a tese da indiscernibilidade visual muito fraca, baseada num número significativamente grande de *semelhanças*. No entanto, esforça-se em evidenciar que esses objetos possuem de fato características diferenciadoras que dependem sim da experiência visual, mas também da competência referencial do espectador. Quando fala, por exemplo, de que se tratam de meras superfícies sem função comezinha e as remete ao campo da aparência, ou quando fala sobre a situacionalidade delas necessariamente vinculada ao espaço da galeria ou do museu, procura apontar para aspectos fenomenologicamente acessíveis e que são diferenciadores das *Brillo* comuns e das *Brillo* de Warhol, repensando assim a própria proposta de Danto. Mammì vai além e parece, em certo sentido, defender a tese de que as caixas de Warhol seriam, na verdade, reedições contemporâneas da tradição retratista em pintura, uma vez que seriam uma espécie de confecção pictórica de imagens sobre superfícies cujo tema não é mais, como no passado, uma pessoa, o *retrato*; mas um produto, suscitando com isso aquela interpretação das caixas de Warhol (bem como de boa parte de sua obra) como comentários refinados e irônicos à sociedade contemporânea de consumo.

Aqui está um dado importante: Warhol poderia muito bem expor verdadeiras caixas de papelão – afinal, nesses mesmos anos, Duchamp estava reeditando seus ready made. Se não o fez, é justamente porque é essencial, na obra de Warhol, que os procedimentos da arte mantenham o poder de transmitir aos objetos um estatuto diferenciado. Na verdade, as caixas, como as telas analisadas acima, não são ready made – são retratos. Apenas, a distinção entre retrato e coisa retratada se tornou mínima, porque o retratado (não importa que seja uma pessoa ou uma marca) também é reduzido a artefato. O retrato de Marilyn não é retrato de uma pessoa, mas de um produto, tanto quanto a caixa Brillo e os retratos encomendados por celebridades.¹¹¹

Ainda que a retomada de Mammì das *Brillo* de Warhol e, com elas, do pensamento de Danto seja crítica, procurando oferecer uma contraposição ao tratamento da suposta indiscernibilidade, parece-nos que o que ele conserva em

¹¹¹ *Ibidem*.

termos daquela necessidade contextual de atribuição de sentido a esses objetos presente na ideia contextualista de um mundo da arte é o mais valioso na proposta de Danto.

Essa espécie de salto teórico e crítico que Danto empreende a partir de Warhol será, contudo, determinante para compreendermos o estatuto de uma miríade de trabalhos contemporâneos e que, como as caixas de Warhol e os *ready mades* de Duchamp, prescindem de uma insistência nos suportes tradicionais. Nossa discussão sobre o estatuto da *instalação*, do *site specific* e da *performance*, que começam a ferver e demandar legitimação a partir dos anos 50 e 60, retoma retrospectivamente a ideia a ideia de Steinberg sobre a experimentação artística como algo que tensiona e problematiza as fronteiras definicionais e identificatórias da arte e da não-arte através do problema da identidade, da capacidade de distinguir entre coisas artísticas e coisas comuns e, por fim, de uma investigação artística sobre qual seria, ou qual poderia ser, a *aparência* da arte (o que exige, também, uma investigação sobre quais seriam suas supostas características distintivas e acessíveis pela experiência).

Outro relevante filósofo da arte que parece corroborar as ideias de Steinberg e o contextualismo de Danto é Peter Osborne. Em seu *Anywhere or Not at All*, de 2013, ele parte da constatação de que a filosofia se interessa muito pela arte, mas muito pouco pela arte contemporânea. Para ele, isso é algo que precisa ser urgentemente pensado e, um dos modos de refletir sobre esse problema, seria a delimitação mais cuidadosa das dimensões da arte conceitual e da pós-conceitual na determinação do *todo* da arte contemporânea. Essas duas modalidades artísticas se apresentariam aos filósofos como desafios contundentes às próprias práticas filosóficas, gerando inquietação e remetendo o interesse dos filósofos ao conforto da produção artística convencional.¹¹² Uma maneira de superar a evitação (às vezes quase fóbica) da filosofia pela arte contemporânea corresponderia à tentativa de empreender inicialmente uma investigação histórica afim de estabelecer com maior cuidado o próprio sentido

¹¹² Cf. Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, 2013. Embora Peter Osborne não mencione Noël Carroll em seu trabalho de 2013, uma intuição semelhante se encontra no pensamento do filósofo estadunidense, sobretudo em seus trabalhos *Beyond Aesthetics* (2001) e *Philosophy of Art* (2010).

dessa *contemporaneidade* nas artes visuais. Sua ideia, portanto, é de que haveria uma espécie de equívoco em tentar determinar o período pós-moderno (ou seja, o contemporâneo) nas artes visuais somente a partir da ideia de um *conceitualismo* em sua forma reativa ao *formalismo* de Greenberg, uma vez que isso resumiria de maneira um tanto esdrúxula a complexidade das produções artísticas depois dos *ready mades* de Duchamp. Assim, para Osborne, essa investigação inicialmente histórica poderia apontar com maior cuidado tanto as especificidades da arte contemporânea para além de um conceitualismo de primeira geração (anos 60 e 70), quanto a mudança ao nível ontológico que passou a se processar também dentro do conceitualismo, suscitando o surgimento de uma arte pós-conceitual. Nesse sentido a investigação histórica evidenciaria o seu pano de fundo ontológico, numa esteira semelhante àquela percorrida por Danto e Steinberg.

Mas o que exatamente é uma arte pós-conceitual? E em que sentido ela determina a contemporaneidade da 'arte contemporânea'? [...] Ao longo dos anos 80, tornou-se algo comum periodizar a arte ocidental criada nos quarenta anos anteriores em termos de uma transição do 'Modernismo' ao 'pós-Modernismo' [...]. A hegemonia crítica de Greenberg tendeu a fixar o significado artístico e histórico do termo Modernismo de modo conceitualmente e cronologicamente restritivo. Foi por essa razão que o campo artístico abriu-se ao 'pós-Moderno' encontrando um espaço de negação do abstracionismo. O problema com essa periodização, contudo, é que ela falha em restituir o conjunto de interações muito complexas daquilo que foi inicialmente concebido como um 'pós-formalismo', a saber, estratégias artísticas anti-greenberguianas nos anos 60 com suficiente determinação e distinção conceituais, bem como com uma efetividade histórica adequada. Em particular, essa periodização falha em registrar tanto a prioridade crítica da arte conceitual dentro do campo [do formalismo] e, em seguida, a significação histórica e crítica de seu legado pós-conceitual. Ela falha em propor uma base teórica sobre a qual podemos especificar aquela própria especificidade ontológica da arte contemporânea. Eu, portanto, proponho uma periodização alternativa da arte após o Modernismo greenberguiano que privilegia a seguinte sequência: [1] o formalismo Modernista; [2] a arte conceitual; e [3] a arte pós-conceitual, quebrando assim a dicotomia Modernismo / pós-Modernismo, e tratando a passagem entre conceitual / pós-conceitual enquanto um ponto de partida que possibilite a totalização de outros tantos e diversos movimentos anti-formalistas.¹¹³

Em sua perspectiva, deveríamos reatribuir a Duchamp um lugar de centralidade nessa viragem *ontológica* entre formalismo e conceitualismo e que

¹¹³ Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, 2013, p. 74 e 75.

marcaria, igualmente, uma viragem *histórica* entre modernismo e pós-modernismo ou contemporaneidade. Nesse sentido, há uma discordância de Danto em relação à periodização a partir da mudança ontológica da coisa artística, uma vez que para Danto são as *Brillo* de Warhol e a sua indiscernibilidade visual que marcariam um deslocamento de paradigma nas artes.¹¹⁴ Nosso confesso interesse e atenção sobre a poética duchampiana atestam, nesse sentido, uma anuência ao reconhecimento de Osborne em relação ao trabalho de Duchamp. Para Osborne, a inclusão de Duchamp como um dadaísta *tout court*, por exemplo, esconderia a radicalidade ontológica de seu projeto poético interessado precisamente na mudança dos empreendimentos convencionais e definicionais da arte; e, de modo similar, a indicação das *Brillo* de Warhol como um dos responsáveis pelo pontapé inicial da arte conceitual, como tende a fazer Danto, esconderia a própria complexidade da experiência histórica dos anos 50, 60 e 70 em artes visuais que começaria, precisamente, com Duchamp. Portanto, diante dessa nova periodização seria forçoso admitir o surgimento de uma arte pós-conceitual; não no sentido de ultrapassagem do conceitualismo, deixando-o para trás, mas sim no sentido de investigá-lo artisticamente, via *poética*. Assim, a arte pós-conceitual estaria interessada em, num movimento duplo de autorreferencialidade, discutir as complexas mutações ontológicas e históricas no campo das artes na passagem do formalismo para o conceitualismo:

Por arte ‘pós-conceitual’ eu compreendo, portanto, aquela arte baseada nas premissas de uma experiência histórica complexa e de um legado crítico da própria arte conceitual; uma arte amplamente construída e que é capaz de registrar [notar e inscrever, reconhecer] as mais fundamentais mutações da própria ontologia da obra de arte. Assim, a arte pós-conceitual é uma categoria crítica que se constitui ao nível de uma ontologia histórica da obra de arte; e o que há de conceitual nela não deverá ser tomado enquanto um conceito-histórico-da-arte ou enquanto um conceito-crítico-da-arte ao nível do *medium*, da forma e dos estilos. Em vez disso, deverá ser tomada como um registro crítico da destruição histórica da significação ontológica dessas próprias categorias que também provê novas condições interpretativas para a análise de obras individuais.¹¹⁵

¹¹⁴ Uma vez que, para Danto, as *Brillo* corresponderiam, num horizonte hegeliano, à morte da arte, no sentido de se colocarem como objetos indiscerníveis dos comuns, exigindo um período pós-histórico.

¹¹⁵ Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, 2013, p. 75.

Nesse sentido, arte conceitual e arte pós-conceitual estariam numa relação de continuidade e de retroalimentação criativa, uma vez que o pós-conceitualismo estaria situado como um legado artístico do próprio conceitualismo interessado, sobretudo, em realizar uma espécie de história ontológica das próprias modificações da arte. Ou seja, a arte pós-conceitual ao se debruçar mais imediatamente à querela dos conceitualistas *versus* formalistas seria capaz de albergar, em seu conteúdo – em sua sobrecedência, seu *sobre-o-quê*, ou *aboutness*, nas palavras de Danto – um procedimento de registro, notação e de testemunho daquele progressivo processo crítico de abandono das estipulações ontológicas do próprio formalismo que, como sabemos, ostentou uma pretensão teleológica em relação à tradição artística ocidental.

Diante desse novo *sobre-o-quê*, a arte pós-conceitual também proveria novas condições interpretativas para a análise e a interpretação de obras individuais ao inocular em seu próprio conteúdo a necessária referencialidade à história crítica dos movimentos ou séries artísticas que prosperam no pós-modernismo. Osborne vai além e procura inclusive delimitar quais seriam as principais ideias norteadoras da arte conceitual. E afirma que essas ideias seriam as próprias *condições de possibilidade* para um pós-conceitualismo, uma vez que este se voltaria poeticamente sobre elas.

O legado crítico da arte conceitual consiste na combinação de seis ideias principais, que coletivamente fornecem as próprias condições de possibilidade para a arte pós-conceitual. São elas:

1. A arte é necessariamente conceitual (A arte é constituída de conceitos, suas relações e instanciações em práticas de discriminação da arte e da não-arte).
2. A arte possui uma ineliminável, mas radicalmente insuficiente, dimensão estética (Toda a arte requer *algum* modo de materialização e isso quer implica numa estética – algo sentido espaço-temporalmente – que a presente).
3. A necessidade crítica de um uso *anti-estético* de coisas que são, essencialmente, estéticas (Essa é uma consequência crítica da necessária conceitualidade da arte).
4. Uma expansão ao infinito das possibilidades materiais e formais da arte.
5. Uma unidade radicalmente distributiva – quer dizer, irreduzivelmente relacional – da obra de arte individual ao longo da totalidade de suas múltiplas instanciações materiais em qualquer momento particular.

A delimitação de Osborne dessas ideias norteadores merece alguma atenção, sobretudo porque à primeira vista pareceria haver entre elas certa ambiguidade, de modo que passaremos a analisá-las procurando retomar algumas das discussões realizadas anteriormente ao longo do capítulo, à guisa de encerramento.

A condição 1, que chamaremos de *conceitualidade*, reintroduz a assunção radical pelos artistas sobre a relevância do legado duchampiano. Isso recupera necessariamente a problemática bem conhecida, e que discutimos largamente, da tentativa de reposicionamento da arte fora de um contexto estetizante e para qual sua principal tarefa seria a de produção de belas aparências formalmente determinadas. Ademais, a assunção desse conceitualismo em artes visuais passa necessariamente por uma problematização – via arte – das próprias práticas produtivas, de modo que os meios de fatura artísticos tradicionais demandam ser imediatamente criticados.

É através dessa problematização – de dimensão ontológica – que se revisitam as estéticas tradicionais e a conhecida intersecção executada por elas entre o conceito de arte e os conceitos de beleza à luz de uma definição de arte em termos estéticos e o de forma significativa à luz de teorias formalistas presentes, na literatura filosófica, desde antes da terceira crítica kantiana. E isso corresponde à condição 2 de Osborne. Essa problematização, que também vimos lastreada por Duchamp com sua crítica à *arte retiniana*, reconduz a própria estética a uma investigação sobre a sensibilidade e sobre o aparecimento de determinados objetos à percepção, prescindindo de uma caracterização dessa experiência estética em termos da beleza. A estética seria, portanto, reconduzida à acepção kantiana da *Crítica da Razão da Pura*, onde passa a ser considerada *transcendentalmente*, ou seja, a partir dos modos capazes de estruturar a própria sensibilidade humana e de determinar as condições de *intuibilidade* dos próprios objetos a partir das formas puras da sensibilidade (espaço e tempo) que permitem que o objeto seja, portanto, intuído, experienciado. Contudo, essa realocação

¹¹⁶ Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, 2013, p. 77.

transcendental da estética não permite responder suficientemente a um pedido pela especificidade do artístico em sua apresentação à sensibilidade. Ora, se a estética é reposta em termos transcendentais a partir do arcabouço kantiano e se isso exige uma delimitação das formas puras (*a priori*) das próprias condições de aparecimento de um objeto à sensibilidade, então isso não envolveria *ainda* nenhuma especificação da dimensão empírica de um objeto particular, tampouco nenhuma especificação dos componentes materiais e particularizantes desse objeto. Reconduzir a estética a esse arcabouço geraria, portanto, uma vacuidade explicativa das particularidades mesmas do artístico, uma vez que ele sequer foi dado ou introduzido nessa ordem de análise transcendental. Por essa razão é que Osborne introduz, na segunda ideia norteadora para a arte conceitual, a condição de que toda a arte possui necessariamente algum modo de materialização que, embora ineliminável, é radicalmente insuficiente para dar conta do sentido da arte. O coeficiente da *insuficiência* indicaria, assim, um retorno à acepção transcendental de estética e uma evidenciação do afastamento da noção de beleza como definidora da disponibilidade desses objetos à sensibilidade e ao entendimento.

A condição 3 apresenta a ambiguidade, conforme mencionamos, entre duas acepções de estética. Ela em certo sentido reatualiza uma série de passagens e casos que discutimos ao longo do capítulo, a saber: (A) a passagem de Steinberg a respeito do uso de objetos convencionais, comezinhos, como materialidade da arte, que ele desenvolve através da ideia de um *aprofundamento incursivo da arte na não-arte*; (B) os critérios de Duchamp para os seus *ready mades* a partir de uma certa *indiferença visual*; (C) e a passagem de Danto na qual relata sobre o pedido de exemplares de caixas feito por Warhol a seus assistentes. Assim, usar um objeto não-esteticamente seria usá-lo, no contexto da apresentação de algo como arte, não em função de suas propriedades fenomenologicamente acessíveis e que potencialmente o classificariam enquanto um objeto agradável, belo ou deleitável, mas usá-lo mediante o reconhecimento de que, ao serem colocados em contextos artísticos ou sob pretensões artísticas, eles suscitariam uma experiência inescapável de *infamiliaridade* contextual. E é claro que essa experiência é estética no sentido de que delimita a ocasião da apresentação de

algo à sensibilidade; mas não é estética no sentido de que essa experiência seja necessariamente marcada pela beleza ou pelo agrado causado pelo objeto.

A condição 4 oferecida por Osborne pretende estabelecer a possibilidade de que a arte opere com quaisquer objetos, materiais ou formas. Aqui as noções de *matéria* e *forma* suscitam inicialmente a discussão ontológica presente no vocabulário filosófico desde Aristóteles e sua doutrina hilemórfica¹¹⁷, com suas repercussões variantes no vocabulário artístico. Partindo de um caso artístico trivial – a estatueta de um leão por exemplo – seria apropriado pensar em sua existência em termos hilemorfistas como um compósito de matéria e de forma. Assim a estatueta possuiria a *forma* de um leão e sua *matéria* seria, digamos, a madeira. Dessa maneira, sua *forma* seria um dos modos de corporificação dessa *matéria*. Ao nos referirmos a esse objeto linguisticamente, ajuizando algo a respeito dele, faríamos uma referência explícita a sua forma em nosso juízo, ao seu aspecto formal, dizendo: “É uma estátua de um leão”. O interesse de uma teoria do ajuizamento e de uma análise sobre a aquisição de conceitos marcada pelo hilemorfismo teria de dar conta, portanto, de como poderíamos atribuir no juízo a forma universal de um leão a um objeto particular feito, seguindo o exemplo, de madeira. Nesse sentido, a apreensão da *forma-leão* adviria de um processo epistêmico de abstração daquelas características particularizantes dessa forma numa matéria específica e numa dada experiência. Assim se explicaria o processo de formação de ideias gerais ou dos universais (por exemplo, o *conceito* de leão) a partir da experiência com particulares dentro de um quadro empirista. Osborne, no entanto, não parece interessado nessa discussão ao oferecer a condição 4, embora ela suscite uma discussão ontológica que poderá ter sua contraparte numa teorização sobre o artístico. À primeira vista, ele toma trivialmente por “possibilidades materiais e formais da arte” o fato de que a obra de arte, com o advento do conceitualismo, não apresenta mais necessariamente um suporte específico para os diferentes meios artísticos, desdobrando-se de modo múltiplo e desterritorializando aquela geografia ontológica que marca a filosofia (e a filosofia da arte) desde, pelo menos, Platão. Nesse sentido, não haveria mais a necessidade de remissão a formas propriamente artísticas e,

¹¹⁷ Cf. Aristóteles, *De Anima*, 2012, p. 71, livro II, 412a6.

tampouco, a matérias propriamente artísticas, que seriam capazes de determinar decisivamente a inclusão de determinada coisa dentro do conjunto dos seres ‘arte’.

A condição 5 de Osborne retoma a 4 e atribui ao artístico a condicionalidade de uma natureza relacional, na qual um objeto artístico específico estará sempre relacionado contextualmente com o sistema referencial de onde emerge e, também, com os demais objetos artísticos. Isso indica não só uma forma peculiar, na arte conceitual, de autorreferencialidade artística, através da qual ela glosa poeticamente sobre seu próprio estatuto, suas estratégias, seu lugar de origem e aparecimento, mas também o momento histórico do qual ela emerge. Assim, por expandir-se infinitamente em múltiplas matérias e formas (condição 4) a arte teria uma unidade, ou uma identidade, somente ao considerarmos as outras tantas instanciações materiais, em outros momentos históricos, que, quando consideradas juntas, confeririam a ela uma certa unidade retrospectiva. O que leva Osborne à condição 6, na qual essa unidade possui fronteiras maleáveis e suscetíveis de alargamentos ou reduções ao longo da passagem do tempo. Uma hipótese de leitura para as condições 4, 5 e 6, é que Osborne está procurando uma forma de atribuição de identidade (ou unidade) da arte que seja variável e não dependa da estaticidade e do rigor de uma definição. Nesse sentido, parece-nos que há aí uma aproximação com a ideia wittgensteiniana de *semelhanças de família*.¹¹⁸ Embora Osborne não cite nominalmente Wittgenstein em seu livro, essa hipótese ganha força se considerarmos a especificidade da contribuição de Wittgenstein em *Investigações Filosóficas* e uma possível derivação dessa contribuição para o campo das artes:

Filósofos da arte que foram influenciados pela leitura de Wittgenstein entenderam não só que o conceito ‘arte’ é um conceito empírico e que, portanto, a arte não tem uma essência passível de ser capturada como também compreenderam que a própria lógica do desenvolvimento da arte mostra que suas transformações nunca deixarão de ocorrer. De fato, quando consideramos o modo como as obras de arte existem em diferentes épocas e em diferentes lugares, percebemos uma variedade tão grande de objetos que percebemos ser realmente impossível apontar alguma

¹¹⁸ Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen – Philosophical Investigations*, 2009, p. 35e e 36e.

característica comum presente em todos. Ou seja, se não há uma uniformidade nos objetos, também não há no sentido do termo usado para nomeá-los. Não obstante essa diversidade da produção artística nos fazer pensar que a arte é diferente de vários modos em diferentes tempos e lugares, eu gostaria de apontar que existe pelo menos uma grande diferença, ou contraste radical, entre dois modos de fazer e entender a arte. Isso é claramente visível na história da arte ocidental, mas talvez isso seja hoje válido globalmente. Essa diferença apareceu no momento em que um modo artesanal de fazer arte foi substituído pela ideia de que a arte é, acima de tudo, um conceito.¹¹⁹

Nesse sentido é interessante notar como Osborne pretende oferecer certas condições de possibilidade para a arte conceitual e pós-conceitual que facultam determinar alguns de seus aspectos mais importantes sem, contudo, comprometer-se com uma definição mais geral de arte em termos necessários e ao mesmo tempo suficientes. Condições como a 6, por exemplo, incluem em sua análise um coeficiente de abertura e de indeterminação dentro de certos parâmetros, como o autorreferencial e o contextual. Assim, Osborne pretende oferecer algum tipo de organização histórica e, também, ontológica para a compreensão do advento da arte pós-conceitual a partir do conceitualismo e, conseqüentemente, para o advento de uma arte conceitual a partir do regime formalista de cariz greenberguiano. Sua ideia de que haveriam condições específicas para a arte conceitual capazes de densificar uma problematização ontológica sobre a própria natureza do artístico – cuja lembrança não cessa de ser reapresentada pela arte pós-conceitual – merece atenção, sobretudo porque chama atenção para o próprio processo de transformação radical do artístico ao longo da história das suas transformações. Sobre essa suposta abertura transformativa do artístico, Ramme (2014) também comenta:

Evidentemente, essa abertura total do campo da arte tem gerado no público uma grande incompreensão, e muitas vezes, um sentimento de dúvida a respeito da legitimidade de atribuir o estatuto de arte a certos objetos que parecem não se distinguir de coisas que nunca se imaginou que pudessem ser vistas como arte, tais como um sopro, um riscar de fósforos, uma explosão, e para citar o exemplo mais famoso, um prosaico urinol de banheiro masculino. Muitas vezes, essa incompreensão gera simplesmente um sentimento de rejeição por parte do público [...]. Outras vezes, o público aturdido e decepcionado simplesmente questiona: “mas então, qualquer coisa pode ser arte?” A resposta é: sim. Esse é de fato o nosso momento atual; vivemos um tempo em que não há limites para o que pode ser arte, desde que há 100 anos o primeiro *ready made* duchampiano

¹¹⁹ Noéli Ramme, *A arte e a vida: interseções*, 2014, p. 4 e 5.

instaurou o novo regime histórico da arte ao qual nós ainda pertencemos. Mas, é preciso fazer uma ressalva importante: que tudo *possa se tornar* arte, não se segue que qualquer coisa é arte, ou de que a arte é qualquer coisa. Nem mesmo, que tudo que é proposto como arte seja aceito como arte. Tudo *pode* ser arte, mas, de fato, nem tudo o é.¹²⁰

Diante desse enquadramento complexo que nos é legado pela arte contemporânea, especialmente a partir de sua vertente conceitual, a pergunta pela arte também não deixará de se inscrever continuamente. Nem em sua consideração produtiva, capaz de mobilizar o próprio fazer artístico e o trabalho investigativo e poetológico de artistas contemporâneos; muito menos em sua consideração receptiva, onde a experiência de contato com a arte passa no mais das vezes a suscitar um vai-e-vem de inquietações epistêmicas e de questionamentos sobre os objetos que se oferecem para nós enquanto artísticos. *O que é arte? Por que é arte? Quando é arte? De que modo é arte? Como é arte? Para que serve? O que ela permite?*, passam a ser perguntas que constelam o processo de recepção e remetem o espectador a uma incessante busca por critérios atributivos que, quanto mais remetem às definições tradicionais, tanto mais as desafiam. De todo modo, a pergunta pela arte permanece e, em certo sentido, agudiza-se com o advento da arte contemporânea.

Se ela foi incontornavelmente suscitada por toda uma geração de artistas que não mais aceitavam as prerrogativas teórico-críticas do modernismo, à exemplo de Duchamp, então, em gerações futuras, ela veio a tornar-se, conforme pretendeu Osborne, o próprio terreno comum, o mundo compartilhado, capaz de lastrear algumas das crenças básicas e de motivar a ação intencional de artistas depois dos anos 60. Em distintas poéticas, Paulo Brusky e Regina Silveira, respectivamente, com seus *O que é arte e para que serve?* (1978) e *Biscoito Arte* (1976), representam os anseios poéticos dessa geração pós-moderna, interessada sobretudo em acolher a inquietante estranheza das heranças conceituais na arte.

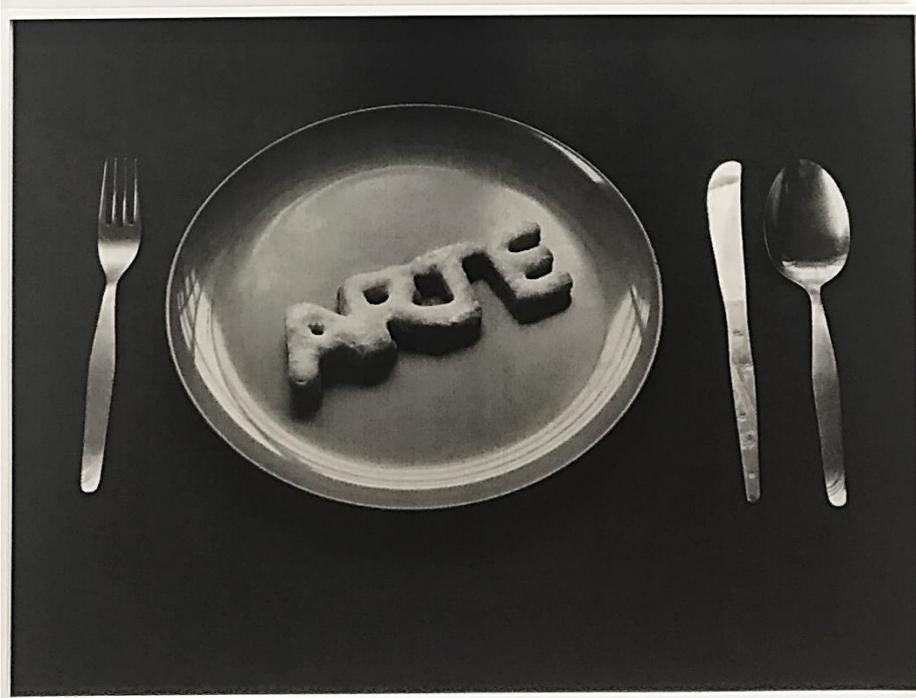
¹²⁰ Noéli Ramme, *A arte e a vida: interseções*, 2014, p. 6.



Paulo Bruscky, *O que é arte e para que serve?*, 1978.



Paulo Bruscky, *O que é arte e para que serve?*, 1978.



Regina Silveira, *Biscoito Arte*, 1976.

Robert Rauschenberg Retrospective
September 18, 1997 - January 7, 1998

LN#: 867.97
Robert Rauschenberg
Erased De Kooning Drawing, 1953
Traces of ink and crayon on paper, with mat and label
hand-lettered in ink, in gold-leafed frame
25-1/4 x 21-3/4 x 1 1/2"
Collection of the artist
RR# 53.D001

RR Crate #: 27

75.1601
Rauschenberg
Museum of Modern Art
LOAN 1977.133
NCA Cat. #22
Rauschenberg

THE NEW YORK CULTURAL CENTER
2 COLUMBUS CIRCLE, NEW YORK 10019
in association with Fairleigh Dickinson University

3. Intenção

LENDER LENT by the ARTIST

EXHIBITION POETS OF THE CITIES: NEW YORK &
SAN FRANCISCO, 1950-65
ARTIST Robert Rauschenberg
TITLE Erased de Kooning Drawing
DATE 10/31/74 RECEIPT No. 1221 BOX 3
dallas museum of fine arts - fair park - dallas, texas
W-103

53.D1

Kunsthaus Tübingen
74 Tübingen
Philosophenweg 74

OLLENDORFF FINE ARTS
FINE ART PACKERS AND SHIPPERS
NEW YORK - SAN FRANCISCO
Lot No. 5328 Piece No. 22 07

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART
945 Madison Avenue, New York, N.Y. 10021

Artist Robert Rauschenberg
Title ERASED DE KOONING DRAWING
Date 1953 Catalogue No. 68
Collection of the artist
Lender ART ABOUT ART
Exhibition 7/19-9/24/78 and travel

THE MUSEUM OF MODERN ART
11 WEST 53RD STREET NEW YORK

ART IN THE MIRROR 0/2 66-9
ARTIST Rauschenberg
TITLE ERASED DEKOONING DRAWING
LENDER'S NAME Artist
MUSEUM NO. 66.2119 BOX NO. 5

THE NORTH CAROLINA MUSEUM OF ART
Raleigh, N. C.

Artist Robert Rauschenberg
Title ERASED deKOONING DRAWING
Number
Exhibition "Art About Art"
October 22- November 26, 1978

The Museum of Contemporary Art
ROLYWHOLYOVER A CIRCUS
MCCA, Los Angeles, September 12 to November 28, 1993
The MCCA Collection (Boston, January 4 to April 3, 1993)
Organizational Bureau, New York, April 26 to August 11, 1994

JC 14
Robert Rauschenberg
Erased de Kooning Drawing, 1953
Drawing: traces of ink and crayon on paper in gold leaf frame

LOT NO. 5328
PIECE NO. 22
TEL: 212-431-4250
120 WEST 53RD STREET
NEW YORK, NY 10019
Hague art deliveries inc.
art packers

OPERA
219
IMBALLAGGIO
99

**DO NOT REMOVE
DRAWING FROM FRAME.
FRAME IS PART OF DRAWING**

JUDSON ART WAREHOUSE
49-20 FIFTH STREET
LONG ISLAND CITY, N.Y. 11101
718-937-5500
718-937-5860
TELE. 269136 JUDSON FAX - 718-937-5860
FLOOR ROOM PIECE
M 220 9

ROBERT RAUSCHENBERG: THE EARLY 1950's
Guggenheim Museum, SoHo, New York
10/23/92 - 1/17/93

92 Crate: 2
Erased de Kooning Drawing
1953
Traces of ink and crayon on paper with mat and
hand-lettered (ink) label in gold leaf frame
25-1/4 x 21-3/4", framed
LENDER: Robert Rauschenberg

SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART
PERMANENT COLLECTION

Accession No. 98.298
Artist Robert Rauschenberg
Title/Date: Erased de Kooning Drawing
1953
Medium: ink and crayon on paper, with mat and label
hand-lettered in ink, in gold-leafed
25 1/4 in. x 21 3/4 in. x 1/2 in.
Size:
Credit: Purchased through a gift of Phyllis Watts

Westkunst

Zeitgenössische Kunst seit 1939, Rheinhallen, Messiegelände
Veranstalter: Stadt Köln, Museen der Stadt Köln
30. Mai bis 16. August 1991

Raum: 12
Kat-Nr.: 545
Künstler: Rauschenberg
Titel/Jahr: Erased de Kooning Drawing, 1953
Besitz: R. Rauschenberg, N.Y.
Kiste Nr.: 3149 F.V.

NATIONAL COLLECTION OF FINE ARTS
SMITHSONIAN INSTITUTION, 9 AND G STS., WASHINGTON, D. C.

ACCESSION No. # 22
ARTIST Robert Rauschenberg
TITLE ERASED de KOONING DRAWING

the Tate Gallery
Rauschenberg
Rauschenberg
Rauschenberg drawing
Rauschenberg

MUSEUM OF AMERICAN ART
945 MADISON AVENUE
NEW YORK, NY 10021

THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART
199 - February 13, 2000

ERASED DE KOONING DRAWING 1953
ZEICHNUNG:
TINTENSPIUREN UND KREIDE AUF
PAPIER
25 1/4 x 21 3/4
BESITZ DES KÜNSTLERS

ROBERT RAUSCHENBERG: THE EARLY 1950'S
Washington, D.C. 6/15/91-8/11/91
Houston 9/27/91-1/5/92
Chicago 2/8/92-4/19/92
Museum of Modern Art 5/14/92-8/2/92
Crate: 2

ink and crayon on paper with mat and
label in gold leaf frame

Rauschenberg

Ao longo deste capítulo pretendemos realizar uma análise do conceito de *intenção* e investigar suas possíveis implicações nos debates sobre o artístico. Um dos modos de caracterizar algumas das ações humanas é recorrer à noção de *ação intencional*. Isso envolve, *grosso modo*, uma ideia ainda um tanto vaga de que seres humanos realizam ações mediante o exercício de ponderação, reflexão ou, então, deliberação. Nesse sentido, parece haver uma diferença crucial nos modos pelos quais distinguimos, através de uma *explicação*, por exemplo, a situação na qual eu derrubei um copo de vidro no chão porque bati acidentalmente nele daquela outra situação na qual eu quebrei o copo porque precisava dos cacos de vidro para terminar uma escultura. Essas duas situações podem suscitar, do ponto de vista explicativo, uma abordagem que caracteriza diversamente a ação de quebrar o copo. Na primeira, o que acontece não é bem uma *ação intencional*, uma vez que bati no copo, esbarrei nele, fui descuidado, etc., e o deixei cair acidentalmente no chão. Na segunda, a ação de quebrar o copo é motivada em certo sentido por uma *deliberação* da minha parte, relacionada ao meu intento de fazer uma escultura que terá cacos de vidro aqui e ali, à minha crença de que o vidro se quebra sempre que encontra uma superfície dura e se impulsionado por certa velocidade e assim por diante. Poder-se-ia até mesmo dizer, de modo bastante compreensível, que na primeira situação algo aconteceu acidental e simplesmente, enquanto que na segunda eu fiz algo porque quis, desejei, pretendi, tive uma intenção, etc.

Descrever certas coisas que acontecem no mundo em termos de uma *ação intencional* ou de uma *intencionalidade na ação* nos auxilia, portanto, a começar a estabelecer alguns pontos para uma abordagem das ações humanas em termos de deliberação ou de racionalidade. Queremos dizer com isso que se conseguimos explicar de algum modo porque alguém agiu de determinada maneira, fez tal coisa ou construiu outras tantas, então estaremos a buscar para essas construções, feitos ou ações algum tipo de justificação capaz de apresentá-las enquanto fruto do uso das nossas capacidades intelectuais e cognitivas. É isso que, de certo modo, confere às ações, feitos e coisas construídas pelos indivíduos *racionalidade*, pois a elas serão atribuídas razões de existência. A explicação de ações, feitos ou construções a partir da noção de *ação intencional* dá a ver,

portanto, que por trás da tentativa de atribuir uma razão ou uma explicação para essas coisas também se aloja um esforço humano em compreender o próprio mundo. Afirmar que a água ferve à 100°C, ou que o vidro se quebra sob determinadas condições físicas, são afirmações que envolvem descrições sobre o comportamento desses objetos físicos sem que a elas seja necessário vincular quaisquer considerações sobre os estados mentais dos indivíduos, ainda que eles esqueçam a panela cheia de água sobre o fogão ou que quebrem uma janela com uma bola de futebol. Mas explicar que eu coloquei uma chaleira de água para ferver *porque queria tomar chá* ou que quebrei o copo de vidro *porque precisava de cacos de vidro para finalizar minha escultura* envolve ações que, pelo menos do ponto de vista *explicativo*, exigem que falemos sobre meu intento em tomar chá e sobre meu desejo em terminar com cacos de vidro a minha escultura. Explicar ações – ou, como pensou G. E. Anscombe em seu trabalho *Intention* (1957), dar respostas à pergunta “por quê?” quando ela é dirigida a alguém que realizou alguma ação – é algo que sempre envolve vincular essas ações realizadas pelos indivíduos aos seus estados mentais, sob pena dessas ações permanecerem sem explicações e essas perguntas sem respostas. No âmbito de uma *filosofia da ação*, a ideia de *ações intencionais*, contrárias às ações acidentais, exige que se atribua ao indivíduo que as executa a noção de uma intencionalidade prévia que, conforme veremos, em certos casos terá a ver com a noção de *intenção*.

Para que possamos viabilizar o argumento de que obras de arte são produtos da intencionalidade, ou seja, de que são resultados de ações adequadamente explicadas em termos de intenções concernentes àqueles que as produziram, precisaremos avançar uma abordagem minimamente coerente da ação intencional a partir da filosofia da ação. Contudo, viabilizar a interpretação de obras de arte como produtos intencionais parece não trazer, do ponto de vista da explicação da própria especificidade da arte, algo novo; ou melhor, algo específico da arte, que fale sobre sua natureza. No entanto, é preciso explicar, primeiro, a obra de arte como um produto intencional para, em seguida, tentar dela derivar a explicação de que muitas obras de arte (por sinal, sua maioria; mas nem todas) são produzidas com a intenção de que sejam tomadas por outras pessoas enquanto obras de arte. Assim, tentaremos oferecer uma explicação *lato*

sensu sobre a intencionalidade da arte para, em seguida, oferecer uma possibilidade de explicação *strictu sensu* sobre a intencionalidade artística. Lembrando, conforme já mencionamos, que não tomaremos essa explicação intencional da arte mais restrita enquanto um elemento *necessário* da arte, mas apenas como um elemento isoladamente suficiente.

Como nos demais capítulos da tese, este inicia com uma análise de três obras de arte, ou trabalhos artísticos, que tomamos enquanto paradigmas do caráter intencional da arte. Assim, realizamos um percurso pelos manuscritos de *Newyorkaises* de Hélio Oiticica, pela obra *Portais* de Christo e Jeanne-Claude e pelo *Diagrama do Desenvolvimento Histórico do Fluxus...* de Maciunas. Compreendo-os, cada um a seu modo, respectivamente como modelos de obras nas quais (i) o artista participa ativamente da reflexão teórica e crítica sobre o próprio trabalho, (ii) o artista planeja rigorosamente seu trabalho num horizonte projetivo e organizado e, por fim, (iii) o artista participa ativamente dos debates históricos sobre o próprio campo da arte ao produzir narrativas e pesquisas.

Depois de apresentar esses modelos, voltamo-nos às discussões eminentemente filosóficas sobre o problema da intencionalidade para viabilizar o argumento de que a obra de arte é um produto intencional ou resultado das intenções dos artistas. Falamos sobre o conceito de intencionalidade procurando caracterizá-la em termos de *direcionalidade*, *aproximação* ou *atinência* que explicaria, numa acepção primeira, diversos estados diferentes concernentes ao âmbito mental. Realizamos essa análise, sobretudo, a partir de Anscombe e de Searle, dois filósofos que procuraram estabelecer sentidos rigorosos para a intencionalidade e, também, derivar desses sentidos um tratamento sobre a *ação intencional*, recorrendo sobretudo a Davidson e Bratman. O conceito de intenção é, portanto, pensado enquanto um dos muitos estados mentais marcados pela intencionalidade, ancorado pelos avizinados conceitos de crença e de desejo, mas diferenciado deles. Dessas análises, procuramos desdobrar a ideia de que o resultado de produções humanas diversas – o pão que comi mais cedo, a *Monalisa*, uma carta que me chegou pelo correio anteontem, o *Ulysses* e o meu celular – são artefatos que só podem existir no mundo a partir de *ações intencionais*. Estas, por sua vez, podem ser compreendidas enquanto resultantes

de intenções marcadas, dada a condição analítica de suas definições, pela própria intencionalidade da mente humana que se dirige à concepção dessas coisas.

Importante salientar que não só artefatos, ou seja, coisas materiais, dotadas de certa *extensão*, *identidade numérica* e *existência física* são produtos intencionais. Também *ações*, *estados de coisas* ou *situações* podem sê-lo na medida em que também são produzidas por indivíduos: o fato de que minha casa, agora, encontra-se limpa e organizada expressa, desse modo, um estado de coisas que é resultado direto de intenções, desejos e crenças capazes de conduzir minhas ações de tal modo que, ontem, eu tenha feito faxina e que, portanto, a casa esteja hoje limpa e organizada. Essa ressalva nos parece importante na medida em que não pretendemos identificar o sentido de ‘obra de arte’ exclusivamente com o sentido de ‘artefato’ ou ‘coisa dotada de certa extensão e identidade numérica’, pela razão óbvia de que existem contemporaneamente obras de arte que não têm existência física *per se*, do mesmo modo que a *Monalisa* ou *A vitória de Samotrácia* têm. Um *happening*, modalidade de arte efêmera, é exemplo disso. O que restaria, assim, avaliar ou pensar do ponto de vista da filosofia da arte e da estética? Diante desses processos que modulam a própria existência da obra de arte para além da noção de *artefatualidade*, a investigação das relações entre os fazedores e os espectadores através do que é proposto pelos artistas acaba por constituir, e também desdobrar, o artístico. Nesse sentido, chegamos a considerar como um dos aspectos constitutivos da arte contemporânea a própria gestualidade propositiva que uma obra carrega ao ser proposta num contexto e ao explicar como ela é feita e de onde surgem as motivações em propô-la: o aspecto performativo, transitório, efêmero passa a insinuar-se para o primeiro plano na recepção.

Ao longo do capítulo, também apresentamos a *perspectiva intencionalista* de Noël Carroll e de Paysley Livingston. Ambos endossam uma abordagem intencionalista do artístico, embora o primeiro, em particular, não ofereça nenhuma especificação genuína para a noção de *intenção* que nos permita distingui-la de outros estados mentais relacionados como, por exemplo, o desejo e a crença. Em nossa perspectiva, isso torna a abordagem de Carroll inicialmente confusa, mas compreensível na medida em que ele procura indicar que as

intenções se corporificam concretamente nas obras de arte; facultando, portanto, a ideia de que o trabalho receptivo e interpretativo da arte seja determinado pelas intenções artísticas, uma vez que elas estão incorporadas na própria identidade da obra de arte. No entanto, parece-nos que Carroll aceita o modelo *crença-desejo* na explicação da ação intencional avançado inicialmente por Davidson em *Actions, Reasons and Causes* (1936). E, conforme veremos, o modelo *crença-desejo* na explicação da ação intencional apresenta, do ponto de vista da filosofia da ação, suas próprias dificuldades (tanto que Davidson o abandonou mais tarde, adotando o modelo *crença-desejo-intenção* na explicação da ação).¹²¹ Por outro lado, a perspectiva intencionalista de Livingston apresenta pelo menos uma caracterização especificadora para intenções, pensando-a em termos de uma pró-atitude necessária para a ação que é capaz de organizá-la. Nesse sentido, vemos aí uma adesão ao modelo de Bratman em *Intention, Plans and Practical Reason* (1987), onde ofereceu uma abordagem favorável às intenções na explicação racional da ação ao pensar na intenção como *plano*, ou seja, como pró-atitude capaz de controlar a conduta dos agentes de modo coerente e organizado. Encerramos o capítulo indicando a ideia de que a fatura de obras de arte pode ser pensada em termos intencionais, amparada por noções auxiliares como planejamento, estratégia, previsão de etapas, realização. Cumpre salientar mais uma vez que, embora estejamos subscrevendo as ideias (i) de que uma abordagem intencionalista para a arte é possível, (ii) de que o intencionalismo se encontra na literatura especializada do campo e (iii) de que essa abordagem se mostra filosoficamente adequada, não estamos avançando uma definição de arte em termos essencialmente intencionais num sentido estrito – *x é arte se, e somente se, x é produzido intencionalmente e com a intenção de que seja tomado enquanto arte* –, mas simplesmente indicando que a intenção num sentido estrito é uma condição *isoladamente suficiente* para determinarmos se algo é uma obra de arte. Importam-nos, sobretudo, para além da identificação de algo a partir de uma determinação definicional e do encontro de sua essência, os *modos pelos quais justificamos e consideramos* que uma coisa pode ser instanciada de

¹²¹ A concepção mais madura de um modelo para a explicação causal da ação que leva em conta um modelo *crença-desejo-intenção* se encontra em Donald Davidson, *Intending*, 1978. In Donald Davidson, *Essays on Actions and Events*, 2001.

um conceito. Nesse sentido da justificação, é relevante lembrar que as práticas do mundo da arte, especialmente as reflexivas e de debate sobre a produção do artístico, procuram usualmente considerar o aspecto intencional que determina sua produção, entendendo o intencionalismo como um pressuposto implícito de suas discussões. Daí considerar o conceito de intenção enquanto uma espécie de meta-categoria das discussões sobre a arte, capaz de regular de certo modo as práticas discursivas que orientam também o campo. Se elas incorrem no biografismo psicologizante de Sainte-Beuve¹²² ou se incorporam a moderação intencionalista de Carroll e Livingston, por exemplo, isso diz respeito aos modos pelos quais falamos, referimos, debatemos e atribuímos valor à arte; modos que podem ser explicitados como adequados ou inadequados a partir da incidência da crítica, sobretudo filosófica, sobre a produção teórica à respeito do artístico.

¹²² Charles Augustin de Sainte-Beuve, *Selected Essays* (trad. Francis Steegmuller & Norbert Guterman), 1964.

3.1. O que se escreve toma conta da alma

Ainda que Blanchot tenha se alinhado Barthes na sugestão da tese sobre a suposta *morte do autor*¹²³ na literatura moderna – avançando assim a ideia de que não seria mais o *autor* quem fala, mas a própria linguagem – e com a qual procuraram decretar o fim de todo intencionalismo na seara das artes, também compete à Blanchot a sugestão de que, para o artista, a escritura e o trabalho solitário do pensamento através da linguagem remetem ao interminável, ao incessante, ao *myse en abîme* dos sistemas semióticos; pois para ele “a solidão que acontece ao escritor por força da obra revela-se nisto: escrever é, agora, o interminável, o incessante”¹²⁴. A contenda entre *intencionalistas* e *formalistas* no que diz respeito ao estatuto da literatura se encontra lastreada nos debates da crítica literária desde Sainte-Beuve, com sua defesa de um biografismo radical, e as respostas de Proust em *Contra Sainte-Beuve*, coletânea inacabada de ensaios. A tensão entre ambos recorta, assim, um espaço privilegiado das discussões críticas e teóricas já que marca em nossa tradição intelectual a existência de um conflito entre posições opostas na compreensão do artístico. Por um lado, o *intencionalismo exacerbado* de Sainte-Beuve pensou a obra de arte como um reflexo da biografia de seu autor, gerando uma abordagem psicologizante para a compreensão e avaliação do artístico. A ideia inaugural de Platão sobre a facilidade de fazer a representação mimética simplesmente ao virar um espelho em direção à própria coisa como que se volta, com Sainte-Beuve, à subjetividade do próprio artista, de modo que a obra passa a ser mero reflexo de sua vida interna, metaforizada pelas virtuosas artísticas.¹²⁵ Por outro lado, Proust considerará a obra de arte como o resultado de um trabalho de distanciamento das vicissitudes da vida e de encontro, no caso da literatura, com uma língua que não é mais a nossa, uma “espécie de língua estrangeira”¹²⁶. Vejo, portanto, nessa

¹²³ Roland Barthes, *A morte do autor*. In Roland Barthes, *O rumor da língua*, 2004, p. 57.

¹²⁴ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, 2018, p. 20.

¹²⁵ Platão, *A República*, Livro X, 1996, p. 454, 596e.

¹²⁶ Marcel Proust, *Contra Sainte-Beuve*, 2017, p. 147. Penso importante considerar também a hipótese de que o desacordo de Proust em relação ao biografismo de Sainte-Beuve poderia ter tido relação com a homossexualidade (ainda considerada desvio punido por crime) do autor de *Em busca do tempo perdido*, numa tentativa de descredenciar a inspeção da vida pessoal como a principal chave interpretativa da obra de arte.

ideia de Proust sobre o encontro com o desconhecido da linguagem enquanto marca indelével da fatura literária o próprio embrião das ideias de Barthes e Blanchot em relação à morte do autor, justamente porque sugerem o abandono da consideração biográfica para a explicação da arte e a adoção de uma consideração que atribui *total* autonomia semiótica para o artístico, ou seja, um suposto indício do advento da sua modernidade.

Contudo, em que medida as duas teses – intencionalismo *versus* autonomia da linguagem, formalismo artístico e morte do autor – suscitam de fato posições contraditórias em relação à escritura e àquilo que se concretiza no processo de escrever? Ao escrever, o autor abandona de fato sua biografia e personalidade, ou seja, tudo aquilo que marca sua vida intencional, ao ingressar no campo da linguagem? Ou, conforme sugeriu Blanchot, o autor, por força da obra, de seu fazer diário, acaba reaparecendo enquanto aquele que mais se posta à beira da linguagem, enquanto aquele que mais se dedica à consideração do abismamento diante do precipício que ela sugere? A linguagem é sua? É do outro? É herdada? Inventada? Ele estabelece com ela uma relação de autoridade? Ou essa autoridade se dissolve no próprio trabalho da escritura? E de onde vem, então, essa sua insistência em escrever? O que ela carrega? E o que indicia?

Da compulsão pelo escrever, registrar, narrar e elaborar – que a filosofia poderá muito bem tematizar enquanto exercício de organização do pensamento ou, conforme sugeriu Wittgenstein em *O livro azul*, como o próprio ato de pensar¹²⁷ – incide também a consideração de Santa Teresa D’Ávila sobre a escritura. Em seu diário, esse *livro da vida*, depois de *se perder*, como dizemos na linguagem cotidiana, em lembranças, orações e vaticínios, a santa se desculpa com seu interlocutor pela longa digressão, pela falta de ordem, pelo fluxo de sua própria consciência, dizendo que “o que se escreve toma conta da alma”¹²⁸. A polissemia desse *tomar conta* – será ele cuidado ou subjugação? – indica o quanto a escritura é cogente, coercitiva. Por quê? Por que organiza o

¹²⁷ Sobre a estipulação da noção de ‘pensar’ como a própria ‘expressão do pensamento’, ou ato de escrever, operar com simbólicos, etc., ver Ludwig Wittgenstein, *O livro azul*, 1992, p. 80 a 81.

¹²⁸ Santa Teresa D’Ávila, *O livro da vida*, 2010, p. 136.

pensamento? Por que permite ordenar a *pilha de imagens rotas*¹²⁹ a partir de um modelo proposicional do discurso? Porque registra e elabora o que, conforme disse Hélio Oiticica, aflige noite e dia?

Esse diário é para mim desenvolvimento de pensamentos que me afligem noite e dia, mais ou menos imediatos e gerais. Não sei se há continuidade de um dia para o outro ou se há fragmentação de assuntos ou ideias, o que sei é que *é vivo, documento vivo do que quero fazer e do que penso*. Para mim, anotações e não formulações de ideias são mais importantes.¹³⁰

Chego, assim, às anotações de Oiticica a partir de duas ideias. Por um lado, tematizando-as enquanto exercício do próprio pensamento, um gesto de *cuidado com a alma*, um modo de organização mental; e, por outro lado, enquanto forma de documentação, modo de registrar a vivacidade da intenção, do desejo. Leio inicialmente a indicação de Oiticica ao dizer que seus escritos são “documento vivo do que quero fazer”¹³¹ como *expressões de intenção*, conforme as definiu G. E. M. Anscombe em *Intention*, de 1957. Define-as inicialmente como tipos de descrição de um evento futuro nas quais o falante, o enunciador da descrição, implica-se enquanto um tipo de agente cuja descrição ele justifica através de certas razões para o seu agir ou razões para tomarmos como algo útil ou desejável que a descrição se torne verdade, ou seja, ganhe um valor proposicional ao descrever com verdade ou falsidade alguma coisa ou um estado de coisas no mundo.¹³²

Assim, se Guilherme anota em sua lista de tarefas diárias o item ‘fazer pão’, então essa anotação poderia ser considerada enquanto expressão de uma intenção em fazer pão no dia de hoje. Se Guilherme faz, digamos, o pão durante a tarde, então ele poderá verificar aquela expressão de intenção estipulada pela manhã em sua lista, uma vez que se coloca numa condição de agente para as ações que ele mesmo prevê adequadas para a realização de seu intento ou desejo e traz, para elas, certa racionalidade, facultando explicá-las. E se Guilherme faz o pão à

¹²⁹ T. S. Eliot, *The Waste Land*. In T. S. Eliot & Charles Baudelaire, *Poesia em tempo de prosa* (trad. Kathrin Rosenfield & Lawrence Flores Pereira), 1996, p. 35.

¹³⁰ Hélio Oiticica, *O museu é o mundo*, 2011, p. 32, *itálicos meus*.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² G. E. M. Anscombe, *Intention*, 2000, p. 6.

tarde, então ele estabelece com este pão uma condição de agente em relação à sua fatura. Ademais, torna aquela descrição estipulada pela manhã em sua lista uma descrição verdadeira, porque o *pão foi feito*, passou a existir e o que, às 10h30, apenas estipulava uma expressão intencional, agora, às 17h00, confere racionalidade para o pão feito e para as ações apropriadas que o fizeram. Guilherme poderá inclusive justificar a expressão dessa intenção caso alguém, por exemplo, Henrique, seu irmão, venha a lhe questionar sobre a expressão dessa intenção anotada na lista de coisas a fazer. Poderá, assim, justificar para ele sua intenção em fazer pão explicando que hoje faz frio e que, à noite, seria bom esquentar-se tomando sopa e que sopas combinam bem com pão (ainda mais com pão feito em casa). É desse modo que Anscombe pretendeu, pelo menos assim nos parece, determinar em que medida intenções podem inicialmente expressar algo de relevante tanto sobre seus agentes, como sobre estados de coisas a partir da ideia de que ações podem ser compreendidas como ações intencionais, ou seja, dotadas de propósito e justificadas por razões adequadas. Para Anscombe:

As pessoas fazem, de fato, considerações sobre eventos futuros nos quais elas são uma espécie de agente; elas não justificam essas considerações produzindo razões pelas quais deveríamos acreditar nelas, mas justificam, se é que o fazem, produzindo um tipo diferente de *razão* [*reason*]; e essas considerações estão na maioria das vezes corretas. Essas espécies de considerações são chamadas de expressão de intenção. E elas simplesmente acontecem na linguagem humana.¹³³

A partir daí, Anscombe determinará em que medida as expressões de intenção irão de fato se vincular à própria noção de ação intencional e, sobretudo, que tipo de *razão* é essa que será produzida com o objetivo de justificar as expressões de intenção. Voltaremos mais tarde nesse ponto. Por ora, gostaríamos de retomar a dimensão dos escritos de Oiticica.

Em certo sentido, a escrita de Hélio Oiticica cumpre duas funções. Por um lado, cumpre a função de encarregar o artista da produção teórica e crítica sobre seu próprio trabalho ou obra. E, por outro lado, cumpre a função de colaborar como parte da obra de arte ou como o seu todo. Em relação ao primeiro sentido,

¹³³ *Ibidem*.

é importante mencionar que o artista passa a se apresentar como um dos agentes responsáveis pela elaboração de reflexões teóricas e críticas, ingressando na seara da recepção do artístico e dos debates sobre seus sentidos e interpretações possíveis, autorizando ou desautorizando o uso de certos conceitos para essas interpretações e trazendo à tona, num exercício autorreflexivo, suas próprias considerações intencionais na produção da sua arte. Isso significa que o artista, em certa medida, passa a ingressar também no circuito crítico. Em relação ao segundo sentido, menciona-se o aspecto do ingresso da língua e da palavra escrita ou falada no horizonte das visualidades, miscigenando o próprio meio, deslocando-o das prerrogativas por *pureza visual* e retomando a colaboração criativa entre signo visual e signo verbal. Isso, por sua vez, coloca o artista numa linhagem histórica de problematização do próprio meio e suporte que remonta ao trabalho iconoclasta de Duchamp.

A reflexão teórica, em suas diversas formas, torna-se, a partir dos anos 60, um novo instrumento interdependente à gênese da obra, estabelecendo uma outra complexidade entre a produção artísticas, a crítica, a teoria e a história da arte. Diferentes dos manifestos, esses textos [de artistas, escritos de artistas] não mais visam estabelecer os princípios de um futuro utópico, mas focalizam os problemas correntes da própria produção; diferentes ainda do que podemos denominar de “pré-textos” dos artistas modernos, indicam uma mudança radical tanto pelo deslocamento da palavra para o interior da obra, tornando-se constitutiva e parte de sua materialidade, quanto, em alguns casos, apresentando-se enquanto obra. A presença do signo verbal no campo visual, observada nas colagens e fotomontagens, adquire, assim, uma nova dimensão, na qual são reatualizadas questões introduzidas por Duchamp [...]. [Também] a tomada da palavra pelo artista significa seu ingresso no terreno da crítica, desautorizando conceitos e criando novos, em franco embate com os diferentes agentes do circuito.¹³⁴

Embora estes dois aspectos caracterizem em larga medida uma série de artistas inseridos no contexto contemporâneo e, em especial, no contexto da produção artística pós-duchampiana, o trabalho escrito de Hélio Oiticica é paradigmático no que diz respeito ao artista como teórico e crítico de seu próprio trabalho e no que diz respeito à colaboração semiótica entre signo verbal e visual, entre língua e visualidade.

¹³⁴ Glória Ferreira & Cecília Cotrim (Orgs.), *Escritos de Artistas – Anos 60/70*, 2013, p. 10

Newyorkaises marca a centralidade da produção artística e teórica do artista entre os 1970 e 1977, durante sua estadia em Nova Iorque após receber uma bolsa da Fundação Solomon R. Guggenheim.¹³⁵ O trabalho é marcado pelo seu interesse pela arquitetura e pela criação de uma estrutura de referências e hipertextos através da escritura de um livro de “fragmentos-blocos”¹³⁶. Esses fragmentos em bloco de Oiticica configuram uma coleção de anotações aparentemente dispersas, mas que, no entanto, foram trabalhadas e retrabalhadas (conforme indicam as inúmeras versões reescritas, manuscritos reeditados e datiloscritos) ao longo de um período de mais de dez anos. Eles apresentam reflexões sobre temas variados como artes visuais, filosofia, poesia; ou transcrições de textos filosóficos e literários; e divagações, por vezes esparsas, por outras vezes mais organizadas, sobre o próprio trabalho em questão ou sobre o contexto das artes nos anos 70. Também ingressam nos manuscritos de *Newyorkaises* fragmentos de carta, indicando uma troca epistolar intensa com outros artistas do período como, por exemplo, Lygia Clark.

Sua carta foi muito importante para definir e esclarecer uma série de coisas e principalmente para que eu acrescentasse na seção de corpo (BODYWISE) do livro que faço a importante e claríssima definição sua (como sempre) e que peço aqui sua permissão para usar coisas da carta. Penso em colocar num espaço grande em cor ou branco o seguinte:

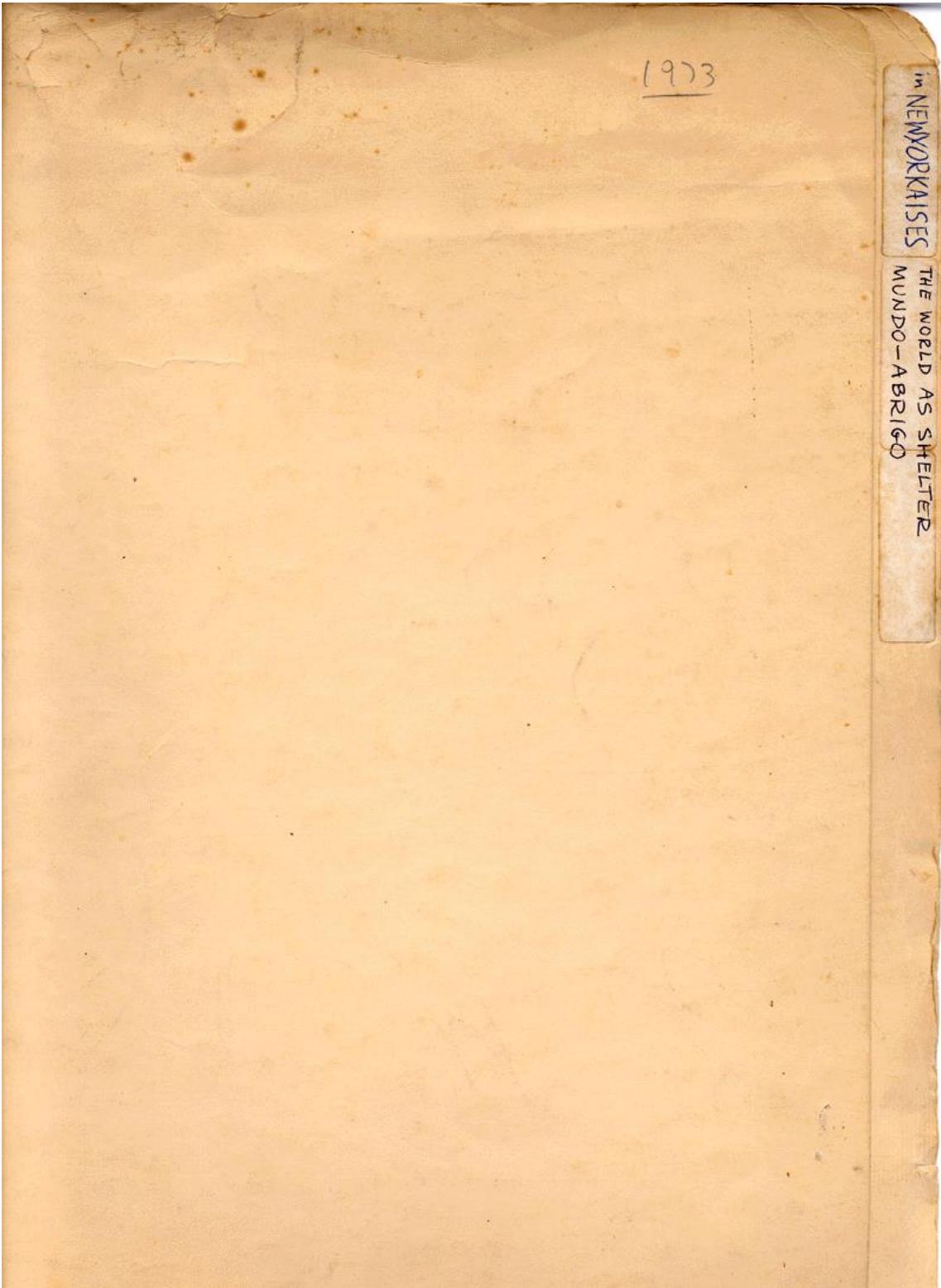
“LYGIA CLARK: É a fantasmática do corpo, aliás, o que me interessa, e não o corpo em si.”

Essa citação seria em cor que vibre sobre o fundo como luz (complementares). Lygia, lhe digo uma coisa, um segredo: tudo o que em um ano acumulei de revelação e de escrita para essa publicação, sinto assim como algo que na maior parte nunca foi ventilado nos mundos de artes / filosofias / etc., e ao mesmo tempo existe mas não se conhece; sinto-me como sentado em dinamite, por isso expressar algo seu certo e eficazmente é mais do que importante; é um modo de fazer a coisa conhecida e mostrar (para quem tiver olhos e cabeça) que esses argumentos são não só os mais importantes como os únicos importantes e a expressão mais alta do que se propõe, como tudo o mais e principalmente na merdice da crítica de arte e teorias vazias daqui.¹³⁷

¹³⁵ Celso Favaretto, *A Invenção de Hélio Oiticica*, 2000, p. 78.

¹³⁶ Luciano Figueiredo (Org.), *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*, 1998, p. 219.

¹³⁷ *Ibidem*.



Hélio Oiticica, *Projeto Newyorkaises*, capa, 1973.

IMPRESINDÍVEIS PARA NEWYORKAISES

9 Faltam PROGRAMAR
E/ou PROVIDENCIAR

- 1- YOKO → examine texts
personal interview rap in progress
- 2- VERGARA → transcribe rap in progress taped
- 3- QUENTIN → formulate initial subject-pretext
- 4- OPEN JOKE-BLOCK: dedicated to QUENTIN
- 5- STONIA PN17 BLOCK-SECTION (PROJECT ITSELF)
- 6- SHELTER SHIELD PN18 BLOCK-SECTION (PROJECT)
- 7- BLOCK-EXPERIMENTS in COSMOCOCA in progress - CC1 to CC8

BLOCK-SECTION detailed advertising pamphlet
by itself, for the sale of CC sets

8- CLOTHING-CAPE PARANGOLÉ PROPOSITIONS

- ROMERO - swathe skin NEVILLE'S NO.1 JUST LIKE A ROMAN
- HARD-ON SLIPS 1 JAMIE - texts and indiv. photos of each sample
- 2 B
- 3 STEVE
- ROMERO - CACIQUE DE RAMOS NO.2
- VERGARA'S repertory costume NO.3



- GOLD-BLACK PAKISTANI
- CRISTINY'S rejected jacket present - NO.4

ADD ↓
made May 6 74

- ROMERO katiusuaka headband plus man chasing the jacket
- 9- BRAZILIAN EXPERIMENTALITY proposition
- VERGARA (see 2) R. VATER -
- L. PAPE - TONQUE PHOTO - HONGH E SUA BAINHA
- A. MANUEL - URNAS QUENTE - MAM NUDE (in BOOKCASE) - EDEN quasi-lum.
- L. CLARK - NOST. DO CANTO in BOOKCASE
- A. DIAS -

general text
photo (→ naked
man chasing
the jacket)
INSERTIONS
INTO BLOCK-SECTIONS
AND SPARSELY IN
MID-BLOCK-SECTIONS

IMPRESCINDÍVEIS PARA NEWYORKAISES

9 faltam PROGRAMAR
YOU PROVIDENCIAR

(9 cont. - BRAZ. EXP.)

A. CAMPOS
H. CAMPOS

10 - IN BODYWISE BLOCK-SECTION

1 - TRANSEXUAL CUNT PHOTOS LUCIOLA?

- DECIDE IF TO USE ONE OR ALL OF THEM (afterwards)
- A) a guy with his head back to the camera slides down the girls slip -
- B) the guy same position ~~and~~ hands on each thigh of the girl's thighs while she opens her legs showing newly operated cunt
- C) girl's newly-made cunt being penetrated by the guy's prick: close

SAMPLE SITUATION:
ACTUAL BODY TRANSFORMATION

2 - A. MANUEL'S RIO MUSEUM'S NUDE (see item 9)
Photo and extremely concise text-caption!

3 - L. CLARK NOSTALGIA 80 CORPS
PHOTO (G. BAETT'S book) and TEXT → already in

transfer to
OCT. 11, 71
BLOCK-SECTION

4 - ALL OF ITEM 8 TO BE INSERTED IN THIS BLOCK-SECTION

5 - ANGIE-BOWIE CLOTHING = WEAPONRY page ready

6 - TORQUATO'S excerpt on BODY

7 - SARTRE on BODY

8 - put aside for his page → JIMI HENDRIX'S photo

9 - excerpt from NIETZSCHE: THE WILL TO POWER (in SHOOTING STARS)

10 - insert page photo (THOMAS...)

489
on page
270

491
on page
271

IMPRESCINDÍVEIS PARA NEWYORKAISES

11 - ROMAN - program in progress BLOCK-SECTION

A - SOUSANDRADE'S excerpt (INFERNO DE WALL ST.) STROPHES

Roma começou pelo roubo 71

B - ANDREA'S card: NERD'S ^{etc.} MARBLE HEAD

C - PHOTO: NEW YORK STOCK EXCHANGE ^{photo-card}

D - PHOTO: MANHATTAN AIR-VIEW MOUNTED WITH B. FULLER'S TRANSPARENT BUBBLE-DOME OVER MIDTOWN SECTION -

photo from (?)

first → E - ROME'S complete circle ^{ask GVENTIN or look for it: EAST SIDE BOOKSTORE} environs so as to show ROME'S site land.

12 - DECIDE HOW WHAT WHY IF ABOUT THE INCLUSION OF QUESTIONNAIRE in progress: maybe split it through different BLOCK-SECTIONS within the book -

13 - ULTIMATELY MICK JAGGER ^{NEW} BLOCK-SECTION

A - TWO-SIDED PRINTED PAGE: SIDE 1 - MICK ^(rounded corners as is used in records)

SIDE 2 - MICK: TURNER PERFORMANCE

^{invented by ayk MAR. 3 74}

B - PHOTO-PAGES-MONTAGE: PLAY/PUN: INVENTIVENESS: quotations freely laid out - For instance: CARTANO (MILANO) ~~1969~~ SEPT. 1969 watching M. JAGGER on TV (HYDE PARK - JUNE 69 SHOW FILM): Mick is the greatest passista (SAMBA expert dancer) ever!

IMPRESCINDÍVEIS PARA NEWYORKAISES

14 - OCT. 11, 1971 BLOCK-SECTION

A - insert A. MANUEL'S MUSEUM NUDE - photo

+ very synthetic
+ text-caption
essential

B - NIETZSCHE: GEN. OF MOR.: choose ^{and} ~~excerpt~~ SPECTACLE
references to the problem SPECTATOR
SPECTATOR

also from
BIRTH OF TRAG.:

and
WILL TO POW.:

PROVIDENCIAR

ligado a IMPRESCINDÍ-
BETS - etc.

- 1) outros issues CREEM - principalmente língua aspíria
- * 2) model de [] etc. relativo a CLOTH - CLOTHS ROM./VERG. CACIQUE
- 3) XEROXAR 2 cópias cada pag.:
carta - PROP. JOÃO GILBERTO
1 cópia:
carta - PROP. CAETANO

match
L. PAD
língua apuaha
Lado also
PIRELLI tongue
entenda page

enviar 1 cópia
ao JOÃO

- 4) Pano VERMELHO → ORCH. ST. → comprimento
para 2 cabines a serem montadas no espaço de trabalho - INV. em Babylonists
Pano AZUL → idem → compr. yards:
idem etc. idem

comprimento
yards:
MEDIR e AVALIAR com ANDREW

compr. yards:
idem

5- MARCELO : diálogos

ready → enviar VARIG
fazer → a) INSTRUÇÕES - INTRODUÇÃO

VER NOTAS no notebook resumo

tape SOM (?)

- b) carta MARCELO
- c) XEROX do POSTER → livras de construção
- d) INSTRUÇÕES → E-IND R
 - SUGERIR VERG. (ALF. FURZ EXEC.)
 - NANKIN nas LETRAS DESENHADAS
 - delinear áreas para typesetting em tracing-paper ~~tracing~~ localizado horizontal. em relação as letras desenh.
 - escolher e xeroxar samples dos tipos para typesetting
 - INSTRUÇÕES para VERG.
 - * tipos e execução
 - 3 cruzes screened dos tipos

60

poema ^{incompleta}
inventive work and highly intellectual
ments to the BARCELONA CONCRETE POETS
PROSE WRITERS/THEORIZERS and above all
INVENTORS: the SÃO PAULO brothers
HAROLDO and AUGUSTO DE CAMPOS

5- COPY 1 of CC4 (COPIES are exact duplicat-
sets made by me from the ORIGINAL)
will be given as a present to H. and A. DE CAMPOS
with INSTRUCTIONS for PERFORMANCE ~~and~~
and a PROPOSITION will be made:
they will be invited to transform
and contribute inventively to the
PERFORMING-INSTRUCTIONS ~~to be~~ ^{place} in S. PAULO in
RIO

5- My work with NEVILLE was ~~in~~ a block with
as would one of a film director ~~and~~ with
his cameraman: the only difference is
that we are 2 in the whole project:
inventing - plotting - etc.: a multi-
structural experimentation; not cinema
not photography not narrative: every move
and decision ~~is~~ in the area and decision
point of EXPERIMENTATION: the concept
of EXPERIMENTAL is taken as a decisive
and sole mode of ~~building~~ ^{building}
new ~~process~~ ^{process} of invention

63

sugestão: o computador além de comissel-
slides - trilha sonora receberia nas
INSTRUÇÕES duas indicações de como
proceder: a) INSTRUÇÕES PARA PERFOR-
MANÇES COLETIVAS PÚBLICAS
b) INSTRUÇÕES PARA EXIBIÇÃO
PARTICULAR (em casa ou em recinto,
limitado a convidados particulares, etc.)

a opção para uma outra forma de exibir
a unidade sem da descontinuidade e da
impossibilidade também de um indivíduo
e a forma (já que essa foi outra opção: colocar
os blocos-unidades CC. 9 (sem pontuações à
venda, por meio de COPIAS) numerais 0 e 9
escritos - se a exibição for PÚBLICA, estas
são frangos a) teatro e b) observados
se não mesclar a b) interação ao computador-
cumprir o problema é dele: a propósito
tudo isto concebido como experimentação, pelo
método do modo mais formal e desinteressante.

MEUSAS - acordo com NEVILLE sobre se as
unidades-blocos devem ser 2 unidades
sem tema sobre PERFORMED ou se em um
se com - caso não tenha sido levada a
calo como introdução - la ao computador?
NB: 1- as letras em cada bloco CC. 9
e o SOLO PERFORMED
2- outras opções: ligar em conexão especial
ou por meio de ~~unidades~~ ^{unidades} por
meios como o ~~TELEFONO~~ ^{TELEFONO} para montar um
LIT. AVANÇADA, etc.

66

meta-propósito q abre o role-CORPO...
PERFORMANCE de um embudo de
re-presentação para possibilidades
não-representativas; a ~~multa~~ ^{multa} valença q
surte dessa "prece" sem campo-meio-
possibilita um SCRAMBLING dos
elementos característicos q ~~resultam~~
fundamentam obra-atividade - resultado
como re-presentação: desse abrir dos
elementos q se dá na experiência so o
relato dela resulta como re-presentação mas
não assota ou cria limite para essa
experiência: porque só a possibilidade
(q está no relato) q é proposta de q o
evento não se reduza ao período de
tempo e de local-situação-ação - propósito
expostos no programa-guia da experiência
mas q se abaa como continuidade
descontínua CORPO-PERFORMANCE
já abre esse relato a um impoedimento
q se assemelha a experiência em si e
q ~~se~~ ^{se} re-frangente a "unidade" desse
relato como algo auto-suficiente em
uma caixa de possibilidades
não-determinadas: o mesmo acontece
para participados q convertem-se
da sua para PERFORMANCE-CORPO na
"destr. local-embudo" dada: tudo poderia

63

não-representação ^{in-comparado}
não diretamente ~~representativa~~
adescoberta do q ela chama
NOSTALGIA DO CORPO
se dá
pelo manipular não-representativo:
O CORPO SE REAMBIENTIZA
PELO TATO REINCORPORANDO-SE
em q o OBJETO manipulado
não é estrutura-outra exigida
ou projetada representativamente:
É CORPO-TATO q VIVE no
momento manipulado

O TATO COMO CORPO-CLÍMAX
experiência limite porque não
inaugura um NOVO OBJETO
nem forma sensorial representativa:
ELA ILUMINA-REVELA O q SE
DÁ COMO RECONHECIMENTO
NO ~~CORPO~~ ^{CORPO}-AMBIENTE
PLAY
O CORPO se redescobre ^{no} ~~representação~~ ^{representação}

Hélio Oiticica, Notebooks, caderno, 1973.

Incidem aí elementos relevantes para tomar a escrita de Oiticica enquanto expressão de sua própria compreensão do contexto das artes visuais nas décadas de 60 e 70 e, sobretudo, enquanto expressão de suas intenções em percorrer determinados veios poéticos em sua obra. Promover, através da reflexão pessoal, essa crítica da crítica ou das próprias teorias evidencia, desse modo, sua inserção no campo das artes de modo propositivo não só enquanto artista, mas também enquanto um pensador do campo. Encontramos, portanto, em *Newyorkaises* extensões dos problemas já colocados por Oiticica em seus diários – *documentos vivos do que queria fazer e sobre o que pensava*¹³⁸ – ou seja, expressões de suas intenções como artista, mas também os desdobramentos artísticos nos quais a palavra empregada por ele passa a ingressar igualmente como obra no campo das artes visuais. Ainda que o entramado central de *Newyorkaises* misture a reflexão teórica com a obra de arte, essas instâncias estabelecem entre si uma relação de extrema proximidade, uma vez que (i) ali se expressa o que se pretende ou intenciona realizar artisticamente, (ii) ali se inventam os modos e estratégias de realização ou viabilização dessa produção, bem como dela se encarregar e, por fim, ali (iii) se densificam os próprios fundamentos teóricos que nos permitem acessar sua obra.

Nos escritos de artistas faz-se com frequência presente a intenção de comunicar o que visa ou o que é uma determinada obra, ou o trabalho de toda uma vida. Esse discurso do autor propõe-se como uma espécie de mediação – e seu objetivo informativo ou comunicacional muitas vezes também é cumprido por textos de críticos, especialmente aqueles que dão voz ao próprio artista, acompanhando suas preocupações e divulgando-as como parte importante da obra. Os escritos de Hélio não deixam, muitas vezes, de cumprir essa função. [...] Tal busca de explicitação de seu trabalho envolve a preocupação de legar um testemunho de sua criação, sem dúvida. Mas também se combina a uma exigência mais fundamental, interna, conceitual, que só pode se fazer como escrita: de fato, Hélio forja noções, em seus escritos, que são *fundamentos* de suas obras. Há textos ou trechos dos escritos que buscam não comunicar, nem mesmo justificar ou fundamentar, mas verdadeiramente fundar sua experimentação. Eles são o testemunho de um pensamento se fazendo, desde o início da trajetória heliana, com noções como “cor tempo”, “cor-luz” e “corpo da cor”. Nessa linha, os títulos da maioria de seus trabalhos, ao lado das categorias mais amplas criadas pelo artista, devem ser considerados como *conceitos poéticos*: metaesquemas, penetráveis, ninhos, bólides, crelazer, o suprassensorial, etc. Eles nos permitem perceber que o fulcro da trajetória

¹³⁸ Hélio Oiticica, *O museu é o mundo*, 2011, p. 32.

heliana é matéria poética, é operação da linguagem que, ao se dobrar sobre si mesma, atinge o mundo.¹³⁹

Esses elementos instanciados como *imprescindíveis* por Oiticica devem ser cogitados enquanto modos ainda mais arrojados de *notas para si mesmo*, lembretes para não esquecer, listas para ações de arte. A ocorrência, ao longo dos manuscritos intitulados de ‘imprescindíveis’, de verbos que indicam ação em inglês como, por exemplo, ‘examine’, ‘decide’, ou, em português, ‘programar’ e ‘providenciar’, dão evidência ao fato de que esses manuscritos, diários e anotações são a própria elaboração das etapas de preparação das suas obras, instalações e performances. E nos dão o indício de intenções: planos, planejamentos, modos de executar certas coisas através de estratégias. Para Oiticica, portanto, suas *intenções* são *imprescindíveis*. E se vinculam assim, recobrando de intencionalidade, as ‘propositions parangolé’ ou ‘proposition experimentation’ ou suas ‘instruções para performances coletivas públicas’. A ideia de ‘obra-atividade’ e de ‘corpo-performance’ dão a ver, igualmente, a mudança que passa a operar em seu pensamento (e também no de Lygia Clark) uma nova concepção de arte, na qual a obra que o movimento Neo-Concreto ainda tratava como objeto físico dotado de suporte e especificidades formais e materiais vira agora atividade, movimento, ação, acontecimento de arte. E o corpo, o lugar do acontecimento de uma ação, vira arena da intenção. A concepção do que poderá ser, agora, *fazer arte* vira um ‘inventar processo que não se resume na edificação da obra, mas no lançamento de mundos que se simultaneiam’, ou de uma ‘obra aberta’, um ‘work in progress’, criador de ‘processos de contiguação’. Ali o artista vira ‘propositor’ e o contemplador um ‘participante’. A questão, canônica na filosofia da arte e suas teorizações, sobre o estatuto da representação no contexto artístico aparece também sendo pensada, cogitada, quando Oiticica anota: ‘o corpo se redescobre na renúncia da representação’. Sobre o que ele estará pensando? Sobre a viabilidade de uma intencionalidade não-representacional? Como ela pode ser derivada da obra? E

¹³⁹ Tania Rivera, *A escrita de Hélio Oiticica*, 2011, p. 54.

qual a contemporaneidade – artística e filosófica – dessas elucubrações de Oiticica?

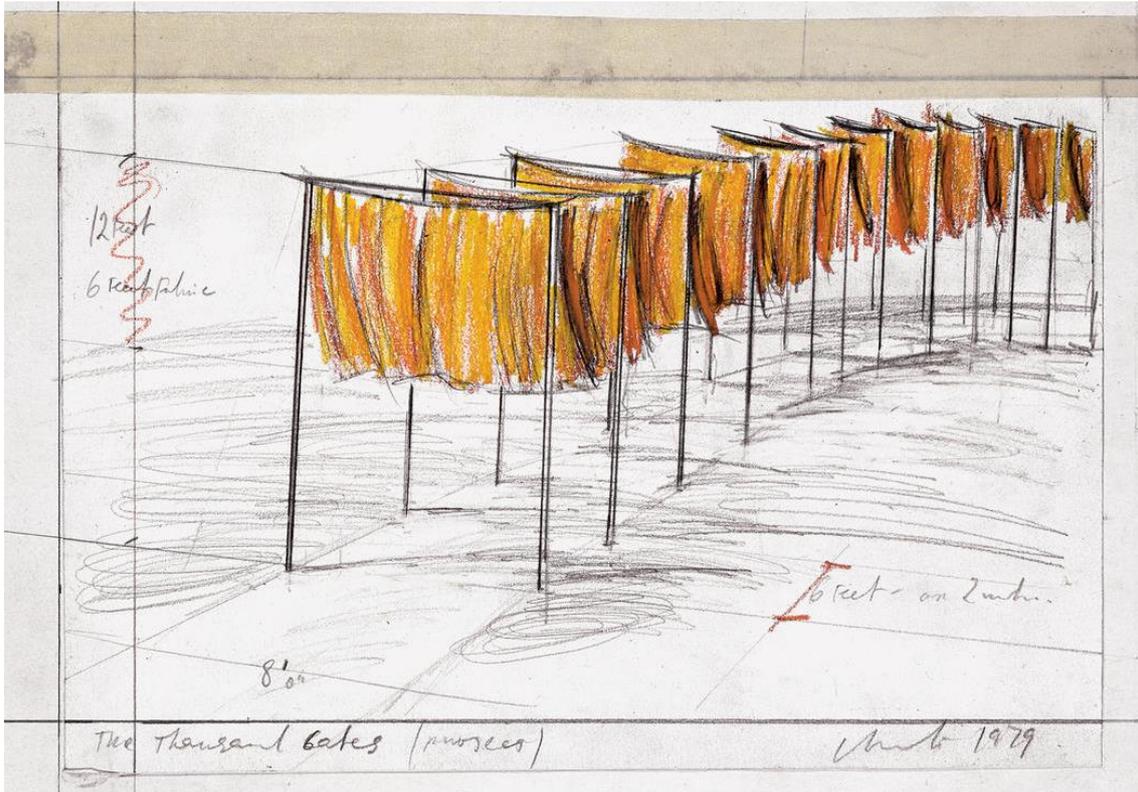
Compreendo, assim, o trabalho escrito de Oiticica, sobretudo *Newyorkaises* com sua peculiar hibridização entre reflexão teórico-crítica e texto como obra de arte, enquanto um paradigma de obra na qual o artista estabelece uma relação ativa de reflexão crítica e busca por fundamentos teóricos. Nesse sentido, o artista participa ativamente da reflexão sobre o próprio trabalho, entendendo-o enquanto produto de suas próprias escolhas, ações e condutas e albergando essas escolhas, ações e condutas dentro de uma armação intencional ao explicá-las, justificando-as sob determinadas razões.

3.2. Projeto: plano, cálculo e estratégia

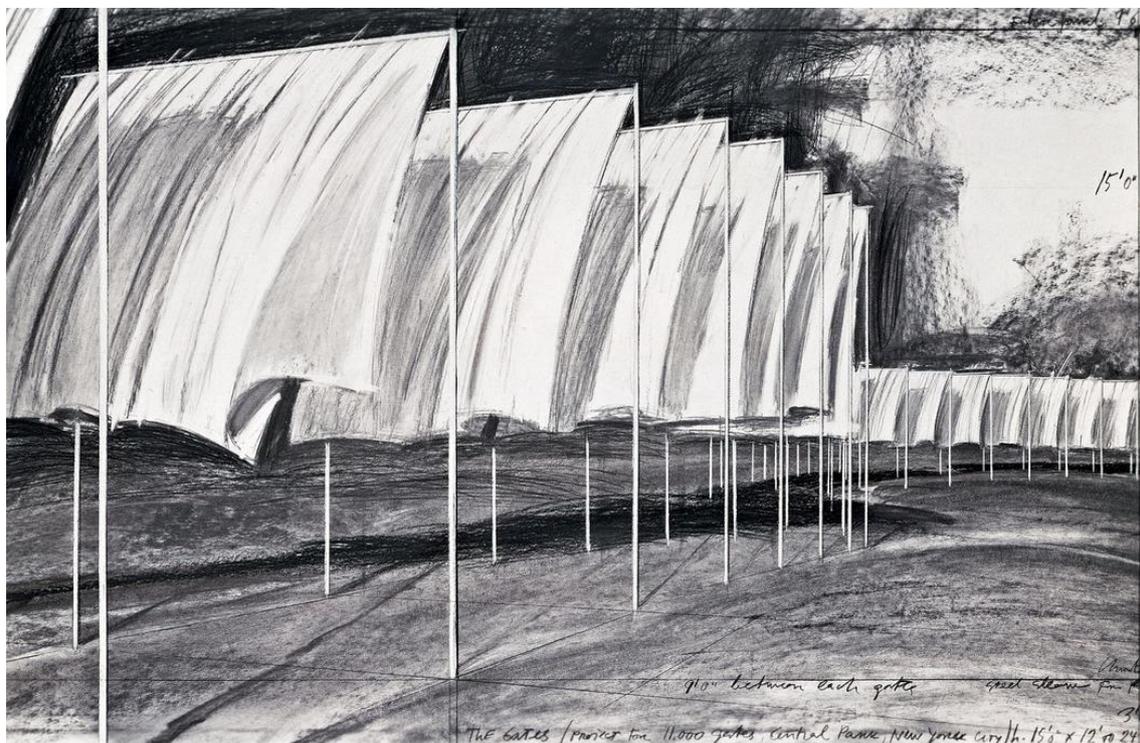
Em 2005, depois de quase trinta anos de preparação e planejamento, a instalação *Os Portais*, de Christo e Jeanne-Claude, foi executada em Nova Iorque, no Central Park. O trabalho envolveu em torno de 7.503 estruturas individuais constituídas por uma fundação de aço, hastes vinílicas e painéis de tecido naturalmente tingidos de açafião. As estruturas foram separadas em intervalos de aproximadamente 3 metros, foram produzidas por diferentes fabricantes ao redor do mundo e, por fim, foram instaladas por cerca de 600 pessoas diferentes, organizadas em diferentes times responsáveis por diferentes partes do parque, além de um engenheiro responsável e um diretor de projeto.¹⁴⁰ O trabalho ocupou a maior parte dos passeios públicos internos do Central Park e ficou em exibição por dezesseis dias, de 12 a 27 de fevereiro de 2005, até ser inteiramente desmontada e reciclada. Hoje, as estruturas não existem mais.

O trabalho se insere na esteira de produção de arte contemporânea e envolve noções determinantes da contemporaneidade artística como, por exemplo, a noção de *site specific*, obra de arte *efêmera*, *engajamento participativo* do público para além da interação visual, *land art*, produção compartilhada, valorização do processo artístico e, por fim, pluralidade de objetos e artefatos relacionados à obra. Para além de simplesmente marcarem os modos pelos quais *Os Portais* podem ser compreendidos e interpretados no âmbito da recepção de arte, essas noções suscitam uma questão sobre a própria materialidade, ou melhor, individuação da obra. Ela é o quê? As estruturas alaranjadas instaladas durante os dezesseis dias que não existem mais? Ou as fotografias de registro da instalação? Ou, então, os desenhos preparatórios produzidos ao longo dos anos 80 e 90 por Christo à título de planejamento? Ou, no limite, os registros das tratativas estabelecidas pelos artistas responsáveis com fabricantes e pessoas físicas que diligentemente se encarregam da fabricação e da instalação das estruturas ao longo do parque? E-mails, contratos, cartas, recibos?

¹⁴⁰ Christo e Jeanne-Claude, *Projeto Os Portais (1979 a 2005)*. Disponível em: <<https://christojeanneclaude.net/projects/the-gates?view=info>>.



Christo, *Os mil portais (Projeto)*, 1979.



Christo, *Os portais (Projeto para 11.000 portais no Central Park, NY)*, 1980.



Christo e Jeanne-Claude, *Os Portais*, 1979 / 2005.



Christo e Jeanne-Claude, *Os Portais*, 1979 / 2005.



Christo e Jeanne-Claude, *Os Portais*, 1979 / 2005.

Ou, ainda, a experiência daqueles que passearam pelas aleias do Central Park em fevereiro de 2005? Onde está, de fato, a obra de arte? O que ela é? Como pode ser falada e compreendida?

Um dos problemas centrais da arte contemporânea parece residir precisamente na dificuldade de determinar com precisão o caráter material, artefactual e, sobretudo, a individuação da obra de arte. *Os Portais* (1979 – 2005), ao que me parece, pode legitimamente ser tomado enquanto paradigma dessa dificuldade. A esta altura certamente se escuta o eco das reflexões de Steinberg sobre Rauschenberg, quando o primeiro sugere que a arte contemporânea realiza um *aprofundamento incursivo na não-arte*¹⁴¹. O fato de que Rauschenberg se apropria de objetos comuns, não-artísticos, e os insere no espaço pictórico que até pouco tempo padecia da norma formalista teorizada por Greenberg, é o que leva Steinberg a considerar entre os artistas que Greenberg *não menciona* uma expansão desse próprio espaço para além de seu meio expressivo, rompendo suas fronteiras materiais, o mito de sua identidade e o tornando *impuro*. Da perspectiva da recepção desses trabalhos, então, será necessário que outros critérios de avaliação, compreensão e interpretação apareçam. O primeiro deles, no entanto, é a noção de que a obra de arte visual não terá mais um espaço expressivo delimitado já que abriu mão daquilo que tradicionalmente se defendeu como sua essência: o suporte pictórico bidimensional. Lippard & Chandler partem do mesmo princípio para credenciar a produção contemporânea nas artes visuais:

Neste momento, as artes visuais parecem flutuar sobre uma encruzilhada que poderia muito bem se revelar como levando ao mesmo lugar por dois caminhos, ainda que aparentem se originar de duas fontes distintas: arte enquanto ideia e arte enquanto ação. No primeiro caso, a materialidade é negada, uma vez que a sensação foi convertida em conceito; no segundo caso, a materialidade foi transformada em energia e sucessão temporal. Se a obra de arte inteiramente conceitual, na qual o objeto é simplesmente um epílogo ao conceito evoluído, já excluiu [a insistência no] *objet d'art*, então, do mesmo modo, também se encontra excluído o fluxo simplificador da identificação [de algo a partir do critério] sensual. E [portanto] o grau de

¹⁴¹ Leo Steinberg, *Reflections on The State of Criticism*, 1939, In Branden Joseph, *Robert Rauschenberg*, 2002, p. 36.

densidade [envolvimento] em uma obra igualmente se expandiu, tornando-se inseparável de seus arredores não-artísticos.¹⁴²

Aqui o objeto – quando ele existe ou permanece – transforma-se num mero epílogo, um encerramento, daquele processo anterior que o preparou e que, agora, é tomado ele mesmo enquanto parte integrante da obra. Como se esse fosse o indício, o rastro, de que algo anterior se processou, tomou parte, ocorreu. Para entendê-lo dentro desse novo enquadramento, ou seja, enquanto uma precipitação resultante de um processo bem mais vasto e complexo, cumpre, agora, da parte da recepção artística, deflacionar a experiência visual como a única via de acesso à arte. O ponto de Lippard & Chandler é que se sobrestimarmos a experiência visual – como fazemos, por exemplo, diante de uma tela de Caravaggio ou de Rothko – não seremos capazes de acessar a própria densidade da obra de arte contemporânea, uma vez que ela está envolvida, enovelada, também por contextos e situações não-artísticas. Quando Lippard e Chandler falam em termos de um conceito evoluído, ou inteiramente evoluído, querem com isso sinalizar o aspecto processual que organizou a fatura do objeto e que não poderá ser acessado se insistirmos em o apreender de modo estritamente formal ou se insistirmos em interpretá-lo exclusivamente com base na experiência visual que essa forma proporciona.

Nesse sentido, *Os Portais* não são exclusivamente o conjunto das 7.503 estruturas espalhadas ao longo do Central Park. Tampouco são uma dessas estruturas particulares, por exemplo, aquela específica localizada na West Dr. entre o Safari Playground e o Jacqueline Kennedy Reservoir, perto da avenida Central Park West. E, muito menos, os desenhos preparatórios realizados ao longo dos vinte e cinco anos de planejamento. Mas são, talvez, todas essas coisas juntas uma vez que se organizam ao redor da noção de um *projeto de arte*: os desenhos, as estruturas, as tratativas com fabricantes e trabalhadores, as fotografias de registro, as razões para a realização do trabalho e as expressões de intenção que foram reunidas e concatenadas pelos artistas responsáveis, engenheiros e diretores de projeto e assim por diante. A ideia é, portanto, que na

¹⁴² Lucy Lippard & John Chandler, *The Dematerialization of Art*, In Lucy Lippard, *Changing: Essays in Art Criticism*, 1971, p. 255 e 256.

medida em que a obra de arte, com o advento da contemporaneidade artística e o conceitualismo, perde aquela instância de identidade ou de individuação atrelada à obra de arte *qua* objeto, *qua* artefato; ela passa a ganhar, por outro lado, contornos conceituais e projetivos que visam incorporar esse conceito. Em outras palavras, o esgotamento da ideia do objeto artístico como centralizador de uma espécie de culto (da imagem, iconográfico, etc.) explícita, escancara, esse próprio regime do sensível (conforme sugeriu Rancière¹⁴³), abrindo possibilidades para que as funções que orientaram a arte durante milênios (pinturas nas cavernas, danças e cantos rituais, objetos atrelados à religiosidade, etc.) possam ganhar agora uma revisitação irônica, elogiosa ou crítica por parte dos artistas.

Compreendemos, portanto, *Os Portais* enquanto paradigma de obra de arte contemporânea como *projeto*. E da noção de projeto derivamos, igualmente, a discussão sobre intenções e expressões de intenção, precisamente porque estamos compreendendo *projeto* enquanto um conjunto organizado e estruturado de intenções e suas modalidades de expressão.

¹⁴³ Jacques Rancière, *A partilha do sensível: estética e política*, 2009.

3.3. Num afã classificatório

George Maciunas, figura controversa da arte contemporânea e um dos fundadores principais do grupo Fluxus, publicou em 1973 seu *Diagrama dos Desenvolvimentos Históricos do Fluxus e Outras 4 Dimensionais, Aurais, Ópticas, Olfatórias, Epiteliais e Tácteis Formas de Arte*. O grupo – que se constituiu como uma comunidade internacional e diversa de artistas, compositores, designers e arquitetos – desde os anos 60, recebia pela primeira vez uma espécie de sistematização didática das atividades artísticas realizadas pelos seus integrantes. Esse diagrama de Maciunas, seu *opus magnum*, pode ser interpretado como um esquema muito peculiar das atividades reunidas sob o escopo artístico do coletivo uma vez que organiza essas atividades dentro de múltiplos critérios. Se lido verticalmente, permite apreender a indicação de como determinados artistas, obras e atividades do Fluxus herdaram, ao estilo de uma árvore genealógica, traços e influências de contextos artísticos anteriores; suscitando, portanto, a possibilidade de uma interpretação temporal, diacrônica, do movimento. E se lido horizontalmente, permite apreender a indicação de como tais artistas, obras e atividades se assemelham ou se diferenciam num dado tempo específico, suscitando a pluralidade de interesses poéticos e de compreensões filosóficas sobre o estatuto da própria produção artística; suscitando, assim, a possibilidade de uma interpretação sincrônica, relativa à comparação de aspectos entre coisas diferentes num mesmo recorte temporal. Maciunas frequentemente se referia ao seu diagrama como um *calendário*, o que poderia sugerir que o considerava enquanto uma forma de organização das mais fundamentais (e ternamente comuns, corriqueiras) para o trabalho coletivo do Fluxus.¹⁴⁴ Importante mencionar a essa altura que Maciunas exerceu ao longo de sua trajetória junto ao movimento um papel coordenativo, dentro do qual via a si mesmo como um dos agentes responsáveis pela organização e pela coesão interna do coletivo. Nesse sentido, ressaltam-se as iniciativas iconoclastas, sem precedentes, de Maciunas na criação de um verdadeiro circuito de

¹⁴⁴ Astrit Schmidt-Burkhardt, *Maciunas's Learning Machines: From Art History to a Chronology of Fluxus*, 2011, p. 40.

institucionalização, divulgação, comercialização e ampliação de acesso aos princípios norteadores do coletivo, seus integrantes e suas atividades. A organização das *Fluxfests*, uma série de festivais na Europa que, em 1962, reuniu membros notáveis do Fluxus, como John Cage, Beuys, Higgins, Nam June Paik, Ligeti, Benjamin Patterson e Emmet Williams; a criação da *Fluxhaus*, uma pequena loja/galeria, em Nova Iorque em 1963; a criação e distribuição da *Fluxnewsletter*, um misto de revista e catálogo de divulgação, em 1965 e que foi regular até 1976; a organização da antologia *Fluxus 1*, aos moldes de um livro de artistas *avant la lettre*; e, por fim, o estabelecimento de uma rede internacional de comercialização das *Fluxkits*, caixas ou valises (muito ao sabor das *Boîte en Valise* de Duchamp) com pequenos trabalhos ou propostas artísticas elaboradas por membros do coletivo.¹⁴⁵

Embora o seu diagrama, em 1973, fosse a versão mais aprimorada possível para a historicização do Fluxus e contivesse, portanto, as informações mais atuais e regulares de seus membros e atividades, ela não foi a versão definitiva, final, do próprio diagrama. E, muito menos, a consumação das pesquisas e documentações de Maciunas sobre o coletivo. O artista seguiu trabalhando nelas até o final de sua vida, complexificando o diagrama de 1973 com novas informações, realizando ajustes e pensando em alterações estruturais. Ademais, tem-se vasto registro de seus trabalhos anteriores em acervo documental que indica não só a importância que o próprio Maciunas enxergava em suas tentativas de sistematização e coordenação do Fluxus, mas, sobretudo, sua paixão por esse trabalho e seu talento como gestor e coordenador do movimento. Schmidt-Burkhardt, notável pesquisadora do Fluxus e do trabalho artístico de Maciunas, comenta sobre o seu projeto do diagrama, referenciando um de seus pedidos na *Fluxnewsletter* de 1973 aos demais membros:

No outono de 1973 [...] Maciunas submeteu seu *Diagrama...* como um cartaz de duas partes, no qual ele estivera trabalhando ao longo de dezessete anos e sobre o qual ele continuaria trabalhando ainda mesmo depois da sua primeira publicação oficial. A publicação vindoura já havia sido anunciada por ele mesmo em Abril, na *Fluxnewsletter*: “Eu estive trabalhando em um diagrama extensivo que procura mostrar o crescimento e o desenvolvimento do Fluxus e as tendências que o

¹⁴⁵ Thomas Kellein, *George Maciunas: The Dream of Fluxus*, 2008.

precedem, bordeiam, alinham-se a ele, dão seguimento ou simplesmente o imitam. Eu gostaria de solicitar de todos que receberem essa carta, que me enviem todos os fatos possíveis relativos à quaisquer performances, exposições, eventos, ambientes, produções – com datas exatas!, peças flux ou peças semelhantes e tudo o mais. Eu precisarei de tudo isto até o dia 4 de julho. Os colaboradores receberão o diagrama impresso completo, que terá aproximadamente 1 x 2 metros”.¹⁴⁶

O fato de que Maciunas se insere de modo imperativo, planejado e estratégico numa diversidade de eixos relacionados ao artístico como, por exemplo, sua produção, divulgação, institucionalização, elaboração teórico-crítica, comercialização, ampliação de acesso e popularização, indicam não só uma mudança bastante radical no que diz respeito ao papel do artista em relação ao seu lugar tradicional dentro do mundo da arte¹⁴⁷, mas igualmente aponta para a possibilidade de que ele passe a exercer diferentes papéis nesse circuito e que passe a ser reconhecido nessa atuação por outros agentes. Para além da mudança relacionada à ampliação do escopo das atividades dos artistas, é imprescindível mencionar o fato de que a atuação de Maciunas – antes e depois do projeto do *Diagrama...* – evidencia também seu peculiar interesse pela produção teórica e histórica não só de seus próprios trabalhos, mas seu interesse em se encarregar da produção teórica e histórica da arte produzida por seus contemporâneos e, sobretudo, pela sua disposição em realizar esse trabalho ao nível comparativo, onde tenta vincular a produção artística de seu tempo aos contextos e intenções da própria história da arte. Ainda que, por um lado, sua atuação possa ser compreendida ao nível da *discussão sistêmica* em arte enquanto uma tentativa de *legitimação*¹⁴⁸ das próprias atividades do Fluxus e, por conseguinte, de seus próprios trabalhos artísticos; por outro, sua atuação também pode ser sugerida

¹⁴⁶ Astrit Schmidt-Burkhardt, *Maciuna's Learning Machines: From Art History to a Chronology of Fluxus*, 2011, p. 58

¹⁴⁷ Um dos aspectos mais enfocados pela pesquisa e pela literatura sobre o renascimento é o processo histórico de modificação do estatuto filosófico do próprio artista junto do advento de uma nova compreensão da própria produção, sobretudo em pintura e escultura, que deixa de estar atrelada às artes mecânicas e passa a estar listada entre as artes livres; e também ao antigo funcionamento das guildas, de onde o artista emancipa-se. Cf. (1) Peter Burke, *Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*, 1994. (2) Arnold Hauser, *História Social da Arte e da Literatura*, 2010, p. 322.

¹⁴⁸ Retomaremos essas noções (*perspectiva sistêmica* e *legitimação*) no capítulo desta tese dedicado ao conceito de contexto.

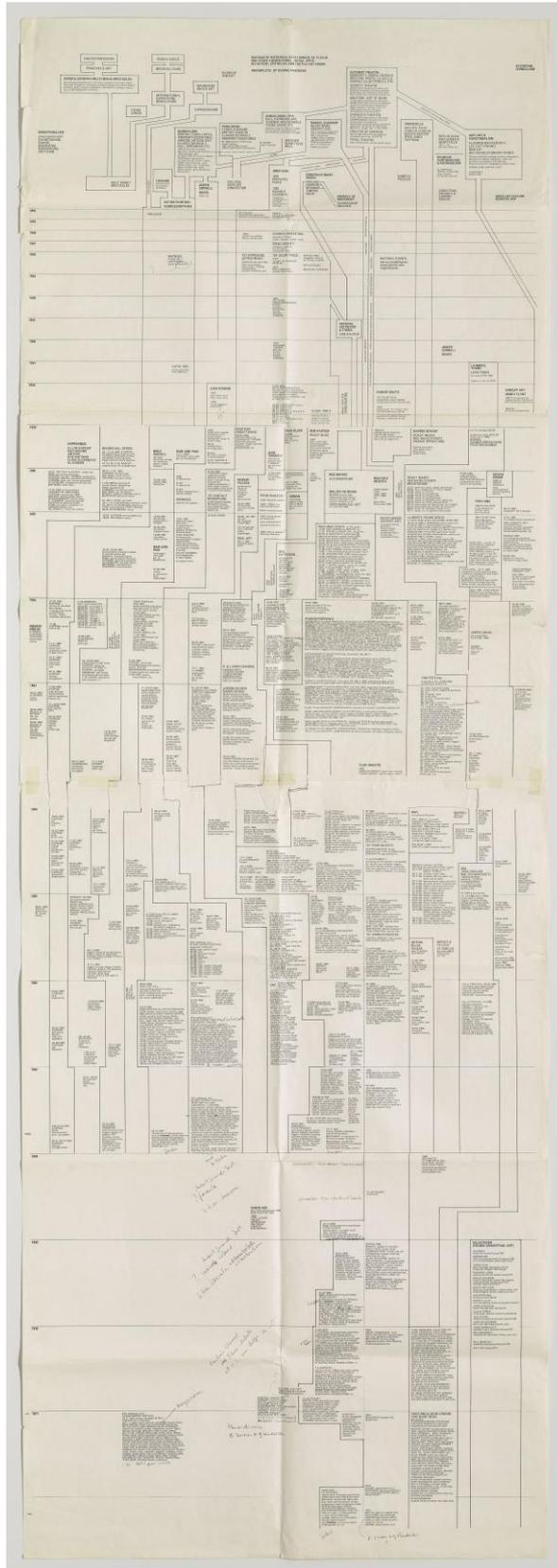
como um esforço contundente relacionado à produção crítica, teórica e historiográfica das artes no horizonte da pesquisa documental e histórica.

O fato interessante que o *Diagrama...* de Maciunas dá a ver consiste em que o trabalho artístico na contemporaneidade igualmente poderá (na medida em que levamos em consideração a sua história recente apresentada no primeiro capítulo) voltar-se ao interesse de pesquisa histórica, documental e crítica à respeito da arte e seu processo transgeracional de modificação. Dada a dissolução dos suportes tradicionais através de seu processo de desmaterialização, a obra de arte volta a tematizar aquele processo intelectual que se incorporava e se constituía unicamente através dos suportes convencionais em outros que, por sua vez, trazem-no à tona, explicitam-no. Ao fazer de um diagrama histórico sobre as heranças criativas e artísticas do Fluxus seu próprio objeto de arte, Maciunas traz à tona aquele exercício reflexivo que Carroll procura credenciar em termos de *narrativas identificadoras*, embora transformando-o em arte. Isso o alinha a uma rica tradição na cultura ocidental voltada à composição das listagens na qual, talvez, a *Teogonia* de Hesíodo ocupe um lugar central.¹⁴⁹ Umberto Eco em seu *A Vertigem das Listas*, de 2010, ocupou-se de uma discussão filosófica sobre os procedimentos de listagem e classificação e de como eles impactaram as culturas, ainda que estabeleçam com sistemas mais arrojados como, por exemplo, sistemas formais e científicos de classificação e hierarquia, certa relação de íntima proximidade. Ainda que rudimentar da perspectiva explicativa, definicional, a listagem desempenha, pelo menos para Eco, uma função seminal nas culturas:

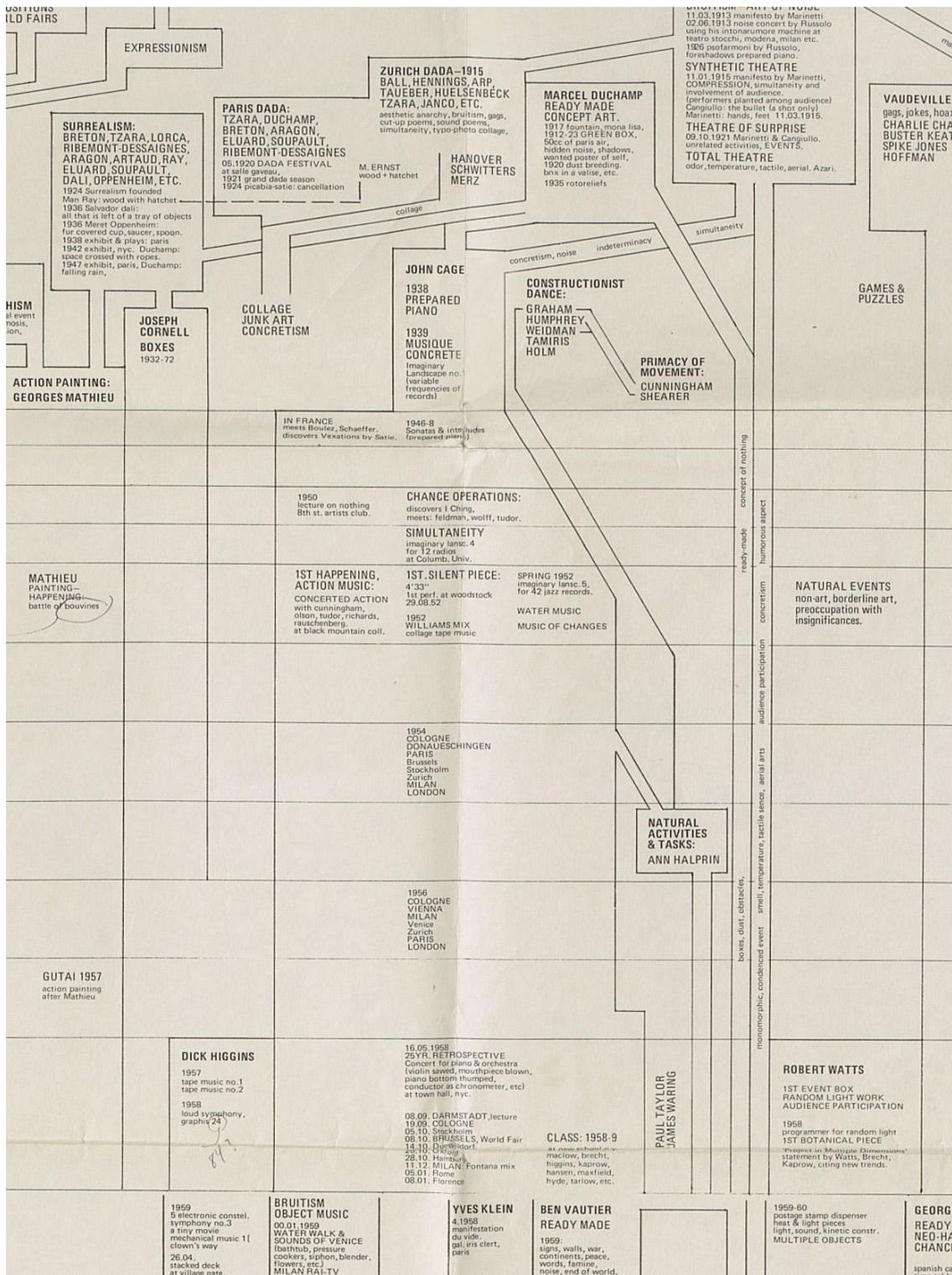
A lista é a origem da cultura. (...) O que quer a cultura? Tornar o infinito compreensível. Ela também quer criar a ordem – nem sempre, mas com frequência. E como, enquanto ser humano, enfrenta-se a infinidade? Como alguém tenta agarrar o que é incompreensível? Através da listagem, do catálogo, através das coleções nos museus e das enciclopédias e dos dicionários. Há um fascínio em enumerar a quantidade de mulheres com as quais Don Giovanni dormiu: Foram 2.063, pelo menos é o que afirma Lorenzo da Ponte, o libretista de Mozart. Também existem listas completamente práticas – uma lista de compras, um testamento, um cardápio – que igualmente são conquistas culturais em seu sentido próprio.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Hesíodo, *Theogony*, (trad. Norman O. Brown), 1953.

¹⁵⁰ Cf. Umberto Eco, *Der Spiegel* (entrevista), 2009.



George Maciunas, *Diagram Of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms*, 1973.



George Maciunas, *Diagram Of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms*, 1973. Detalhe.

Está sugerida aí a legitimidade de pensarmos nas listas e nos impulsos por listagem enquanto fenômenos elementares quando comparados aos sistemas mais arrojados de classificação. A relação que Eco estabelece entre lista e cultura dá a ver, assim, que *fazer a lista* corresponde à própria possibilidade de ordenar a vida, múltipla e complexa, num sentido muito originário. Há um vínculo que nos parece bastante evidente entre o esforço de listar, incluir algo dentro de determinado escopo ou conjunto com, por um lado, o trabalho da análise conceitual que é típico da filosofia e com, por outro lado, o trabalho de desenvolvimento da própria história da arte e o que ela tende a agrupar, considerar. Mas também o que ela tende a excluir ou deixar de lado.

Realizamos essas digressões sobretudo para dimensionar o esforço de Maciunas com contextos das humanidades que, ao nosso sentir, relacionam-se com seu trabalho e atuação, bem como com seu projeto do *Diagrama...* Entendemos, assim, esse trabalho particular como uma espécie muito peculiar de paradigma, onde sua própria trajetória artística é capaz de indiciar concretamente a ideia de que a obra de arte também poderá tematizar os esforços empreendidos pelos próprios artistas em compreender sua produção no horizonte mais abrangente da história do campo em que atuam. E isso suscita, à título de corolário, uma retomada da tríade de exemplos que selecionamos para o capítulo sobre intenção. Entendamos o trabalho de Oiticica em *Newyorkaises* como um paradigma para o artista que ousadamente filosofa e teoriza sobre seu próprio trabalho, na esteira de uma poética que passa a se tornar também um modo concreto de especular sobre o artístico com cada vez mais urgência, num exercício de autorreferencialidade, mas também de consideração sobre o lugar da arte nas culturas e sociedades contemporâneas. Em *Os Portais* de Christo e Jeanne-Claude reconhecemos o fato de que a obra de arte, especialmente na contemporaneidade, passa a se explicitar enquanto o resultado de um processo longo e aprimorado de pensamento, planejamento e estratégia que demanda a nossa compreensão dos artistas como ocupando uma condição de agência em relação ao próprio trabalho; e de agentes não num sentido acidental ou contingente, mas rigoroso. Eu posso, por exemplo, ocupar uma condição de agência em relação ao copo que quebrei mais cedo ao derrubá-lo de cima da mesa,

de modo que sou responsável por tê-lo quebrado e sou responsável pela existência dessa nova condição ou desse estado de coisas na realidade, ainda que acidentalmente. Isso suscita, para mim, a ideia de Anscombe (2000) sobre a necessidade de incluirmos, na explicação da ação, a discussão sobre a intenção: o que distingue ações intencionais daquelas que não são intencionais é o fato de que para as primeiras é fornecido um tipo peculiar de resposta à pergunta “porquê?”, enquanto que para as segundas fornecemos *causas*.¹⁵¹ Importante mencionar que a tese de Anscombe é a de que *uma ação é intencional* se para ela for fornecida uma resposta que explique a razão (ou as razões) para a realização da ação quando somos inquiridos sobre o porquê fizemos alguma coisa ou a fizemos de um modo ou de outro.¹⁵² O que é diferente de explicar a ação em termos de causas como, por exemplo, que quebrei o copo porque me assustei com alguma coisa, ou que quebrei o copo porque esbarrei nele acidentalmente ao me virar ou, ainda, que derrubei o copo no chão porque tive um espasmo, e assim por diante.

Não temos dúvidas de que, nesses três casos mencionados aqui, se por um exercício imaginativo de ficção científica pudéssemos perguntar à Oiticica, Christo e Jeanne-Claude e Maciunas o porquê eles realizaram as obras x, y ou z, eles nos teriam oferecido *positivamente* e consistentemente razões para as ações que consubstanciaram essas obras, vinculando-as aos contextos artísticos, históricos ou culturais nos quais viveram e ajudaram a construir. E isso os coloca numa condição de agência, num sentido rigoroso, em relação aos objetos que fizeram e produziram, bem como em relação à participação e construção desses contextos. Daí, portanto, pensar em termos de uma racionalidade artística intimamente relacionada – e em grande medida incorporada – às práticas que lastreiam e incorporam essa pequena parcela da *forma de vida humana*.¹⁵³

Contudo, veremos que essa abordagem que estamos oferecendo em relação à intencionalidade artística já anuncia dois problemas, que esperamos remediar ou, no limite, mais bem dimensionar no capítulo seguinte sobre

¹⁵¹ G. E. M. Anscombe, *Intention*, 2000, p. 9

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ (1) Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, 2009, §19, p. 11e. (2) Stanley Cavell, *This New Yet Unapproachable America*, 1989.

contexto. Por um lado, a intenção, aqui tratada enquanto aspecto explicativo da arte (sobretudo de sua produção), parece algo intimamente vinculado ao fato de que existem práticas sociais artísticas concretamente consolidadas ao longo da história da vida humana e também o fato de que essas práticas tanto se complexificam historicamente, quanto estabelecem relações de proximidade com outras tantas práticas – que é o que temos chamado de *contexto*. E, por outro, quando consideramos o fato de que a atribuição do estatuto, ou do conceito, ‘arte’ é estendida à objetos específicos que não podem ter sua existência explicada a partir do tratamento intencional restritivo como, por exemplo, a produção de Arthur Bispo do Rosário e as cavernas de Lascaux, a abordagem intencional parece meramente suficiente para a explicação de algo como arte, exigindo da análise outras condicionalidades analíticas capazes de facultar esse mecanismo de *canonização retrospectiva*¹⁵⁴ de uma coisa enquanto arte. Esse processo, que também iremos tratar enquanto um processo de *artificalização* pode ou não estar vinculado ao tratamento intencional da obra de arte.

¹⁵⁴ Tomamos humildemente emprestada essa noção do filósofo Paulo Faria. Ela foi cunhada por ele no advento da qualificação desta tese, e foi inspirada, pelo que entendemos, em Harold Bloom e seu tratamento sobre a questão do *cânone*. A adotamos para expressar nossa insistência em falar de contextos como viabilizadores de um processo de *artificalização*.

3.4. Obras de arte como planos executados

Remonta à *Metafísica* de Aristóteles, no livro Dzeta, aquela célebre formulação ontológica pela qual o estagirita estabelece que todas as coisas que existem e que compõem a realidade só existem porque vieram a ser, ou passaram a existir, a partir de três possibilidades distintas: ou *por natureza (ta physei)*, ou *por arte (ta technè)* ou *por acaso (to taumathou)*.

Das coisas que vêm a ser, algumas vêm a ser pela natureza, algumas pela arte, algumas espontaneamente. Assim, tudo que vem a ser, vem a ser pelo agir de alguma coisa e também de alguma coisa e vem a ser alguma coisa.

[...]

Um vir a ser natural é o vir a ser daquelas coisas que vem a ser pela natureza; e aquilo do qual elas vêm a ser é o que chamamos matéria; e aquilo através do qual elas vêm a ser é algo que existe naturalmente¹⁵⁵.

E ainda:

Assim, portanto, é que os produtos naturais são produzidos; e todas as outras produções são chamadas *fazer*. E todos os *fazer* procedem ou pela arte ou pela capacidade ou, ainda, pelo pensamento. [...] Sobre estes casos, então, nós investigaremos mais tarde, mas da arte procedem as coisas das quais *a forma está dentro da alma*. Por forma eu quero dizer a essência de cada coisa e sua substância primária¹⁵⁶.

Da formulação ontológica de Aristóteles sobre a origem das coisas que existem, interessa-nos, por óbvio, a segunda possibilidade estabelecida por ele, a saber, aquilo que existe por arte, ou seja, aquilo que vem a ser a partir de um fazer. O resultado de uma fatura. Importante mencionar, ainda que brevemente, que para Aristóteles o termo *arte* abarcava uma extensão muito mais vasta de coisas que o nosso atual conceito de arte, uma vez que arte (*ta technè*) para os gregos indicava tudo aquilo que permitia produzir algo que antes não existia através de um fazer específico, orientado por um *modo de realizar*. Assim, arte designaria tanto a

¹⁵⁵ Aristóteles, *Metafísica*, Dzeta, p. 96, 1032a11-1032a15 e 1032a16-1032a26

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 97, 1032a27-1032b21. Itálicos meus.

produção da tragédia pelos poetas trágicos, como também a produção da saúde pelo médico ou, então, a navegação executada pelo marinheiro.

Interessa-me, sobretudo, a ideia sustentada por Aristóteles no segundo trecho onde diz que *as coisas que vêm a ser por arte* dependem de algo anterior para que existam, algo concernente ao que é *interno à alma* de quem as produz. Isso indica que da arte se originam coisas cuja forma, essa *substância primária*, embrionária, já se encontra na alma de seus produtores. Em certo sentido, poder-se-ia dizer que o argumento de Aristóteles na *Metafísica* corresponde à fundação filosófica de uma *perspectiva intencionalista* para a explicação da origem daquelas coisas que existem a partir de um fazer, uma vez que é um argumento que deriva a existência dessas coisas da existência primeira das formas presentes na alma de seus produtores.¹⁵⁷ E na medida em que esses objetos feitos por mulheres e homens estão sendo pensados em termos de uma existência derivada – que, para Aristóteles, relaciona o objeto criado às modificações *potenciais e dinâmicas* da alma humana e, para nós contemporâneos, poderia relacionar o objeto criado aos estados mentais de seu produtor – poder-se-ia sugerir que os *fazedores* ocupam diante dos seus *feitos* uma condição de agência, ou seja, são os protagonistas dos *fazer*s. Desse modo, as ações que concorrem para a *fatura* de um objeto se encontram encadeadas por modificações anímicas concernentes à alma do seu *fazedor*. Supomos, assim, que nas formulações aristotélicas sobre ontologia esteja um tratamento *avant la lettre* do que viria a ser albergado mais tarde no escopo de discussões epistemológicas e que procuraram apreender o mental a partir da noção de *intencionalidade*.¹⁵⁸ E, mais que isso, a formulação inaugural de um horizonte que permite cogitar as artes – ainda que num sentido clássico – como produtos dessa intencionalidade. Assim, a intencionalidade humana seria a própria *condição de possibilidade* das coisas produzidas pelas diversas artes.

¹⁵⁷ Comparada à perspectiva platônica sobre a produção que encontramos na República, livro X, a perspectiva aristotélica funda a origem da produção numa forma interna à alma do produtor e não externa a ele.

¹⁵⁸ É o caso de Franz Brentano que procura caracterizar todo fenômeno mental a partir da intencionalidade. Curiosamente, Brentano faz uma retomada tanto de Aristóteles, quanto dos Escolásticos. Franz Brentano, *Psychology From An Empirical Standpoint*, 2009, p. 68.

Contemporaneamente, Searle procurou determinar a intencionalidade através de uma especificação dos próprios estados mentais intencionais, compreendendo-a como uma das marcas características de diversos estados mentais diferentes.

Intencionalidade é aquela propriedade de muitos estados e eventos mentais pela qual estes estão dirigidos para, ou são acerca de, objetos e estados de coisas no mundo. Se, por exemplo, eu tiver uma crença, ela deve ser uma crença de que determinada coisa é desse ou daquele modo; se tiver um temor, deve ser um temor de alguma coisa ou de algum acontecimento; se tiver um desejo, deve ser um desejo de fazer alguma coisa, ou de que algo aconteça ou seja; se tiver uma intenção, deve ser uma intenção de fazer alguma coisa; e assim por diante em uma longa série de outros casos. Sigo uma antiga tradição filosófica ao chamar de “Intencionalidade” essa característica de direcionalidade ou aproximação.¹⁵⁹

A explicação de Searle já inicia tocando num ponto relevante sobre a *intencionalidade*, a saber, o fato de que ela poderá ser compreendida a partir das noções de *direcionalidade*, *aproximação* ou *atênção*. Se tenho um desejo, então esse desejo é um desejo de algo mais ou menos específico; se tenho uma crença, então ela é sobre determinada coisa específica e sobre essa coisa ser de um modo ou de outro, ser assim ou assada. E se tenho uma intenção, é uma intenção de fazer algo mais ou menos determinado; organizando e planejando, portanto, aquelas ações que precisam também ser encadeadas para que concorram na produção, mediante certas ações, de meu intento original. Faria, em *Abstração e Evasão*, de 2010, parece sugerir algo similar ao recorrer à explicação filológica que provê as nuances semânticas para o termo *intencionalidade*:

Intendere (apontar) é o verbo latino do qual provêm ‘intenção’, ‘intencional’ - e, também, essa palavra do jargão filosófico, ‘intencionalidade’. Ter alguma intenção é querer fazer alguma coisa: não qualquer coisa, mas uma coisa (mais ou menos) determinada. É encontrar-se no estado ou atitude de quem *visa* algo, mais ou menos específico.¹⁶⁰

E ainda:

¹⁵⁹ John Searle, *Intencionalidade*, 2002, p. 1

¹⁶⁰ Paulo Faria, *Abstração e Evasão: nota sobre pintura moderna*, 2010, p. 60.

A intencionalidade das intenções é apenas um caso da intencionalidade dos estados mentais que se definem (diversamente, por exemplo, de uma sensação térmica, de uma comichão ou de um estado de ânimo como a euforia ou a depressão) por visar algum objeto. *Intendere* significa ‘apontar’, como faz o arqueiro que aponta para o alvo (*intendere arcum in*). [...] *Temer, desejar, pensar, saber, acreditar, perceber, lembrar, amar, odiar* (e a lista pode prosseguir indefinidamente) são todos estados intencionais – como o são todos os estados denotados por verbos psicológicos que tomam por complemento um objeto direto (‘Joana odeia a música do Dream Theater’) ou uma oração subordinada precedida pela conjunção ‘que’ (‘Pedro pensa que o Oasis é uma pálida cópia dos Beatles’).¹⁶¹

Assim, a explicação de Faria sobre a intencionalidade procura indicar em que medida uma diversidade de estados mentais relevantes do ponto de vista da análise filosófica suscita uma explicação a partir da noção da *direcionalidade*, como também parece ter feito Searle. Ademais, aponta para as relações que se estabelecem entre esses estados mentais e seus modos de expressão através da linguagem, onde passam a ser denotados por verbos psicológicos complementados por objetos diretos ou por orações subordinadas. Em sua análise, Faria procurou vincular a explicação sobre a intencionalidade de estados mentais específicos em termos de direcionalidade à explicação da representação, em seu âmbito mental ou, então (o que nos interessa aqui) em seu âmbito de incorporação, no qual essa direcionalidade se incorpora concretamente:

Tudo isso para assinalar que *toda* representação (toda figuração: mental, verbal, pictórica, diagramática) é, por sua natureza, intencional. Como todo ato ou estado intencional, toda representação – ela própria, o produto de um ato intencional – é, necessariamente, representação *de algo*. Uma fotografia é *de* uma praia, ou de uma torre, ou uma árvore, ou um grupo sorridente de turistas. Uma descrição (a festa da princesa de Guermantes na *Recherche du Temps Perdu*, o comício agrícola em *Madame Bovary*, o desapontamento de Isabel Archer com Gilbert Osmond em *The Portrait of a Lady*) é sempre a descrição de algo; e não precisávamos ter aprendido com Tarski para saber que a frase ‘A neve é branca’ é verdadeira se, e somente se, a neve é branca. A proposição (que a frase expressa) representa o fato possível que, se for o caso, a tornará verdadeira.¹⁶²

¹⁶¹ *Ibidem.*

¹⁶² *Ibidem.*

Seria legítimo, portanto, concluir, seguindo Faria, que a explicação sobre a intencionalidade de certos estados mentais se estende também àqueles casos em que estes estados mentais se incorporam concretamente através de diferentes figurações verbais, pictóricas, diagramáticas. Isso sugere que na medida em que certos estados mentais estão direcionados ou visam certos objetos e na medida em que é justamente tal direcionalidade ou tal visar que os caracteriza enquanto *intencionais*, então, por derivação, as diferentes modalidades que incorporam tais estados mentais intencionais também apresentam as marcas dessa direcionalidade ou desse *visar*. Ou seja, há uma relação de necessidade que vincula a intencionalidade de estados mentais específicos às modalidades expressivas ou incorporativas que concretizam a expressão desses estados.

Cumprido perguntar, contudo, se essa relação de intencionalidade derivada poderá ser aplicada de modo legítimo às diferentes modalidades expressivas (linguagem verbal, linguagem pictórica, etc.) e se é possível, afim de preservar uma abordagem intencional aplicada ao artístico, admitir que obras de arte de fato expressam; ou melhor, se são modalidades de expressão de intenções e de outros estados mentais intencionais do mesmo modo que a linguagem verbal nos permite cotidianamente expressar intenções e outros estados mentais intencionais. Quero dizer com isso que, à título de objeção, poder-se-ia sugerir que há uma diferença entre, por exemplo, a frase “Mais tarde, depois das 16h00, sairei para caminhar com Nina” e a obra de arte, um objeto físico, *Monalisa*, pintada em 1503 por Leonardo da Vinci. Em que medida a *Monalisa* é, ou poderá ser compreendida, como expressão dos estados mentais intencionais de Leonardo da Vinci? Coloquemos, portanto, para fins de um certo esclarecimento da própria investigação que se pretende aqui, as coisas dentro de parâmetros artísticos, e consideremos o seguinte exemplo.

Em um momento determinado de sua vida, Leonardo da Vinci expressou verbalmente, através de uma carta, sua capacidade e disposição em construir uma infinidade de coisas. Nessa carta, endereçada a Ludovico Sforza, o Mouro, Duque de Milão, em 1482¹⁶³, Leonardo afirma:

¹⁶³ Confirmam a data do envio da missiva de Leonardo (1) Daniel Arasse, *Leonardo da Vinci*, 1998 e (2) Robert Wallace, *The World of Leonardo*, 1972.

Meu Ilustríssimo Sr., tendo visto e estudado já suficientemente os experimentos de todos os que se pretendem mestres e inventores de máquinas de guerra e constatado que as invenções e funcionamentos destes não diferem em nada daquelas comumente em uso, eu me esforçarei, sem querer derrogar ninguém, para revelar a Vossa Excelência os meus segredos e colocando-me também, para sua plena satisfação, à sua disposição para em tempo oportuno realizar com êxito todas as coisas que em parte são brevemente apontadas abaixo.¹⁶⁴

Ao longo da epístola, Leonardo lista de modo determinado todos os diferentes feitos que é capaz de produzir, desde pontes leves, resistentes e muito fáceis de transportar, até aquedutos em tempos de cerco, canhões práticos e ágeis, modos silenciosos de cavar túneis debaixo de rios, carros de artilharia, catapultas e trabucos, até, ainda, outras invenções e obras típicas de tempos de paz. E segue:

Em tempos de paz, creio que posso ser plenamente útil como qualquer outro arquiteto quanto à edificação de prédios públicos e particulares e no trabalho de levar a água de um lugar a outro. Idem, posso fazer esculturas de mármore, bronze e barro, e o mesmo em pintura, como faria qualquer outro, seja quem for. Além disso, pode-se esculpir o cavalo de bronze, que será glória imortal e eterna honra de feliz lembrança do senhor seu pai e da ilustre casa dos Sforza. E se alguma das coisas supraditas parecer a alguém impossível e impraticável, eu me ofereço prestamente para fazer uma demonstração no seu parque ou no lugar que deseje V. Ex.^a, de quem humildemente me coloco à inteira disposição.¹⁶⁵

Sua menção à possibilidade de construção de um monumento equestre capaz de honrar a glória dos Sforza sugere à Ludovico, com pouquíssima modéstia, não só seu estatuto de polímata, mas também sua disposição em alinhar seus conhecimentos e sua perícia técnica nas artes e engenharias à eternização do legado da família milanesa. E foi isso o que, em grande medida, garantiu-lhe, como sabemos, o mecenato dos Sforza. O monumento equestre foi um dos trabalhos aos quais Leonardo, depois de estabelecido em Milão, deu maior atenção, dedicando-lhe uma intensa pesquisa consubstanciada na forma de esboços e estudos de composição, desenhos preparatórios, estudos de moldagem e de fundição, outras cartas que evidenciam tratativas com seu mecenas e com possíveis ajudantes, etc. Todos esses registros documentais são, num sentido

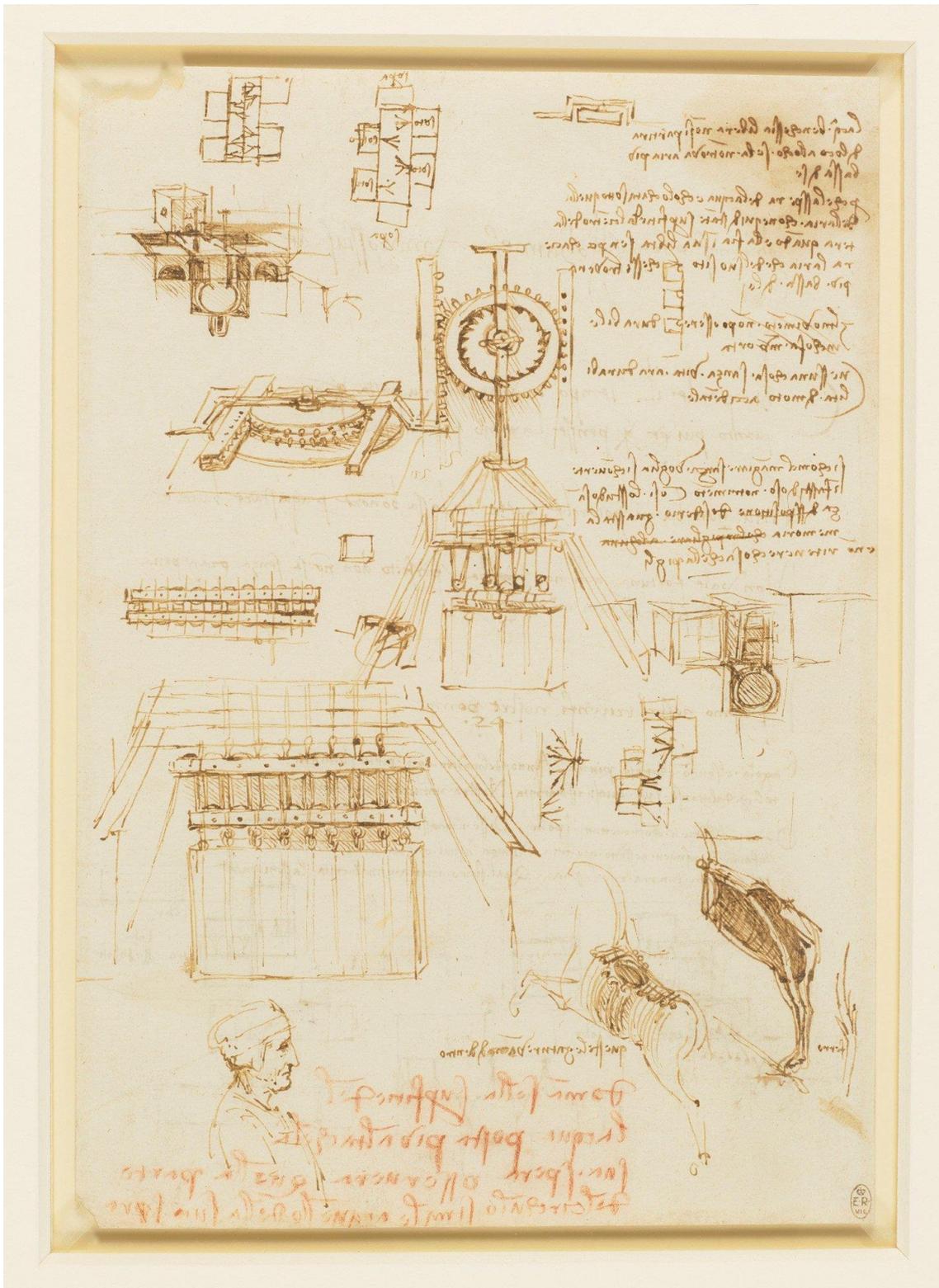
¹⁶⁴ Leonardo da Vinci, *Obras literárias, filosóficas e morais*, 1997, p. 249.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 251.

rigoroso, expressões de sua intenção em construir o cavalo de bronze. Poder-se-ia inclusive sugerir que, desde sua carta à Ludovico, o que encontramos é um complexo encadeamento de certas promessas da parte de Leonardo que estão direcionadas à construção desse objeto. E que envolvem uma consideração, da parte do artista, de seus próprios saberes, crenças e capacidade técnica nos campos da escultura, da composição do desenho e da engenharia.

O fato de ter expressado, primeiro, essas promessas e, depois, sua intenção de construí-las mediante diferentes modalidades enunciativas (cartas, estudos, pesquisas, cálculos, diagramas, combinações orais com outras pessoas e que não foram registradas, etc.) é o que garante, do meu ponto de vista, um rigoroso encadeamento intencional que orienta a produção desse objeto, caracterizando-o como algo marcado por um plano ou, de modo mais adequado, *projeto*. Ainda que, como sabemos, Leonardo não tenha de fato produzido esse projeto. A obra não foi realizada porque os Sforza utilizaram a quantidade de bronze reservada à fundição do monumento – que, por sinal, seria uma quantidade sem precedentes para a fundição de esculturas no período – para a construção de canhões que tão logo seriam usados numa batalha contra Carlos VIII, rei da França. O fato de que o monumento equestre aos Sforza não tenha sido *executado* dadas as contingências militares do período não o desqualifica, contudo, enquanto um objeto intencional. Ele é, na terminologia da filosofia medieval, um *esse intentionale*¹⁶⁶, como o *unicórnio*, o *bode-cervo* e meus avós (que já morreram, mas que possuem ainda representação em meus estados mentais que acesso, via memória, ao recorrer à crenças e representações pretéritas que estão em mim porque no passado travei contato direto com eles). Contudo, se as contingências militares não tivessem impedido a fundição do monumento equestre e Leonardo tivesse conseguido fundir a escultura, comprovando assim a exatidão de seus cálculos e planos, então essa escultura seria *hipoteticamente* o resultado desse encadeamento de intenções, planejamentos, estratégias e desejos num sentido rigoroso, necessário.

¹⁶⁶ A discussão sobre o *esse intentionale* na filosofia medieval pode ser encontrada em (1) Peter King, *Thinking About Things - Singular Thought in the Middle Ages*, 2015, (2) Stephen Read, *Concepts and Meaning in Medieval Philosophy*, 2015 e (3) Joshua Hochschild, *Mental Language in Aquinas?*, 2015.



Leonardo da Vinci, *Esboços e desenhos preparatórios - Recto: Estudos para dispositivo de fundição e notas variadas. Verso: Mais estudos de fundição e algumas linhas de poesia, 1492.*

Teria, portanto, uma intencionalidade derivada desses estados mentais e dessas expressões concretas que tenho chamado de planejamentos e estratégias. E poderia, assim, verificá-las proposicionalmente. Pretendemos com isso dar certa proeminência, pelo menos na seara das artes, também para o fato de que essas diferentes modalidades de organização de uma intenção primária – “Intenciono esculpir um monumento equestre em honra aos Sforza” – adquirem um estatuto relevante do ponto de vista artístico, ainda que não produzam uma obra de arte específica. Reconhecer, nesse sentido, que as expressões de intenção relacionadas à uma intenção primária podem consubstanciar uma miríade de estratégias concretas na forma de esboços, desenhos preparatórios, esquemas, pesquisas, estudos e assim por diante, torna, pelo menos ao nosso sentir, cada vez mais explícita a ideia de que a obra de arte se esboça e dimensiona muito antes de sua realização final, ou de seu nascimento; sendo, portanto, resultado de uma certa *gestação intelectual*. Quando Leonardo, séculos antes de Duchamp, diz que “A pintura é uma coisa mental”¹⁶⁷, ele chama atenção precisamente para o fato de que há uma rede complexa de disposições intelectuais que preparam, desde esse ponto de vista intencionalista, a própria existência da obra de arte. Que a recepção da pintura, sobretudo no Renascimento, esteja calcada na experiência visual em nada desabona a ideia de que nessa experiência de contemplação se encontre um certo *umbigo da pintura*¹⁶⁸ – ou seja, aquele indício ou rastro que nos levaria a considerar as próprias condições humanas, intencionais e intelectuais que produziram a obra muito antes dela *nascer no mundo*.

A digressão sobre a carta e sobre as circunstâncias de preparação do monumento equestre de Leonardo da Vinci procuram indicar a existência de uma diferença, pelo menos do ponto de vista da análise, de *algo enquanto uma expressão de intenção* e de *algo enquanto produto de intenção*. Se digo “Eu desejo pintar um quadro”, então esse enunciado é ele mesmo a expressão verbal de uma intenção que, caso eu pinte de fato o quadro, tornar-se-á daí uma

¹⁶⁷ Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*, 2013, p. 69.

¹⁶⁸ Insiro aqui a ideia de um umbigo da pintura inspirado na sugestão de Freud, em *A Interpretação dos Sonhos*, de um “umbigo do sonho”; ou seja, aquele aspecto relativo às representações reunidas pelo processo onírico que nos permitem, dentro da concepção psicanalítica, compreender o que está condensado ou deslocado nestas representações, ou seja, submetido aos processos linguageiros de *metáfora* e *metonímia*. Cf. Sigmund Freud, *O sonho da injeção de Irma*. In Sigmund Freud, *A Interpretação dos Sonhos*, 1987.

descrição verdadeira, verificável, conforme pensou Anscombe.¹⁶⁹ No entanto o quadro ele mesmo, considerando que tenha sido pintado, não é *per se* a expressão dessa intenção; mas é a própria instância real, objeto físico, que torna essas expressões intencionais proposicionalmente verificáveis de um ponto de vista veri-funcional, e que exige, assim, o reconhecimento da incidência de uma nova *direção de ajuste*.¹⁷⁰

Desde o início deste capítulo temos procurado desenvolver um argumento a partir das intenções para explicar a existência de certos objetos, avançando com isto a ideia de que produzir algo é uma atividade intencional. Embora essa abordagem intencionalista da produção possa padecer de generalidade, já que explica sob os mesmos aspectos, retomando os exemplos que já lançamos mão até aqui, tanto a existência do pão que eu fiz mais cedo, quanto a existência da *Monalisa* de Leonardo da Vinci. Em que medida, então, essa investigação sobre a produção dentro de uma análise das intenções engendra, afinal, uma abordagem intencionalista em relação à obra de arte capaz de apontar pelo menos para um sentido, ou aspecto, especificador do artístico? Como essa discussão sobre a intencionalidade humana enquanto uma das marcas de uma infinidade relevante de estados mentais enfocada sobre o papel das intenções na produção se aplica propriamente às discussões sobre a arte no horizonte de uma certa teorização sobre ela?

Noël Carroll, em *Beyond Aesthetics*, parece sugerir algumas formas de responder a essas questões. Conforme já indicamos brevemente aqui e mais extensivamente em outros trabalhos, o interesse principal de Carroll em seu livro consiste em credenciar o *narrativismo* enquanto método legítimo de identificação de arte na contemporaneidade. Um dos resultados interessantes desse seu esforço diz respeito à definição do método das *narrativas identificadoras*¹⁷¹ e, sobretudo, seu interesse em problematizar com maior

¹⁶⁹ G. E. M. Anscombe, *Intention*, 2000, p. 1.

¹⁷⁰ Uma discussão sobre a noção de *direção de ajuste* será realizada a partir da página 215 da tese.

¹⁷¹ Carroll define uma *narrativa identificadora* do seguinte modo: “Uma narrativa é uma narrativa identificadora se e somente se ela é (1) um relato preciso (2) e temporalmente ordenado de uma sequência de eventos e estados de coisas a respeito de um assunto unificado (geralmente a produção da obra disputada), (3) dotado de início, complicação e fim, no qual (4) o fim é explicado como o resultado do início e da complicação, no qual (5) o início envolve a descrição de um contexto preliminar e reconhecido como um contexto da história da arte e no qual (6) a

atenção uma das condições da definição das *narrativas identificadoras*; a saber, a condição que fica conhecida entre os comentadores por condição de *racionalidade do artista*. Diz Carroll:

Narrativas identificadoras repousam sobre o pressuposto de que o artista é um agente racional. Se uma narrativa genuinamente ilumina a forma pela qual a produção da obra de arte emerge historicamente daquele ponto de partida representado pelo mundo da arte algo estabelecido por meio de avaliações que são amplamente reconhecíveis como precedentes e que são subsequentemente implementadas através de decisões inteligíveis [pelos artistas] dada a lógica por detrás de certas situações [ou contextos artísticos], então o fundamento para a concessão do estatuto artístico para um objeto parecerá irresistível. É claro que se poderá ainda questionar o mérito da obra de arte em questão. Contudo, a questão de mérito é independente da questão do seu estatuto artístico.¹⁷²

Assim, a condição de racionalidade assume basicamente que toda a narrativa identificadora precisa necessariamente evidenciar em que medida o artista ao produzir sua obra lança mão de estratégias intencionais claramente lastreadas por certas *crenças* e *desejos* relacionados, por sua vez, ao contexto do que Carroll chama, ao fazer uma recuperação heurística da filosofia de Arthur Danto, também de *mundo da arte*. Ou seja, aquele contexto marcado por práticas sociais diversas, concretamente plasmadas, historicamente mutáveis e que estabelecem uma certa racionalidade concernente ao pequeno subconjunto da forma de vida humana.¹⁷³ Comentei, anteriormente, que Carroll pensa a produção de arte em termos intencionais ao comentar sobre as narrativas, compreendendo, assim, intenções enquanto crenças e desejos relacionados a um contexto. Ademais, diz ele: “uma intenção é feita de crenças e de desejos”¹⁷⁴. É dessa relação, que faz um recorte ao nível epistemológico, ou seja, relacionado às crenças e desejos e, portanto, aos estados mentais, atitudes proposicionais e pró-atitudes de determinados sujeitos, que advém a nomeação da condição de intencionalidade em sua definição de

complicação envolve a demonstração da adoção de uma série de ações e alternativas, enquanto meios apropriados a um fim, por uma pessoa que foi capaz de chegar a uma avaliação inteligível dos contextos da história da arte de tal maneira que ela decide transformá-los de acordo com os objetivos reconhecíveis e vivos da prática”. Cf. Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 92.

¹⁷² Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 114

¹⁷³ De antemão, proponho aqui uma releitura da noção de *mundo da arte* de Danto que é iluminada pela minha leitura de Carroll e que tratarei em maior detalhe no capítulo sobre contexto.

¹⁷⁴ Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 176.

narrativas identificadoras como uma condição de *racionalidade* do artista. Nesse sentido, identificar um objeto específico enquanto *obra de arte* significa ser capaz de produzir para ele uma narrativa em termos históricos que evidencia em que medida a produção desse objeto específico, sua *razão de ser*, encontra-se inteligivelmente vinculada às crenças e aos desejos dos artistas que, por sua vez, motivaram certas ações produtivas.

Afim de desenvolver com mais cuidado a condição de racionalidade do artista e, portanto, oferecer mais argumentos em favor do narrativismo, é que Carroll irá desdobrar a análise dessa condição na seara de uma abordagem suplementar que chamará de *intencionalismo*. E isso será feito ao longo de uma série de seções de *Beyond Aesthetics* que ainda não foram exploradas por nós em trabalhos anteriores, de modo que nos dedicaremos a elas aqui. Importante mencionar que Carroll atrelará de modo rigoroso a discussão sobre intencionalidade na seara das artes ao problema da apreciação e da interpretação artística, ou seja, ao âmbito de uma discussão *estética*, ou seja, relativa à *recepção* de arte. É nesse sentido que seu projeto se inflexiona e retoma de modo perspicaz toda a crítica que fora realizada na porção inicial de *Beyond Aesthetics* ao problema da redução da estética (recepção de arte) ao mero prazer e à satisfação. Assim, a partir do estudo sobre a intencionalidade no campo das artes e do problema de sua recepção é que Carroll oferece uma resposta de fato propositiva, construtiva, à sua problematização inicial sobre as estéticas filosóficas tradicionais e que redundam, em sua perspectiva, num certo *hedonismo estético*.¹⁷⁵

Carroll entenderá a abordagem intencionalista da arte como uma resposta filosófica aos argumentos anti-intencionalistas de Monroe Beardsley e William Wimsatt avançados no célebre artigo *The Intentional Fallacy*, de 1946; mas também às sugestões de Roland Barthes em seu ensaio *A morte do autor*, de 1967. A disputa entre intencionalistas e anti-intencionalistas se organiza

¹⁷⁵ O hedonismo estético poderia ser caracterizado como aquela posição filosófica diante da obra de arte que a aborda simplesmente na expectativa de satisfação estética, ou prazer estético. É, portanto, um posicionamento filosófico contundente a respeito do qual já desenvolvemos pesquisas em trabalhos anteriores. (1) Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2011, p. 178. (2) Guilherme Mautone, *Descrédenciamento estético e habilitação narrativa: a construção de um novo modelo para a filosofia da arte em Noël Carroll*, 2016.

principalmente ao redor da noção de *intenção autoral*, derivada do problema da *autoria* e da intencionalidade atinente a ela. No famoso artigo de Beardsley e Wimsatt se recusa a ideia de que a intenção autoral é algo disponível no encontro interpretativo com a obra de arte, pois intenções não se presentificam ou se manifestam na obra uma vez que obras de arte são dotadas de um estatuto artístico autônomo, formal, sendo as intenções autorais externas a ela e, portanto, não acessíveis através da contemplação (ou recepção). Ademais, as intenções, quando acessadas a partir de registros documentais, biográficos, históricos, etc., não devem servir como modalidades de construção interpretativa, uma vez que distanciam os contempladores de uma apreciação de seus mecanismos internos, formais, de referencialidade e autorreferencialidade. É, *grosso modo*, assim que Beardsley e Wimsatt organizam dois argumentos – um ontológico, sobre a substância da obra de arte; e um estético, sobre a recepção e interpretação dessa substância pelo público – ao redor da recusa do estatuto da autoria no contexto da crítica literária.¹⁷⁶ Nesse sentido, oferecem uma espécie de credenciamento filosófico das ideias por trás do *Novo Criticismo* (*New Criticism*). No que segue, procuraremos identificar as objeções de Carroll aos argumentos ontológicos e estéticos de Beardsley e Wimsatt na expectativa de esclarecer a dimensão de suas divergências e, sobretudo, na expectativa de extrair dessas objeções uma concepção intencionalista que esteja alinhada ao nosso objetivo de indicar que as intenções autorais são uma condição suficiente para as teorias da arte.

Carroll apresentará inicialmente o que considera como comprometimentos filosóficos mais básicos dos anti-intencionalistas, remetendo prontamente a discussão à caracterização da noção de intenção autoral e como ela será cogitada pelos seus defensores. Diz Carroll:

Sem dúvida [...], um dos compromissos mais fundamentais do anti-intencionalismo era a noção de que a intenção autoral é de algum modo

¹⁷⁶ Essa nova perspectiva crítica que, na verdade, já havia medrado no cenário acadêmico e intelectual norte-americano dos anos 50 fica conhecida como *Novo Criticismo* (*New Criticism*) ou Neo-Crítica. Sua principal pretensão filosófico-crítica consistiu numa crença sobre a possibilidade de analisar e revelar aquelas estruturas, ou aqueles princípios formais de composição e ordenamento aos quais uma obra de arte deve sua própria natureza. Cf. Ernst Gombrich, *Norm and Form: Studies in the Art of Renaissance*, 1966, p. 73.

externa à obra de arte e, assim, as tentativas de invocá-la com base na obra de arte ela mesma seria algo epistemologicamente suspeito. Subscrevendo essa visão existia [também] uma concepção da intenção autoral enquanto um estado mental episódico, privado e logicamente independente da obra de arte que ele criou, algo como as causas de Hume, pensadas por ele como logicamente independentes dos efeitos. [...] Contudo, essa visão da intenção autoral veio a ser gradualmente desafiada por outra – poder-se-ia dizer uma visão neo-Wittgensteiniana – de acordo com a qual uma intenção é pensada como um propósito, algo manifesto na obra de arte e que regula o modo como essa obra de arte é. A intenção autoral, portanto, é inspecionável através da contemplação do trabalho ele mesmo. De fato, a obra de arte é o próprio critério para as atribuições de intenção.¹⁷⁷

É relevante mencionar desde já a sugestão de Carroll de que a maior objeção dos intencionalistas em relação à proposta anti-intencionalista se dá em termos de uma reconsideração do papel das intenções em relação à obra de arte. Ao passo que, por um lado, os anti-intencionalistas pensam a intenção autoral como algo externo à obra e pretendem blindar, desse modo, os processos receptivos a ela; por outro lado, os intencionalistas procuram pensar na intenção autoral como algo que se manifesta na própria obra porque estabelece com ela uma relação de *consumação* (execução de um *propósito*) capaz de determinar os modos de sua própria existência (regulando *como ela é*). Assim, anti-intencionalistas cogitariam, do ponto de vista ontológico, uma autonomia formal da obra que seria logicamente independente das motivações que a produziram e, do ponto de vista estético, uma redução da recepção à apreensão desse aspecto formal que, evidentemente, não pode apreender algo (como a intenção autoral) que não está propriamente na obra. Enquanto que, diferentemente, intencionalistas cogitariam, do ponto de vista ontológico, a consumação incorporada de determinadas escolhas que manifestam crenças e desejos por parte dos artistas e, do ponto de vista estético, uma caracterização da recepção como apreensão dessas escolhas a partir de determinados aspectos formais. Estaríamos, portanto, no contexto de um terreno movediço de teorias de arte e teorias estéticas que, a partir da noção de intenção, atribuiriam respectivamente ou uma *concepção externalista* ou uma *concepção internalista* em relação à intenção autoral. Ademais, é também importante mencionar que a menção de Carroll a uma visão neo-Wittgensteiniana é por ele esclarecida, em nota de rodapé, como delineada

¹⁷⁷ Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 160.

sobretudo por Anscombe, no que ele chamará de “*locus classicus* de uma visão de intenção em *Intention* (1959)”¹⁷⁸. Na tentativa de desdobrar a análise dentro dessa *analogia tópica* da intenção como algo que estaria ou *fora* ou *dentro* da obra, Carroll segue:

Procurar pela intenção autoral não é, conseqüentemente, algo que exige sair da obra de arte, procurando por um episódio mental ou causa que é independente, privado e logicamente afastado do sentido ou do valor da obra. A intenção é algo evidente na obra ela mesma e, na medida em que a intenção é identificada enquanto a *própria estrutura propositiva* [*purposive structure*] da obra, a intenção é o foco do nosso interesse e atenção à obra de arte. Para a concepção que entende a intenção enquanto algo externo e episódico, a intenção autoral é algo dispensável, algo que nos distraí, algo simplesmente ajuntado à obra de arte e que seria melhor, inclusive, ser ignorado. Mas para a visão neo-Wittgensteiniana, rastrear a intenção – a *estrutura propositiva da obra* – é o próprio ponto fulcral da apreciação.¹⁷⁹

Aqui vemos que Carroll fornece claramente um indício, que já aventamos, para compreender de que modo a intenção autoral poderia se manifestar, presentificar-se ou ser interna à própria obra de arte, sugerindo sua defesa do intencionalismo. Ele menciona que a intenção autoral é evidente na obra de arte porque diz respeito à própria *estrutura propositiva* desse objeto. Embora a sugestão de que a intenção autoral seja a *estrutura propositiva* de uma obra não signifique necessariamente que a obra, ela mesma, deva ser compreendida como uma expressão intencional (conforme mencionamos anteriormente, apoiando-nos em Anscombe), ainda assim é legítimo compreender que a intenção autoral se encarrega de incorporar a obra de um *jeito* ou de *outro*, propondo, portanto, diferentes tipos de incorporações artísticas para um tema ou conteúdo.

Consideremos, para explorar essa ideia de modalidades concretas de incorporação da obra de arte, dois trechos de poemas ingleses. O poema da esquerda é um trecho do poema *Song*, de Sir William Watson, reconhecido poeta inglês que viveu na passagem do século XIX para o XX. E o da direita é um trecho do poema *The Wasteland*, de T. S. Eliot. Ambos tematizam o mês de abril,

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 413.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 160, itálicos meus.

expressando certas concepções sobre ele, e ambos são compostos em metro trocaico, com acento na primeira sílaba.

April, April,	April is the cruelest month, breeding
Laugh thy girlish laughter;	Lilacs out of the dead land, mixing
Then, the moment after,	Memory and desire, stirring
Weep thy girlish tears! ¹⁸⁰	Dull roots with spring rain. ¹⁸¹

Ainda que sejam compostos em metrificação semelhante, com alguns efeitos formais (sonoros) similares em função da acentuação, é forçoso concluir que os versos de Watson e os de Eliot oferecem, do ponto de vista da recepção, imagens ou visões *inteiramente* distintas sobre o mesmo tema. Watson nos apresenta uma visão do mês de abril que o sugere, embora inconstante, ora solar (alegre / ‘laugh’, ‘laughter’), ora chuvoso (triste / ‘weep’, ‘tears’), dentro dos *topoi* e esquemas conhecidos da poesia ocidental, através da imagem estereotipada de uma infância das meninas (‘girlish’, em duas ocorrências) como supostamente marcada por afetos contrastantes, indecisos. O eu lírico, em Watson, ora se reduz à constatação dessa ambivalência e ora sugere um caloroso incentivo dela. Por outro lado, no poema de Eliot, oferece-se uma visão do mês de abril inteiramente diferente, uma vez que ali abril é sugerido como cruelmente produtivo, um mês capaz de fazer brotar da terra devastada as lilases, frutos da memória e do desejo. A visão soturna de Eliot executa um movimento interessante do ponto de vista estético, pois refreia uma interpretação espirituosa – watsoniana – do mês de abril e que, embora estereotipada, já foi preparada para a nossa sensibilidade por uma longa tradição poética ocidental.¹⁸² Assim, os versos de Eliot nos conduzem a contemplar o mês de abril enquanto uma espécie de metáfora, num registro

¹⁸⁰ Sir William Watson, *Song*. In Arthur Quiller-Couch (Ed.), *The Oxford Book of English Verse 1250-1900*, 1936, p. 1044.

¹⁸¹ T. S. Eliot, *The Waste Land*. In T. S. Eliot & Charles Baudelaire, *Poesia em tempo de prosa* (trad. Kathrin Rosenfield & Lawrence Flores Pereira), 1996, p. 35.

¹⁸² Kathrin Rosenfield, *Poesia em tempo de prosa*. In T. S. Eliot & Charles Baudelaire, *Poesia em tempo de prosa* (trad. Kathrin Rosenfield & Lawrence Flores Pereira), 1996, p. 164 a 165.

autorreferencial, para a própria emergência da poesia como essa lilás que brota da memória e do desejo. Do ponto de vista formal, tampouco é legítimo concluir decisivamente que os poemas são semelhantes simplesmente porque se dão em metro trocaico: o trecho de Watson é rimado, o de Eliot não é. As escolhas composicionais de Eliot impõem um ritmo lento, uma vez que apresentam uma quantidade superior de vogais longas e assim por diante.

Esse expediente comparativo na busca por semelhanças ou diferenças em relação à incorporação de conteúdos ou temas poderá ser empregado igualmente na análise da pintura. Consideremos, a seguir, as três pinturas de três artistas diferentes e em períodos históricos diferentes sobre o tema da decapitação de Holofernes por Judite, presente na passagem bíblica do *Livro de Judite*, no antigo testamento. Na passagem da *Bíblia*, Judite é uma viúva cuja cidade foi sitiada pelos exércitos de Nabucodonossor comandados pelo general assírio Holofernes. Para livrar a cidade do cerco, Judite concebe um plano pelo qual consegue ingressar no acampamento assírio e, depois de um banquete, embriaga Holofernes e o assassina, acabando assim com a guerra. No aspecto diegético da narrativa bíblica Judite ocupa, portanto, um papel de heroína. A primeira pintura apresentada é de Caravaggio, de 1599; a segunda de Artemisa Gentileschi, de 1613; e a terceira de Gustav Klimt, de 1901.

A Judite de Caravaggio é hesitante e visivelmente incomodada, como se estivesse incrédula diante da violência que acaba de cometer. Sua testa franzida e seu torso que, em *três quartos*, parece mais afastá-la do ato sugerindo repulsa, deixam transparecer um certo temor em relação à decapitação. A mão esquerda da heroína, embora segure os cabelos de Holofernes, quase não consegue sugerir a imensa destreza e firmeza que seriam de fato exigidas para imobilizar e puxar a cabeça do general assírio. A mão direita, por outro lado, empunha a espada de um modo idiossincrático, sugerindo ao contemplador, junto da torção anatômica com a qual Caravaggio representou Judite, que pouca força está sendo exercida na arma. Numa composição inteiramente distinta, a Judite de Gentileschi agarra com uma força convincente os cabelos da têmpera de Holofernes enquanto força, com a violência do punho cerrado, sua cabeça contra a cama, de modo a imobilizá-la. Seu braço em riste e também as mãos dobradas deixam muito claro

ao contemplador que ali se está sugerindo a realização de uma força tremenda e que busca, para além imobilização do homem que se debate, luta e resiste, também estabilizar o local onde o golpe será dado. O outro braço de Judite na pintura de Gentileschi parece mais bem resolvido anatomicamente, e sugere que o golpe está sendo dado de modo certo, quase sem esforço: basta-lhe que o braço se eleve e o corte se resolva. Isso faz com que a ação da Judite de Gentileschi seja muito mais convincente. Parece-nos, em certo sentido, que ela está decidida em se vingar, certa de que com o assassinato a justiça será feita. Seus olhos semicerrados quase sugerem uma serenidade, uma certeza de que faz, a partir de suas convicções, *o que deve ser feito*. A porção direita do rosto de sua Judite se encobre de sombra e interage com a sombra do rosto da serva, sugerindo igualmente uma fonte luminosa à esquerda da pintura, mais baixa, como se uma vela ou uma lamparina bruxuleassem na mesa ao lado da cama. Em Caravaggio, contudo, a luz é difusa, vem de cima clareando os panejamentos, mas também dos lados. A representação da serva também merece atenção nos dois quadros. Em Caravaggio é pintada como uma velha que interessantemente não toma parte na ação, senão para trazer um pano para enrolar a cabeça de Holofernes, como se previsse o que está prestes a acontecer. Na pintura de Gentileschi, por outro lado, a serva é jovem como Judite e toma parte ativamente na ação, imobilizando o general assírio de cima, segurando-lhe os braços: o que gera, do ponto de vista da composição, um entrecruzamento muito sugestivo e que parece enodar os braços das três personagens, embaralhando-as, remetendo à ação rápida, enérgica e emotiva.

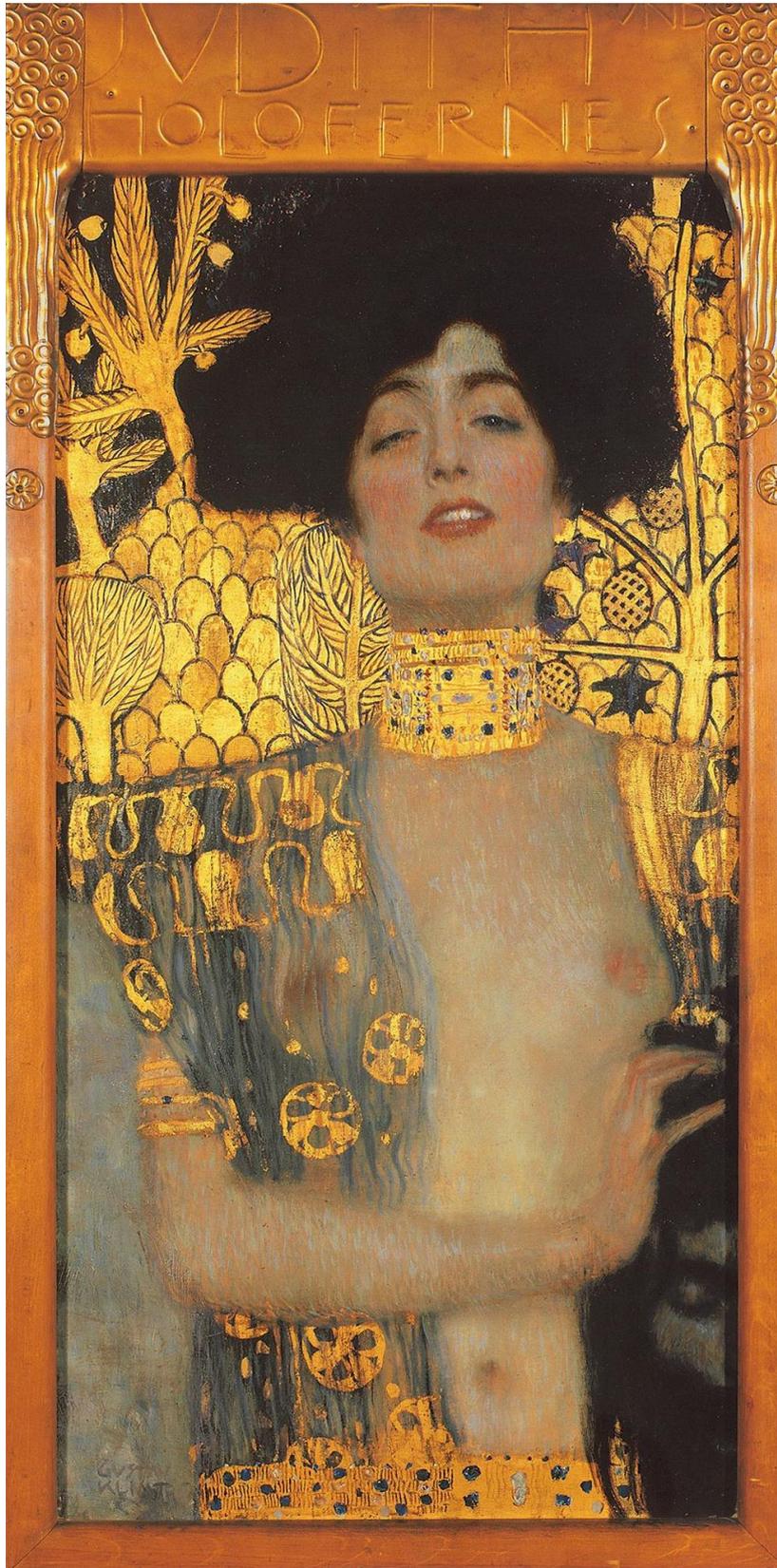
No quadro de Caravaggio, Holofernes parece resistir e gritar e o resto de seu corpo e sua cabeça parecem incoerentemente representados em função de uma diferença de cor. Holofernes, no quadro de Gentileschi, está claramente embriagado; com os olhos vidrados, padece pateticamente da ação, indício emblemático de que é ele quem a sofre no registro do típico *pathós* da arte helênica e seu paragone máximo em *Laocoonte*. O sangue do ferimento, que é exposto na pintura de Caravaggio, foi caricaturalmente representado por um esguicho irreal que mais se parece com um novelo emaranhado de lã vermelha, lembrando o mesmo tratamento dado aos muitos panejamentos do quadro. Mas



Caravaggio, *Judite e Holofernes*, 1599.



Artemisia Gentileschi, *Judite decapitando Holofernes*, 1612.



Gustav Klimt, *Judite I*, 1901.

em Gentileschi o sangue de Holofernes embebe a cama, manchando sugestivamente os lençóis brancos, e goteja por camadas de tecido e estofado. Há uma espécie de silêncio na pintura de Gentileschi, como se um plano estivesse sendo arduamente concretizado.

A composição também merece comentários. Em Caravaggio, ela impõe ao olho do contemplador quase três cenas distintas, estabelecendo entre as mãos de Holofernes, Judite e a serva um paralelismo estranhamente clássico. Enquanto que em Gentileschi a composição turbilhona uma atmosfera fugaz de um entrave que é vencido através da força, bem como dinamiza uma dramaticidade e uma gestualidade quase infinitas que, quando comparada com a de Caravaggio – que já trabalhava com a perspectiva tonal e atmosférica – devolve-nos a algo do roteiro conhecido de um pintor classicista que não parece corresponder à arte desse mestre do Barroco. Em Caravaggio, Holofernes ocupa quase dois terços da pintura, o que o leva a representar Judite e a serva como se estivessem espremidas no canto direito. Em Gentileschi, as personagens são representadas na centralidade da cena, dividem o espaço ficcional da estória na organização imagética.

O que dizer, então, da Judite modernista do pintor da Secessão Vienense? Pois Klimt a leva para uma dimensão inteiramente diferente, retratando Judite com centralidade, sob uma espécie de êxtase, ou satisfação extática, já depois de ter decapitado Holofernes, cuja cabeça lívida aparece no canto direito da pintura, sem ser representada inteiramente. Se Judite, em Caravaggio começa sua jornada pictórica um tanto hesitante, em Klimt, depois de Gentileschi, ela conquista por direito o lugar de uma verdadeira exploração psicológica através da pintura: há um certo *prazer* na sua vingança que, se ignorado do enredo pictórico de Gentileschi a Klimt, dissolve por completo o quadro do modernista no ornamental. Ademais, a pouca atenção que se dá à cabeça de Holofernes no quadro de Klimt (onde a serva sequer aparece) parece indicar claramente que a pintura trata *de* Judite e ninguém mais; não sobre sua ação, da qual só notamos um *rastro*, mas de sua vida interna que passa a constelar um novo espaço, o da intimidade, conforme sugeriu Béla Balázs:

Mas, ao olharmos para um rosto isolado e aumentado, nós como que perdemos nossa consciência do espaço ou do ambiente ao seu redor. Mesmo que tenhamos apenas notado esse rosto no meio de uma multidão, ao nota-lo ficamos à sós com ele. [...] Pois uma face adquire um sentido e uma expressão específicos sem que lhe seja necessário acrescentar um contexto espacial imaginado. [...] Ao sermos confrontados com uma face, não mais nos encontramos num espaço. Uma nova dimensão se abre diante dos nossos olhos: 'fisionomia'. A posição dos olhos no topo superior do rosto, a boca abaixo; algumas ruguinhas à direita aqui, outras à esquerda ali – nada disso, no entanto, retém significação espacial. Pois o que vemos é meramente uma expressão 'singular'. Vemos emoções e pensamentos. Vemos aquilo que não existe espacialmente.¹⁸³

Para além das minhas preferências pessoais (que, certamente, inclinaram a análise), é mais uma vez forçoso admitir que entre diferentes obras sobre o mesmo tema, visões inteiramente distintas são propostas pelos artistas. E embora tenhamos atualmente acesso fácil a uma série de informações biográficas sobre a vida pessoal de Gentileschi, nada disso precisou comparecer na análise proposta acima, sugerindo, por exemplo, que sua representação da cena bíblica se dá assim, repleta de dramaticidade e com uma qualidade narrativa muito superior à de Caravaggio, porque ela foi estuprada por um homem em um dado momento de sua vida.¹⁸⁴ A análise proposta, na mesma esteira da análise dos versos de Watson e Eliot, leva em conta o quanto a partir de uma estruturação formal desses suportes (noção central do argumento ontológico de Beardsley e Wimsatt para objetar ao intencionalismo) podemos notar certas escolhas, inclinações, preferências e intenções da parte dos artistas e que se incorporam, diversamente, em propostas compositivas, cromáticas, atmosféricas, de escorço, modelagem e assim por diante. É bastante plausível, por exemplo, supor que Gentileschi tenha pretendido (*intenção*) pintar a serva de modo ativo, participando do ato, porque acreditasse (*crença*) que isso traria mais dramaticidade aos gestos, cumprindo assim sua vontade (*desejo*) em retratar a cena com muito mais expressividade dramática.

A comparação entre esses casos da literatura e da pintura nos leva a concluir que, embora os trechos possuam uma proximidade em relação ao conteúdo que pretendem expressar e, também, uma proximidade em relação ao

¹⁸³ Béla Balázs, *Early Film Theory – Visible Man and The Spirit of Film*, 2010, p. 100 a 101.

¹⁸⁴ Há registro documental comprovando o estupro de Artemisia Gentileschi por Agostino Tassi. Cf. Elizabeth S. Cohen, *The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History*, 2000, 47 a 75.

modo pelo qual executam isso através do *metro trocaico* ou através do *óleo sobre tela*; eles apresentam imagens inteiramente distintas sobre o mês de abril ou sobre a passagem do *Livro de Judite* e que suscitam, por sua vez, diferentes experiências e interpretações. É, parece-nos, exatamente isso que Carroll pretende sugerir com a ideia de que as intenções autorais criam *estruturas propositivas* distintas. Estruturas propositivas propõem, portanto, o conteúdo e a sua expressão de modos diferentes, ainda que ele seja o mesmo. E nada, diante da constatação de que intenções autorais orientam modos de produção específicos e estruturas artísticas formais, obriga-nos de modo *cogente* a interpretar Watson e Eliot, ou Caravaggio e Gentileschi, a partir de suas vidas privadas, biografias ou trajetórias pessoais. É perfeitamente viável, portanto, estabelecer o intencionalismo dentro de parâmetros formais que discutem a própria escolha por parte dos artistas em se expressar artisticamente de um modo ou de outro a respeito de determinado tema ou questão, sem que um biografismo desenfreado seja acarretado. O grande receio por parte dos anti-intencionalistas é, nesse sentido, de que a mínima adesão ao programa das intenções autorais acabe deturpando o procedimento interpretativo e, conseqüentemente, a crítica artística, transformando-os numa modalidade arrojada de *biografismo*, conforme pretendeu caricaturalmente Sainte-Beuve.¹⁸⁵ Diz Carroll:

Advogar em favor do intencionalismo requer, portanto, reconhecer a atividade artística como uma atividade intencional. Ademais, requer o reconhecimento de que ao falar sobre arte devemos nos circunscrever ou nos orientar pelos mesmos parâmetros que nos orientam ao falarmos de outras atividades intencionais em geral.¹⁸⁶

Carroll, portanto, está considerando uma perspectiva que naturaliza a produção artística, compreendendo-a enquanto inserida no conjunto de outros produtos oriundos da atividade intencional. Em certo sentido, é um retorno, parece-nos, à concepção aristotélica sobre a metafísica que apresentamos na abertura do capítulo. É também por essa razão – a de que obras de arte são produtos resultantes de *ações humanas* que, por sua vez, são tomadas dentro de

¹⁸⁵ Charles Augustin de Sainte-Beuve, *Selected Essays* (trad. Francis Steegmuller & Norbert Guterman), 1964.

¹⁸⁶ Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 187

contextos organizados por práticas sociais específicas que configuram certa racionalidade – que Carroll alberga sua defesa do intencionalismo sob o trabalho de Anscombe, uma vez que ela procura empreender uma análise da noção de intenção atrelando-a à ação humana e ao conceito filosófico clássico de racionalidade prática. Concluí Carroll:

Falando de modo geral, o intencionalismo é a perspectiva de que as intenções dos artistas são relevantes para a interpretação de obras de arte criadas por eles. Para intencionalistas, a interpretação consiste na explicação do por que as obras de arte possuem aspectos específicos, incluindo significados. Elas possuem precisamente esses significados porque eles são o resultado de ações por parte dos artistas. Assim, possuir aspectos que são resultados de ações artísticas é algo explicado – naturalmente – ao prestarmos atenção às intenções dos agentes pertinentes.¹⁸⁷

Feita a defesa de um intencionalismo aplicado ao contexto artístico, resta a Carroll indicar qual seria, em certo sentido, o ganho epistemológico ao tratarmos da produção artística e seus processos de recepção em termos intencionais. Um deles, que mencionamos *en passant*, é a possibilidade de abandonar a implicação de um certo *hedonismo estético* que resulta da proposta anti-intencionalista de Beardsley e Wimsatt e que se encontra calcada, sobretudo, na filosofia de Beardsley dedicada à defesa de uma definição estética da arte. Em seu *Aesthetics*, o filósofo estadunidense pretende apresentar um conceito de ‘arte’ amplamente aplicável aos diversos momentos históricos que estipula analiticamente ao artístico a condição de que proporcione necessariamente uma experiência estética em termos de prazer. Daí resulta, por exemplo, uma exclusão peremptória de obras amplamente reconhecidas pelo mundo da arte, como *A Fonte* (1917) de Duchamp e o *Poème Symphonique* (1962) de György Ligeti, um dos integrantes do Fluxus. Já mostramos em outros trabalhos, ao apresentar a filosofia de Carroll, em que medida a proposta beardsleyana é inteiramente dependente de uma reatualização das estéticas tradicionais, especialmente a de Kant, e de um desenvolvimento contemporâneo da noção de *experiência estética* em termos *fenomenológicos* e, mais tarde, *epistemológicos*.¹⁸⁸ Na concepção de

¹⁸⁷ Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 197.

¹⁸⁸ O conceito de experiência estética em Beardsley recebe nuances diferentes ao longo de sua obra. Nos trabalhos mais recentes, Beardsley procurará explicar a consumação da experiência

Carroll que endossamos aqui, resulta da proposta de Beardsley o corolário bastante limitante de que a única experiência legítima com a arte passa a ser a experiência estética em termos de prazer. A questão da interpretação artística é, desse modo, adiada como um mero epifenômeno da recepção e que deverá ser mediada intelectualmente pela própria crítica artística. O anti-intencionalismo, portanto, reaparece no horizonte de um esvaziamento semântico, propositivo e intencional da obra, reforçando o âmbito da recepção simplesmente como percepção de uma forma que desencadeia a complexidade de uma experiência supostamente especificadora da arte. Assim, a defesa do intencionalismo por Carroll não cumpre somente a demonstração de que uma tese contrária limitaria de modo enganador nossa experiência com a arte, mas também de que tal defesa depende implicitamente de uma teoria da arte que blinda a obra, na seara ontológica, de quaisquer conteúdos extra-formais. No lugar dessa perspectiva bastante exígua da recepção e discussão de arte, Carroll oferece a perspectiva de que a arte é uma forma de comunicação dotada de especificidades próprias, derivada da intencionalidade humana e inserida em práticas sociais concretas (e não necessariamente autonomizada):

Stanley Cavell argumentou que uma das maiores preocupações do público com a arte moderna é se ela é sincera. Considerando as tendências dadaístas da arte contemporânea, o espectador se importa se ele está ou não sendo enganado pelo artista. Esse encontro com a obra de arte é uma situação humana na qual nossa autoestima pode ser colocada em risco. De modo semelhante, desejo enfatizar que, na medida em que o contexto [de apresentação] da arte é uma espécie de conversa, nós também podemos nos interessar em garantir que não só os artistas façam sua parte [na conversa] mas também que nós mesmos participemos de modo ativo e engajado nessa conversação. Em termos de autoestima, nós temos um interesse real não só em não sermos enganados pelos artistas, mas também em não nos enganarmos a nós mesmos. E esse interesse é o que nos fornece razões para rejeitar obras de arte que, por mais esteticamente satisfatórias

estética fenomenologicamente, na qual a experiência é gerada em função da apresentação de dados sensoriais (*sense data*) que se encontram no objeto e estão organizados de uma maneira específica. É um argumento inteiramente depende da noção de propriedades dos objetos e consiste na afirmação de que nossa resposta a esse arranjo qualitativo de propriedades se dá necessariamente na forma de uma experiência estética. Beardsley, no entanto, afastar-se-á dessa explicação fenomenológica da experiência estética em seu trabalho mais tardio, reelaborando-a sob bases epistêmicas, cuja ênfase será então o sujeito e sua capacidade intelectual de conduzir a própria experiência através de disposições e competências específicas. Cf. Monroe Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (2ª edição), 1981, *Postscript 1980*, p. xvii.

que possam ser, não conseguem se conectar sensivelmente às intenções de seus autores.¹⁸⁹

Assim, ingressar numa conversa com os artistas através do ponto de partida que a obra de arte concretamente representa constitui para Carroll um esforço – muito similar aos esforços filosóficos – em dar e receber razões sobre determinado assunto ou tema. Que esse esforço conversacional se dê, portanto, no horizonte do intencionalismo e seja, desse modo, marcado pela busca de intenções autorais capazes de determinar certas propostas artísticas, certas escolhas e peculiaridades é algo que nos parece – respeitando a adesão de Carroll ao que ele mesmo chamou de *neo-wittgensteinianismo* – indicar a própria possibilidade de que a estética (compreendendo-a agora de modo mais amplo) seja orientada pelas descrições:

As Razões em Estética são ‘da natureza de descrições’, isto é, você pode fazer com que alguém veja o que Brahms pretendia ao mostrar a ela várias e várias peças de Brahms; ou ao comparar Brahms com outros autores e compositores contemporâneos a ele; e tudo que a Estética faz é ‘chamar a sua atenção para alguma coisa, colocar as coisas lado a lado’.¹⁹⁰

Compete à interpretação, portanto, ousar descrever em que medida os artistas procuraram expressar determinadas coisas sobre um tema, assunto ou forma através de certas escolhas, propondo assim uma perspectiva única e que estrutura essa modalidade peculiar de comunicação. Ecoa, novamente, a sugestão de Wittgenstein nas anotações esparsas de *Cultura e Valor*, onde ele exorta o seu interlocutor a considerar se a arte não teria algo a ensinar, em vez de só causar prazer. Até onde sei – embora eu possa estar inteiramente enganado – só se ensina bem através da conversa e da discussão, em um sentido generoso; daí, portanto, a valorização dessa noção por Carroll e seu esforço em inserir, na dimensão do artístico, uma explicação que o lastreie enquanto uma modalidade conversacional bastante aprimorada, embora peculiar.

O simulacro de uma conversa brilhante não pode ser ardilosamente substituído por uma conversa brilhante e ainda ser uma experiência de fato

¹⁸⁹ Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 179.

¹⁹⁰ G. E. Moore, *Philosophical Papers*, 1966, p. 308. Itálicos nossos.

recompensadora. Se essas ponderações sobre nossos interesses conversacionais com obras de arte são minimamente convincentes, então eles indicam que não é verdade que o prospecto da satisfação estética supera todo e qualquer desiderato relacionado à interpretação [ou recepção]. A satisfação estética não neutraliza, como mágica, nossos interesses conversacionais com as obras de arte. Ademais, esses interesses são mais bem servidos pelo intencionalismo. Assim, de modo a coordenar nossos interesses estéticos e nossos interesses conversacionais, a melhor política seria não suportar de modo contundente um anti-intencionalismo, mas sim a busca da satisfação estética conduzida pelas nossas melhores hipóteses sobre as intenções autorais.¹⁹¹

E, por fim, à título de encerramento:

Argumentos pró-estéticos não evidenciam que o anti-intencionalismo é o melhor hábito interpretativo a ser adotado dado nosso interesse pela obra de arte. Pois nós estamos interessados pela arte também enquanto uma ocasião de comunicação com os outros, bem como enquanto uma fonte de prazer estético. E na medida em que a comunicação e a comunhão está no rol dos objetivos mais proeminentes da arte, a intenção autoral deve sempre se fazer presente na interpretação – pelo menos enquanto uma espécie de limite aos nossos propósitos, quaisquer que sejam eles, diante das obras de arte.¹⁹²

A sugestão de que conversação e prazer estético são coisas que, na verdade, estabelecem relações fecundas entre si pretende afastar a desmedida teórica em excluir, aceitando o intencionalismo e a apreciação artística como modalidade conversacional, que dele não poderá jamais emergir prazer, satisfação ou algo que aproxime a recepção de arte às teorias estéticas tradicionais.

Para encerrar este capítulo no qual pretendemos uma análise da intenção e procuramos albergá-la no contexto das artes, em sua produção e recepção, apresentaremos brevemente a proposta de *Paisley Livingston*, em *Art and Intention*, de 2005, oferecida quatro anos depois da proposta de Carroll em *Beyond Aesthetics*. Além de nos interessar por ser uma defesa das mais cuidadosas ao intencionalismo artístico e que realiza um recenseamento de fôlego à respeito dos estudos do conceito de intenção, ele também nos interessa por oferecer uma análise do conceito em termos *projetuais*, aproximando-o em certo sentido da ideia de Carroll sobre intenção autoral enquanto *atitude propositiva*.

¹⁹¹ Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 179.

¹⁹² *Ibidem*, p. 180.

Livingston condiciona a discussão sobre *intenções* ao reconhecimento de que intenções são dotadas essencialmente de dois aspectos. Por um lado, possuem *conteúdos esquemáticos* e, por outro, apresentam certa *perspectiva* em relação a esses conteúdos ou uma certa *atitude funcional* em relação a eles. Desse modo, lembrando do nosso exemplo inicial relativo à panificação, se tenho intenção de fazer pão e enuncio essa intenção expressando-a através da frase ‘Às 14h00 vou fazer pão’, então essa intenção envolve um conteúdo (*fazer o pão para a janta, hoje jantaremos sopa e pão, etc.*), envolve uma certa perspectiva em relação a esse conteúdo (*fazer um pão de levain, assar o pão na panela de ferro, assar com a tampa por 20 minutos e por mais 20 minutos sem a tampa, etc.*) e, neste caso, também envolve uma atitude funcional em relação a esse conteúdo (*alimentar o levain cinco horas antes para fazer o pão, alimentar o levain às 09h00 para fazer o pão; misturar a água e a farinha uma hora antes para hidrolisar a farinha para fazer o pão, misturar a água e a farinha às 13h00, etc.*). Afirma Livingston:

Resguardando uma estratégia bastante básica e familiar de análise, como aquela desenvolvida por Bertrand Russell em *A Análise da Mente*, a intenção pode ser compreendida enquanto um tipo de atitude proposicional. Desse modo, a intenção deverá reunir conteúdos, bem como uma perspectiva característica ou atitude funcional sobre esses conteúdos. Mele propõe que chamemos o conteúdo de uma intenção de *um plano* para realizar algo; e a atitude tomada em relação à realização desse plano ao ter uma intenção de [atitude] *executiva*. A natureza específica dessa atitude é evidenciada através de um contraste com as atitudes relacionadas ao desejo ou ao querer: embora intencionar e desejar envolvam motivações em fazer algo, o desejar não está necessariamente organizado por um direcionamento em relação a fazer uma coisa determinada ou de um compromisso em tentar fazê-la [do mesmo modo que o intencionar está organizado]. [...] Em suma, ter uma atitude de ‘intencionar’ determinado plano é estar organizado para executá-lo ou para tentar executá-lo. Estar ‘organizado’ pode ser pensado, portanto, em termos de um compromisso que, embora firme, rigoroso, pode ser fracassado.¹⁹³

A diferença que Livingston procura estabelecer entre intenções e desejos diz respeito, sobretudo, à presença do que ele chama de *atitude funcional* em relação à intenção e que, pelo que sugere, é o que prepara a própria execução da intenção. Faria também menciona essa possibilidade de indeterminação do *desejo* ao

¹⁹³ Paisley Livingston, *Art and Intention*, 2005, p. 7.

mencionar a caracterização, entre os medievais, de uma *intentio recta* e uma *intentio obliqua* que precisa ser explicitada no caso das expressões intencionais.¹⁹⁴ Nesse sentido, ao enunciar “Quero comer pão”, posso muito bem com isso querer indicar meu desejo em comer um pão de levain tradicional ou, então, comer qualquer tipo de pão sem especificação. De modo que o primeiro caso remeteria à um desejo determinado em relação a alguma coisa, ou seja, *de re*; e o segundo remeteria a um pão qualquer, sem especificação ou qualificação, ou seja, *de dicto*.¹⁹⁵ Livingston, portanto, pretende marcar uma diferença crucial entre intenções e desejos no que diz respeito à determinação dos conteúdos envolvidos nestes estados mentais intencionais e no que diz respeito aos modos de ação – *atitudes executivas* – que serão necessários para realizar as intenções. Diz Livingston:

Enquanto uma atitude significativa, uma intenção representa uma certa situação ou estado de coisas determinado, bem como os meios para atingir esse fim. O conteúdo de uma intenção é esquemático, requerendo especificação e ajuste no momento da ação. E um plano provê, portanto, uma especificação mais ou menos definida do comportamento intencionado e seus resultados, embora ainda reste uma certa indefinição entre as características esquemáticas do constructo mental e os feitos concretos, atuais, que realizariam eventualmente o plano.¹⁹⁶

E ainda:

Para ilustrar esses pontos, podemos dizer que se um compositor tem a intenção de criar uma sinfonia, ele deverá no mínimo ter algum plano rudimentar que especifique alguns dos meios e fins envolvidos. E, uma vez que o plano é esquemático, toda a sorte de detalhes deverá ser estipulada assim que o músico começar a trabalhar. Se ele decidir começar a trabalhar numa sinfonia desde já, o compositor também deverá organizar-se para realizar uma série ações futuras relacionadas [ao resultado que intenciona]. Ele até mesmo intenciona um intencionar, no sentido de que ele se planeja em conceber e realizar outras intenções relevantes assim que julgar adequado. Quando Johannes Brahms começou a trabalhar em sua *Sinfonia N. 1 em C menor, Opus 68*, ele não intencionou continuar trabalhando por longos quatorze anos, mas ele supôs que continuaria trabalhando até que estivesse satisfeito com o resultado.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Paulo Faria, *Abstração e Evasão: nota sobre pintura moderna*, 2010, p. 60.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ Paisley Livingston, *Art and Intention*, 2005, p. 8.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 8.

Aqui, Livingston especifica de modo bastante interessante como a discussão sobre intenções, quando aplicada às artes, ganha contornos mais específicos e envolve, por exemplo, o fato de que intenções suscitam uma especificação sobre meios e fins vinculados a sua execução, uma certa organização da parte do agente para a realização de ações futuras que estejam vinculadas à intenção original e, por fim, surpreendentemente, um planejamento para conceber outras tantas intenções relevantes que se desdobram do intento original. Uma forma ilustrativa de compreender esse último aspecto é, pensamos, relacioná-lo ao trabalho de formular um projeto, onde se faz necessário pensar em termos de objetivo geral e objetivos específicos vinculados ao geral e que permitem, respectivamente, alcançá-lo ou concluí-lo. Para concluir a apresentação da proposta de Livingston, é importante apresentar sumariamente de que modo ele caracteriza o aspecto mais relevante das intenções, sobretudo em sua aplicação ao contexto artístico, a saber, a *atitude executiva*. Ele diz:

Em suma, uma consideração da intenção que melhor captura algumas das facetas mais relevantes e salientes das atribuições intencionais é aquela consideração na qual a intenção é desenvolvida enquanto uma atitude executiva direcionada aos planos, onde essa atitude é caracterizada em termos das várias funções que performa em nossas vidas enquanto nos reconhecemos enquanto agentes temporalmente situados, capazes de deliberação e de ambição.¹⁹⁸

E delinearé, portanto, as funções diferentes relativas à atitude executiva que operam a realização das intenções através das ações apropriadas afirmando que as intenções (1) sustentam o comportamento intencional; (2) guiam-no uma vez que ele começa a acontecer; (3) circunscrevem o raciocínio prático; (4) permitem coordenar o comportamento individual do agente; e (5) coordenam as interações entre diferentes agentes.

Em relação à (1) capacidade de sustentação do comportamento intencional, Livingston a explica em termos de um direcionamento do agente para a conclusão da intenção, permitindo que ele comece um projeto

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 14.

determinado, mas que também o conclua; ou, então, que desista do projeto caso razões suficientes o convençam a encerrá-lo.¹⁹⁹ Sobre a (2) capacidade de orientação do comportamento intencional pelas intenções, ele afirma que o conteúdo representacional – ou atitude propositiva – da intenção original consegue orientar ações específicas ao direcioná-las a uma finalidade; ou seja, a ideia de que existe um estado de coisas almejado pelo agente e compreendido por ele como algo alcançável na medida em que as intenções são realizadas.²⁰⁰ Em relação à (3) indução e delimitação do raciocínio prático, Livingston admite que uma vez que uma intenção é concebida na mente do agente, então ele se organiza em relação ao plano de realizá-la, desdobrando pensamentos sobre como compô-la ou de como finalizar esses esforços composicionais, que seriam espécies de *inputs* em um raciocínio prático. Sobre (4), a questão da coordenação do comportamento individual, ele sugere que as intenções de um artista direcionadas a determinada ação (por exemplo, pintar um quadro) se encontram funcionalmente relacionadas a um escopo muito maior de intenções anteriores que não somente influenciam as ações relativas à intenção própria do projeto, mas a muitas outras que porventura se apresentem a ele em sua vida cotidiana (por exemplo, fazer uma formação em artes visuais, expor obras, rejeitar um convite social enquanto trabalha numa pintura que exige certa concentração, etc.).²⁰¹ E, por fim, em relação ao (5) papel de coordenação da interação entre diferentes agentes, Livingston cita o caso no qual intenções podem ser publicamente declaradas (através de expressões de intenção), tornando projetos conhecidos, auxiliando o público em seus esforços interpretativos ou vinculando artistas diferentes sob interesses semelhantes.²⁰²

Parece-nos, portanto, que o essencial da posição de Livingston consiste em atribuir às intenções, tomadas enquanto eventos mentais intencionais específicos e, portanto, distintos das crenças e dos desejos, três qualidades fundamentais. Intenções possuem *conteúdos esquemáticos* próprios caracterizados em termos de atitudes proposicionais com orientação de ajuste, ou direção de adequação,

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 14.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 15.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² *Ibidem*.

mundo-mente; ou seja, expressam, no caso das intenções, certos planos ainda a serem realizados que não representam o próprio mundo (ou estados de coisas) de tal ou tal maneira, mas expressam uma intenção de que o mundo (ou estados de coisas) esteja de tal ou tal maneira. Daí a questão da inserção de uma explicação sobre direção de ajuste. Isso quer dizer que intenções são satisfeitas na medida em que o mundo (ou estados de coisas) se encontra ajustado a elas, não o contrário.²⁰³ Intenções possuem também *atitudes funcionais* que, para Livingston, caracterizam-se como planos ou crenças à respeito de que modos esses conteúdos poderão ser realizados com uma certa perspectiva, ou seja, inclinando sua realização de tal ou tal maneira. A vinculação que Livingston efetua entre as intenções e a necessidade de que, diferentemente de desejos ou vontades, possuam embutidas nelas mesmas aquelas indicações concretas para sua realização ou efetuação parece-me, portanto, corresponder em certa medida à ideia de Carroll sobre intenções enquanto determinadoras de *estruturas propositivas* nas obras de arte, muito embora Carroll indique compreender sem maiores desenvolvimentos as intenções como sendo constituídas simplesmente por crenças e desejos.

De todo modo, parece-nos bastante consensual admitir a partir do que foi exposto que tanto Carroll, quanto Livingston, pretendem defender de modos distintos uma abordagem intencionalista para a arte. Por um lado, Livingston especifica com muito mais rigor – também dado seu cuidadoso recenseamento dos trabalhos sobre intencionalidade e sobre intenção para a explicação da ação disponíveis na literatura filosófica – a natureza das intenções, mostrando que elas explicam a produção artística em mais detalhe sempre que desdobradas analiticamente através da interpretação. Contudo, por outro lado, Carroll parece reconduzir o debate à questão da interpretação, mostrando que a recepção de arte na seara da estética ganha muito mais com o intencionalismo do que perde, já que admitirá que intenções autorais se manifestam concretamente nas obras de arte. Carroll aponta, nesse sentido, para as práticas interpretativas e o quanto somos inclinados a buscar por razões que expliquem a existência de um objeto

²⁰³ Sobre uma discussão sobre direção de ajuste ou direção de adequação ver: John Searle, *Intencionalidade*, 2002, p. 10, 11 e 12.

determinado. Nesse sentido, vemos em Carroll, ainda que ele não realize uma exegese rigorosa de Anscombe em *Intention*, pelo menos um alinhamento com as ideias da pensadora inglesa quando ela comenta sobre o sentido do emprego do termo ‘intencional’ ao falar sobre as ações humanas, pois para ela “o termo ‘intencional’ faz referência à forma de uma certa descrição de eventos. O que é essencial a essa forma é exibido pelos resultados de nossas investigações sobre a questão ‘Por quê?’”²⁰⁴. Assim, perguntar-se ‘por quê?’ diante de uma obra de arte é uma reação das mais comuns e corriqueiras, pois é algo que simplesmente evidencia os modos pelos quais procuramos tornar o mundo à nossa volta e as práticas que motivam ou sustentam as ações humanas como coisas inteligíveis, ou seja, coisas que podem ser legitimamente descritas e explicadas. Mais uma vez, Anscombe parece sugerir a naturalidade intelectual, humana, por trás das explicações intencionais das ações ao vincular essas explicações aos contextos nos quais simplesmente pedimos e damos certas razões para as coisas. Diz ela:

É claro que nós temos um interesse especial nas ações humanas: mas sobre o que é que temos um interesse especial aqui? [Certamente] não é o fato de que temos um interesse especial nos movimentos dessas moléculas – a saber, aquelas que compõem os humanos. A descrição daquilo que nos interessa é um tipo de descrição que não existiria caso a nossa pergunta pelo ‘Por quê?’ também não existisse. Não é o caso que certas coisas, por exemplo os movimentos dos seres humanos, estão por razões ainda não reveladas sujeitas à pergunta ‘Por quê?’. Do mesmo modo, não é o caso que certas aparências feitas com giz em um quadro-negro estão sujeitas à pergunta ‘O que elas significam?’; a descrição de algo como uma palavra ou como um enunciado simplesmente não poderia existir antes do fato de que palavras e enunciados possuem um significado. [Igualmente], a descrição de algo como uma ação humana não poderia existir antes da existência da pergunta ‘Por quê?’.²⁰⁵

Que esse exercício de dar e pedir razões através de descrições sobre as ações humanas e seus produtos com o intuito de torna-las *explicáveis* manifeste aquilo que se convencionou chamar, ao longo da história das ideias e da consolidação dos termos filosóficos, de *conhecimento prático* é algo que Anscombe, ao que nos parece, estava inteiramente de acordo.

²⁰⁴ G. E. M. Anscombe, *Intention*, 2000, p. 83.

²⁰⁵ *Ibidem*.

Uma ‘ação intencional’ sempre pressupõe o que se poderia designar como ‘conhecer um modo de fazer’ aquilo que é descrito em uma descrição sob a qual uma ação pode ser chamada de intencional, e esse conhecimento é exercitado na ação e é um conhecimento prático.²⁰⁶

E ainda:

‘Conhecimento prático’ é, sem dúvida, um termo comum da linguagem cotidiana, sem dúvida herdado da filosofia de Aristóteles. [...] Um homem que possui conhecimento prático é um homem que sabe como fazer coisas; mas essa é uma descrição insuficiente, pois se pode muito bem *dizer* que ele sabe como fazer coisas ao dar uma palestra sobre isso, embora ele esteja em apuros quando confrontado com a tarefa de [de fato] fazê-las. Quando nós falamos ordinariamente de um conhecimento prático, nós temos em mente um certo tipo de capacidade geral em um campo determinado; mas se ouvirmos falar de uma capacidade do tipo, é também razoável que questionemos o que constitui o exercício dessa capacidade. [...] No caso do conhecimento prático o exercício da capacidade não é absolutamente nada além do [próprio] fazer ou supervisionar as operações que nos permitem dizer que um homem possui conhecimento prático; mas isso não significa *somente* que certos efeitos ocorrem [...], pois aquilo que se efetua é formalmente caracterizado enquanto estando sujeito à nossa questão ‘Por quê?’, cuja aplicação exhibe a ordem A–D [ação–descrição] que nós descobrimos.²⁰⁷

Descrever, portanto, certas ações ou, então, certos produtos concretamente criados no mundo a partir de razões que conseguem vincular tais ações ou produtos aos planos, estratégias, crenças, desejos e intenções parece corresponder não só a uma explicação do que poderá vir a ser o conhecimento prático; mas, sobretudo, parece corresponder ao que é próprio da atividade humana intencional na medida em que ela é, por si mesma, exibida, mostrada e tornada apreensível ao explicarmos uma ação *x* mediante uma intenção que a subscreve e motiva.

Embora tenhamos endossado até aqui a proposta intencionalista de Carroll, também nos parece importante mencionar que estamos atentos às próprias limitações de sua concepção. O simples fato de ter aludido aos neo-wittgensteinianos ou ao pensamento de Anscombe, a quem canoniza como pensadora clássica da intenção, sugerindo que pensa *de acordo com eles* sobre as intenções, não confere ao intencionalismo de Carroll nenhuma garantia de

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 89.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 88.

legitimidade filosófica. E o leitor fica com a impressão de que sua proposta repousa muito aquém do se esperaria de uma abordagem rigorosamente intencionalista da arte. Por um lado, avaliamos que Carroll é bem sucedido ao mostrar como certas intenções se corporificam nas obras de arte lançando mão da noção de *estruturas propositivas*. Os desdobramentos que fizemos através das análises dos poemas e das pinturas procuraram salientar isso. No entanto, por outro lado, ao enfatizar a discussão das estruturas propositivas, seu intencionalismo parece favorecer, ou sobrestimar, uma teorização positiva sobre as próprias obras e sobre os processos de recepção das mesmas enquanto uma espécie de conversação sobre essas estruturas que são, por sua vez, determinadas pelas intenções autorais dos artistas. Concedendo certa generosidade ao pensamento de Carroll sobre as intenções, poderíamos cogitar que ele está simplesmente interessado em superar os argumentos ontológicos e estéticos de Beardsley e Wimsatt sobre a arte e que, por essa razão, sua proposta naturalmente enfatiza estruturas propositivas (aspecto *ontológico*) e seus modos de recepção (aspecto *estético*) ao oferecer contra-argumentos aos pensadores da Neo-Crítica. Isso, contudo, acaba cobrando seus dividendos exegéticos, pois afasta Carroll de um tratamento mais rigoroso ao nível epistemológico das intenções, com o qual ele supostamente conseguiria indicar a peculiaridade das intenções em comparação a outros estados mentais e, sobretudo, como as intenções estão voltadas à produção das obras de artes (intenções artísticas, autorais, etc.). Pensando nessa deficiência é que procuramos suplementar a proposta de Carroll com a de Livingston, já que ele nos parece empreender uma análise ao nível epistemológico bem mais rigorosa que a de Carroll ao pensar em intenções como *planos*.

Nesse sentido, é imprescindível lembrar que Livingston não está de modo algum inaugurando uma nova concepção no âmbito das teorias da intencionalidade ao pensar especificamente sobre as intenções a partir da noção de planos. E, muito menos, inaugurando uma concepção iconoclasta sobre a natureza da intenção no âmbito de uma *filosofia da ação*. Ainda que seus desenvolvimentos se apliquem ao problema das artes e à questão do intencionalismo artístico, Livingston está inserido com Carroll numa tradição de

outros pensadores que procuraram refletir não só sobre a própria noção de intenção, mas sobre sua vinculação à explicação da ação humana deliberada (ou intencional) e sobre o papel das intenções na discussão filosófica clássica sobre a racionalidade prática. Exponentes relevantes dessa tradição são, além dos já mencionamos nomes de Anscombe (1957) e Searle (2002), também Davidson (1936) e Bratman (1987). Se Carroll e Livingston pensam um aporte intencional para a produção de arte que, respectivamente, permite-lhes pensar também um aporte intencional para a existência e a recepção da arte, então eles se reportam precisamente a essa tradição de pensadores da filosofia da ação e compreendem implicitamente a arte de modo necessário como algo resultante de ações humanas deliberadas, intencionais, e que podem ser explicadas e justificadas em termos de certas razões para agir; ou seja, através da exposição das *intenções*.

Os trabalhos de Davidson e de Bratman nos parecem, nesse sentido, particularmente importantes. Em suas propostas filosóficas, ambos procuram estabelecer distinções entre meros acontecimentos e ações deliberadas (ou intencionais) a partir do tratamento da subjetividade dos agentes, mostrando que as ações deliberadas são causadas pelos estados mentais apropriados de tais agentes. Assim, a ação intencional seria causada pelas razões apropriadas, ou seja, pelos estados internos específicos concernentes à mente dos agentes e que, por sua vez, motivariam neles uma ação inicial correspondente. Há uma diferença crucial, entretanto, entre as propostas de Davidson e de Bratman. O primeiro ofereceu, desde de seus famosos trabalhos *Actions, Reasons and Causes* (1936) e *How is weakness of the will possible* (1969) uma concepção em filosofia da ação capaz de explicar casualmente a ação por meio de sua redução às noções de crença e desejo enquanto pró-atitudes; onde as crenças seriam como um pano de fundo para ações futuras e desejos seriam os motivadores de ação.²⁰⁸ Isso excluiria da proposta de Davidson um tratamento capaz de conferir um lugar (ou melhor, uma função genuína) para a noção de intenção na explicação causal da ação. A substituição desse *modelo crença-desejo* por um *modelo crença-desejo-intenção* suplementar só se deu mais tarde no pensamento de Davidson, com *Intending*

²⁰⁸ Donald Davidson, *Actions, Reasons and Causes*, 1963, p. 09 a 12. In Donald Davidson, *Essays on Actions and Events*, 2001.

(1978).²⁰⁹ Bratman, por outro lado, partindo das considerações de Davidson, ofereceu desde o início uma concepção distinta, na qual a intenção, ainda que marcada pela *inércia*, exerceria um papel crucial na explicação causal das ações como uma *pró-atitude controladora de conduta*.²¹⁰ Bratman considerou as intenções como etapas na construção de planos maiores, onde uma intenção se coadunaria de modo natural a uma rede maior de outras e estaria sujeita a demandas de consistência e coerência.

[...] a visão inicial de Davidson, que reduzia uma ação intencional a crenças e desejos correspondentes, precisou ser suplementada com uma intenção-prévia, ampliando a gama de estados mentais que seriam necessários para explicar a ação na forma de uma visão crença-desejo-intenção. Entretanto, a visão davidsoniana pareceu incapaz de lidar com casos em que a intenção desempenharia um papel legítimo no raciocínio prático, e não seria meramente um subproduto de crenças e desejos. O passo seguinte foi tentar compreender o papel real da intenção como sendo uma razão para a ação, do mesmo modo que são as crenças e o desejos. [...] Primeiramente, é importante notar duas características fundamentais da intenção que já foram marginalmente abordadas aqui: as intenções possuem inércia e controlam a conduta do agente²¹¹.

A retomada crítica que Davidson faz de sua própria proposta em trabalhos posteriores, contudo, não consegue evitar, de acordo com Rui (2018), que o novo modelo davidsoniano para explicar casualmente a ação em termos de crença-desejo-intenção apresente suas próprias limitações teóricas. É, nesse sentido, que a proposta de Bratman se apresenta como uma alternativa mais eficaz, precisamente porque atribuí uma especificidade muito maior às intenções e consegue esclarecer em que medida elas participam, por exemplo, da racionalidade prática. Segue Rui:

Para Bratman (1987) esses são aspectos fundamentais da intenção. Assim como os desejos ordinários, intenções também são pró-attitudes, ou seja, são capazes de mover o agente em direção a uma determinada ação. [...] Portanto, dizemos que intenções são pró-attitudes controladoras de conduta, enquanto desejos são meramente potenciais influenciadores da ação. [...] Quando formo uma intenção, formo um compromisso com aquela ação futura. Minha intenção resiste a reconsiderações, ela possui

²⁰⁹ Donald Davidson, *Intending*, 1978. In Donald Davidson, *Essays on Actions and Events*, 2001.

²¹⁰ Michael Bratman, *Intention, Plans and Practical Reason*, 1987, p. 15 a 20.

²¹¹ Matheus de Lima Rui, *Compatibilizando Teoria da Ação e Racionalidade Prática a Partir do Conceito de Intenção*, 2018, p. 189.

duas características [de acordo com Bratman]: *estabilidade* e *inércia*. Essas características típicas da intenção fazem dela um estado mental um tanto quanto peculiar em relação às crenças ou desejos. Enquanto a crença possui características cognitivas, como a capacidade de operar em sentenças lógicas, ou a exigência de ser coerente entre si, ela não possui qualquer aspecto volitivo, isto é, que mova o agente em direção à ação. E, enquanto o desejo possui tipicamente um caráter volitivo, ele não possui qualquer compromisso com atitudes cognitivas como as da crença. Não há nenhum problema em ter desejos contraditórios. Já a intenção aparece como um estado mental que consegue abarcar parte dos dois lados dos estados mentais mencionados. Ao mesmo tempo em que a intenção é uma pró-atitude, isto é, possui um caráter volitivo, ela também possui alguns aspectos cognitivos semelhantes à crença, como a existência de coerência interna. E é ao estabelecer tais aspectos cognitivos presentes na intenção que seremos capazes de explicar o real papel que intenções podem desempenhar em um raciocínio prático. Ao elucidar o papel das intenções, recorreremos ao modo como Bratman (1987) introduz um elemento novo em nossa discussão, o conceito de “planos”. Segundo Bratman (1987, p. 28), intenções sobre ações futuras são elementos típicos em grandes planos. Tais planos facilitam a coordenação, tanto socialmente como de nossas próprias vidas, planos que nos permitem uma deliberação que molde nossa conduta futura.²¹²

Assim, o modelo avançado por Bratman e com o qual ele procurou delimitar uma função específica para as intenções na explicação causal da ação nos parece se harmonizar com a já apresentada proposta de Livingston, uma vez que ambos concebem a intenção enquanto um estado mental distinto da crença e do desejo, conferindo às intenções um papel crucial na organização dos planos e no direcionamento de ações e condutas futuras. Bratman, particularmente, fará um esforço notável para indicar de que modo as intenções podem ser tomadas como razões em um raciocínio prático, ou como *inputs* para uma certa deliberação.²¹³

Nesse sentido, os planos, formados por redes de intenções orientadoras de ações futuras, seriam marcados por dois requisitos fundamentais. Por um lado, pela exigência de consistência, onde as ações precisam ser coordenadas ao longo do tempo e o plano como um todo precisa ser internamente consistente, relacionando-se às próprias crenças do agente de modo coerente. E, por outro lado, uma exigência de coerência entre meios e fins, para a qual os planos devem ser suplementados por sub-planos, ou passos preliminares, onde certos meios estão inteligivelmente vinculados a certos fins a eles apropriados. É dessa consideração sobre os requisitos dos planos, que Bratman desdobra duas funções

²¹² *Ibidem*, p. 189 e 190.

²¹³ *Ibidem*, p. 186.

específicas para as intenções nos raciocínios práticos. Da primeira exigência, ele deriva a *função de consistência*, para a qual uma intenção poderá produzir subsequentes restrições sobre quais outras intenções poderão ser adicionadas ou introduzidas em um raciocínio. E, da segunda exigência, Bratman deriva uma *função de controle de coerência entre meios e fins*, onde uma intenção exercerá uma pressão racional sobre os estados mentais do agente para a adição ou para a rejeição de novas intenções.

Para ilustrar as ideias de Bratman, consideremos o seguinte exemplo. Concebo a intenção de *pintar um quadro*. Para tanto, preciso conceber outras intenções relacionadas a essa intenção inicial que sejam respectivamente coerentes como, por exemplo, (a) comprar tela, tintas e pincéis, (b) organizar uma rotina de trabalho diante de outras tarefas e demandas, (c) fazer alguns esboços e estudos do que desejo pintar e de como irei pintá-lo, etc. Se alguém, porventura, observar-me realizando as ações (a), (b) e (c) e me questionar sobre o que eu estou fazendo, a expressão de minha intenção inicial aparecerá enquanto uma espécie de razão que justifica e explica essas três ações de modo apropriado: (a) estou comprando materiais de pintura *porque irei pintar um quadro*, (b) estou organizando minha rotina diária *porque preciso pintar este quadro* e (c) estou desenhando estes esboços *porque quero pintar um quadro mais tarde*. Essas ações, bem como suas explicações, são dependentes de um estado mental próprio relacionado à intenção primeira de pintar o quadro e são, portanto, elas mesmas justificadas por este estado mental. Do ponto de vista do raciocínio prático, as intenções correspondentes às ações (a), (b) e (c) podem ser consideradas enquanto sub-intenções consistentemente vinculadas à intenção inicial de pintar o quadro e que, juntas, estabelecem o próprio *arco de planejamento* dessa ação futura.

Dar uma volta na quadra com Nina, minha cachorra, ou medir a quantidade de farinha integral para fazer pão seriam, em comparação com essa intenção inicial de pintar o quadro, ações causadas por intenções que não estão consistentemente alinhadas a ela. O passeio com Nina e a medição das farinhas são coisas, inclusive, que não estão alinhadas com as crenças que tenho sobre pintura e sobre o que sei que é preciso para produzir uma pintura. A intenção de

pintar o quadro, para Bratman, portanto, conseguiria inclusive exercer uma pressão sobre minha capacidade de conceber essas outras intenções, uma vez que elas não estariam consistentemente alinhadas com meu intento original, facultando-me, assim, rejeitá-las. Portanto, se sustento minha intenção original e, em seguida, concebo intenções que claramente não estão a ela relacionadas de modo consistente e, assim, conduzo minhas ações para realizar essas outras intenções, indo passear com Nina ou indo medir a quantidade de farinhas, então posso, dentro da *consideração de uma racionalidade prática*, ser acusado de irracionalidade caso eu seja inquirido sobre o que estou fazendo ao passear com a Nina ou ao medir quantidades de farinha e explicar estas ações com base na minha intenção de pintar um quadro. E isso porque no arco de planejamento desta intenção, a intenção passear com Nina ou a intenção medir a quantidade de farinha integral não são, de modo algum, *inputs* adequados ou consistentes para o raciocínio prático que organiza minhas ações orientadas pela intenção de pintar. E a resposta “Porque eu desejo pintar um quadro” para as perguntas “Por que você está medindo farinhas?” ou “Por que você está passeando com a Nina?” não é uma resposta que parece explicar, de modo característico, e muito menos *causal*, minha ação no balcão da cozinha em frente à balança alimentícia ou a minha ação de estar passeando com Nina na rua Cônego Viana às 15h30 de um dia ensolarado de outubro.

Obras de arte são marcadas pela intencionalidade – são intencionais – precisamente porque resultam de certas ações específicas que, por sua vez, foram elas mesmas conduzidas e motivadas por intenções específicas para agir de um modo ou de outro com vistas a um fim. E a evidenciação daquelas intenções que motivaram as ações para essa produção explicam, parece-nos, de um modo satisfatório a própria existência desses produtos, pelo menos desde um ponto de vista atitudinal, executivo. Isso dá proeminência para a ideia de que não é equivocado, ou ilegítimo, albergar as considerações produtivas sobre o artístico, ou seja, as considerações de uma *poética*, dentro dos parâmetros da própria filosofia da ação. Obras de arte são produtos de ações humanas que podem ser explicadas a partir da perspectiva intencional. No entanto, essa conclusão não é ainda capaz de explicar em que medida há, do ponto de vista intencional, uma

diferença relevante entre obras de arte e outras coisas que também são produto de intenções, como o pão feito mais cedo. E, assim, ainda não foi possível conceber de que modo a intencionalidade poderá ser cogitada como uma condição isoladamente suficiente para a arte. Pretendo derivar dessa exploração do caráter intencional da própria produção humana, ou daquilo que é resultado de uma fatura humana, a ideia de que algumas dessas produções são feitas sob a motivação de uma *intenção adicional*, a saber, a de que ao serem concluídas ou terminadas, essas produções sejam apresentadas às outras pessoas enquanto obras de arte. Nesse sentido, sempre que um artista produz uma obra de arte específica, concebendo para ela determinadas intenções capazes de motivar ações apropriadas para a produção de sua obra, ele também deverá conceber a intenção de que esse produto seja tomado e entendido por outras pessoas enquanto uma obra de arte. É essa intencionalidade artística, em certo sentido, que motiva um artista a exibir seu trabalho ou a formular outras intenções respectivas que garantam certas ações capazes de tornar essa exibição possível, viabilizando-a. É o que Dickie elabora nos termos de uma *candidatura por apreciação*, ou seja, uma *expectativa de audiência* que é assumida pelos próprios artistas em relação às obras de arte que produzem: “uma obra de arte, em um sentido descritivo, é um artefato sobre o qual uma sociedade [...] conferiu um estatuto de candidato à apreciação”²¹⁴. E é isso, portanto, o que motiva artistas a frequentar – embora seja perfeitamente possível que não o façam ou que não pretendam fazê-lo – certos contextos das práticas sociais humanas relacionados com a exibição, a contemplação e a discussão de obras de arte: museus, galerias, vernissages, exposições, aberturas, mostras coletivas ou individuais, visitas ao atelier, academias e escolas de arte e assim por diante.

²¹⁴ George Dickie, *Defining Art*, 1969, p. 254.

3. Contexto

ROBERT RAUSCHENBERG: A RETROSPECTIVE
September 19, 1957 - January 7, 1958

LN#: 867.97
Robert Rauschenberg
Erased De Kooning Drawing, 1953
Traces of ink and crayon on paper, with mat and label
hand-lettered in ink, in gold-leafed frame
25-1/4 x 21-3/4 x 1/2
Collection of the artist
RR# 53.D001

RR Crate #: 27

15.1001
Rauschenberg
Museum of Modern Art
LOAN 1977.133
NCFM Cat.#22
Rauschenberg

53.D1

Kunsthalle Tübingen
74 Tübingen
Philosophenweg 77

LENDER LENT by the ARTIST

EXHIBITION POETS OF THE CITIES: NEW YORK &
SAN FRANCISCO, 1950-65
ARTIST Robert Rauschenberg

TITLE Erased de Kooning Drawing

DATE 10/31/74 RECEIPT No. 1221 BOX 3

dallas museum of fine arts - fair park - dallas, texas
W-103

DMFA

E 3

case No 4

OLLENDORFF FINE ARTS
FINE ART PACKERS AND SHIPPERS
NEW YORK - SAN FRANCISCO

Lot No. 5328 Piece No. 22 07

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART
945 Madison Avenue, New York, N.Y. 10021

Artist Robert Rauschenberg

Title ERASED DE KOONING DRAWING

Date 1953 Catalogue No. 68

Lender Collection of the artist

Exhibition ART ABOUT ART
7/19-9/24/78 and travel

THE MUSEUM OF MODERN ART
11 WEST 53RD STREET NEW YORK

ART IN THE MIRROR C/D 66-2

ARTIST Rauschenberg

TITLE ERASED DE KOONING DRAWING

LENDER'S NAME Artist

MUSEUM NO. 66.2119 BOX NO. 5

THE NORTH CAROLINA MUSEUM OF ART
Raleigh, N. C.

Artist Robert Rauschenberg

Title ERASED de KOONING DRAWING

Number

Exhibition "Art About Art"
October 22 - November 26, 1978

The Museum of Contemporary Art
ROLYWOLFOYER A CIRCUS
MOCA, Los Angeles September 12 to November 28, 1993
Museum of Contemporary Art, Los Angeles
Orange County Museum of Art, Newport Beach, California, 1994
JC 14 Rauschenberg
Erased de Kooning Drawing, 1953
drawing: traces of ink and crayon on paper in gold leaf frame

DO NOT REMOVE
DRAWING FROM FRAME.
FRAME IS PART OF DRAWING

JUDSON ART WAREHOUSE
49-20 FIFTH STREET
LONG ISLAND CITY, N.Y. 11101
718-937-5600
TELEX: 269135 JUDSON FAX: 718-937-5660

FLOOR	ROOM	PIECE
ME	2000	9

ROBERT RAUSCHENBERG: THE EARLY 1950's

Guggenheim Museum, SoHo, New York
10/23/92 - 1/17/93

92 Crate: 2

Erased de Kooning Drawing
1953
Traces of ink and crayon on paper with mat and
hand-lettered (ink) label in gold leaf frame
25-1/4 x 21-3/4", framed

LENDER: Robert Rauschenberg

SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART
PERMANENT COLLECTION

Accession No: 98.298
Artist: Robert Rauschenberg
Title/Date: Erased de Kooning Drawing
1953
Medium: ink and crayon on paper, with mat and label
hand-lettered in ink, in gold-leafed
25 1/4 in. x 21 3/4 in. x 1/2 in.
Size: Purchased through a gift of Phyllis Watts
Credit:

Westkunst

Zeitgenössische Kunst seit 1939, Rheinhallen, Messegebäude
Veranstalter: Stadt Köln, Museen der Stadt Köln
30. Mai bis 16. August 1981

Raum: 12

Kat-Nr.: 545
Künstler: Rauschenberg
Titel/Jahr: Erased de Kooning Drawing, 1953

Besitz: R. Rauschenberg, N.Y.

Kiste Nr.: 3/47 F.V.

NATIONAL COLLECTION OF FINE ARTS
SMITHSONIAN INSTITUTION, 9 AND G STS., WASHINGTON, D.C.

ACCESSION No. # 22
ARTIST Robert Rauschenberg
TITLE ERASED de KOONING DRAWING

The Tate Gallery
Rauschenberg
Rauschenberg
de Kooning drawing
Rauschenberg

MUSEUM OF AMERICAN ART
945 MADISON AVENUE
NEW YORK, NY 10021

AMERICAN CENTURY:
FUTURE 1900-2000 PART II
1999 - February 13, 2000

ERASED DE KOONING DRAWING 1953
ZEICHNUNG:
TINTENSPIUREN UND KREIDE AUF
PAPIER
25 x 37
BESITZ DES KÜNSTLERS

ROBERT RAUSCHENBERG: THE EARLY 1950'S
Museum of Modern Art, Washington, D.C. 6/15/91-8/11/91
Museum of Contemporary Art, Houston 9/27/91-1/5/92
Museum of Contemporary Art, Chicago 2/8/92-4/19/92
Museum of Modern Art 5/14/92-8/2/92
Crate: 2

Traces of ink and crayon on paper with mat and
hand-lettered in gold leaf frame
Collection of the artist
Robert Rauschenberg

Ao longo deste capítulo pretendemos oferecer uma análise do conceito de *contexto* – como fizemos com o conceito de intenção no capítulo anterior – e sugerir de que modo as discussões sobre o artístico, especialmente na contemporaneidade, suscitam o que chamaremos de abordagem *contextualista* ou de *contextualismo*. A ideia geral que subscreve a análise é, portanto, a de que as situações de produção, exibição, recepção e discussão de arte configuram um conjunto diverso de práticas sociais dotadas de uma história que podem ser designadas pela noção de *contexto da arte*. *Grosso modo*, essas situações todas podem ser apreendidas desde uma perspectiva *contextualista*; isto é, uma perspectiva capaz de indicar em que medida alguns objetos, fenômenos e proposições são elaborados dentro de um contexto demarcado ou passam a ser nele exibidos e recebidos.

Ao longo da análise tentarei oferecer respostas para três tipos de perguntas. O que é um contexto? O que é um contexto de arte ou artístico? E quais são as razões de cogitarmos um contexto de arte; ou seja, qual sua importância, sua justificativa e ao que ele serve? A primeira pergunta suscita uma discussão filosófica que já dispõe de certa tradição de debates, especialmente nos campos da filosofia da linguagem e da epistemologia, e que traz ao primeiro plano a questão analítica da demarcação de um contexto, ou seja, como é possível estabelecer de um modo mais ou menos preciso os limites de um contexto? A segunda pergunta suscita, em nosso ver, uma discussão sobre as práticas sociais artísticas que se encarregam sobretudo (1) da produção, (2) da exibição e (3) da discussão sobre arte; trazendo ao primeiro plano da investigação aqui pretendida uma tradição de debates igualmente representativa dentro das artes relacionada à dimensão sociológica da obra de arte. E, por fim, a terceira pergunta suscita o fato, anteriormente abordado, da desmaterialização dos suportes artísticos tradicionais com o encerramento do modernismo e a guinada conceitual nas artes visuais que atribuímos, desde o primeiro capítulo, ao trabalho de Duchamp.

Assim, entendemos que a abordagem *contextualista* na seara de uma filosofia da arte envolve o reconhecimento de um certo deslocamento do plano de

imanência na análise do fenômeno artístico.²¹⁵ Se até o modernismo esse plano recortava o âmbito das obras de arte *qua* objetos físicos, ou seja, aquele caráter de artefaturalidade dos próprios objetos; agora, na contemporaneidade, diante da desmaterialização desse caráter e diante do que Steinberg chamou de “aprofundamento incursivo da arte na não-arte”²¹⁶, esse plano se desloca, ou se amplia, de modo a albergar também os contextos variados de produção, apresentação e debate de certos objetos. Não constitui uma especificidade das discussões artísticas, no entanto, o fato de que objetos sejam produzidos, apresentados ou discutidos em certos contextos, pois todo objeto físico está num *aqui* e num *agora* e, portanto, num contexto espaço-temporal específico, sendo dotado de *situacionalidade*. Constitui uma especificidade da discussão artística que a situação da obra de arte seja agora, na contemporaneidade, considerada determinante para sua compreensão. Esse *hic et nunc* da arte, imprescindível do aspecto aurático que Benjamin considerara dissolvido frente ao desenvolvimento dos novos meios tecnológicos de reprodução do seu momento histórico²¹⁷, constitui agora, na contemporaneidade, um dos modos legítimos de apreensão do artístico, sem o qual a experiência e a interpretação da arte são devolvidas – anacronicamente – à atenção formal dos suportes. É bem verdade, contudo, que o tratamento da *situacionalidade* na arte contemporânea exige igualmente um alargamento de escopo, não se limitando mais nem ao espaço que a obra habita e que é apreendido em sua experiência, nem ao tempo próprio de sua apreensão sensorial. Mas passam a abarcar espécies de *espaços* – sobretudo instituições – e *tempos* – efêmeros e transitórios, como na performance, ou relativas à própria historicidade da arte, como naquelas obras que atestam autorreferencialidade histórica. Nesse sentido, a filosofia da arte demanda uma abertura, atestada pela da arte contemporânea, para a discussão que chamamos de *contextual*; convocando considerações sobre as práticas sociais artísticas lastreadas institucional e historicamente.

²¹⁵ Entendo ‘plano de imanência’ como uma operação especulativa que, ao tomar alguma coisa enquanto objeto de consideração reflexiva, recorta-a, seleciona-a com a finalidade investigar aquilo que não poderia subsistir fora dela.

²¹⁶ Leo Steinberg, *Reflections on The State of Criticism*, 1939, In Branden Joseph, *Robert Rauschenberg*, 2002, p. 36

²¹⁷ Cf. Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, 2014.

Vemos aqui também uma interseção entre as análises sobre *intenção* e sobre *contexto*. No capítulo sobre intenção procuramos defender a ideia de que obras de arte são frutos de ações humanas explicadas, ou *justificadas*, através de uma abordagem intencional da ação. Indicamos as intenções como estados mentais específicos – *planos* – concebidos necessariamente a partir de um pano de fundo de crenças. Agora, pensamos que será relevante indicar em que medida as crenças humanas se originam, sobretudo, de certas relações de cooperação que os indivíduos travam uns com os outros e, também, com o mundo ao seu redor. Na medida em que uma parte desse mundo é constituído por práticas sociais voltadas à produção de certos objetos artísticos que, por sua vez, dependem do trabalho cooperativo desses indivíduos, então dever-se-á também admitir pelo menos *uma* relação apropriada entre *intenções* e *contexto*.

Adiantamos ao leitor que entenderemos a noção de *contexto da arte* como demarcando, aqui rigorosamente, aquele *sistema diverso de práticas sociais concretamente incorporadas em hábitos e instituições, historicamente transformáveis, que funda a partir dessa incorporação e dessa história uma racionalidade imanente capaz de organizar a ação de diferentes agentes ao redor de processos produtivos e receptivos, onde a recepção se volta à artificialização das coisas produzidas*. Propomos uma análise dessa tentativa de definição de *contexto da arte* ao final do capítulo, mas antes partiremos, como de costume, de três paradigmas que em nosso sentir suscitam inexoravelmente a discussão sobre o contexto e sobre as práticas naturalizadas relacionadas à produção e recepção de arte. Iniciamos analisando o caso de Arthur Bispo do Rosário, em especial seu *Manto da Apresentação*. Depois passamos analisar *Melantrópicos*, um trabalho em dois momentos, de Janaína Tschäpe. E, por fim, analisaremos a proposta performativa *Avesso*, de Andressa Cantergiani e Maurício Ianês.

4.1. Eu preciso destas palavras. Escrita

Arthur Bispo do Rosário nasceu em 1909, em Japaratuba, um município de Sergipe amplamente reconhecido pela variedade do artesanato brasileiro, pelos festejos religiosos e pelos folguedos populares. Em outubro, foi batizado na Igreja Nossa Senhora da Saúde pelo pai e pela mãe, conforme consta no *Livro de Batismos* da igreja, mas não teve seu nascimento registrado em cartório. Não tinha certidão de nascimento: *nasceu reconhecido pela igreja, mas não pelo Estado*. O processo de construção da identidade em seu sentido legal começa, na vida de Arthur Bispo do Rosário, como um processo peculiar. Das outras três fontes documentais que atestam sua existência, originam-se informações contraditórias. Nos registros da Marinha Brasileira, onde serviu inicialmente como grumete até ser excluído em 1933 como sinaleiro-chefe-B, o nome do pai e a data de nascimento variam. Já nos registros da Viação Excelsior, no Rio de Janeiro, onde trabalhou como lavrador de bondes, sua data de nascimento é que varia. E, por fim, na sua ficha de internação da Colônia Juliano Moreira, o campo de filiação informa ‘filiação desconhecida’.²¹⁸

A história da institucionalização psiquiátrica de Arthur Bispo do Rosário inicia com seu desligamento do quadro de funcionários da Viação Excelsior, depois de um acidente de trabalho que lhe rendeu uma indenização. Nesse processo, foi representado pelo advogado Humberto Leone, de quem seria mais tarde funcionário, executando trabalhos domésticos.²¹⁹ Na casa dos Leone, numa edícula reservada a ele, começa a realizar seus primeiros objetos e, em especial, o *Manto da Apresentação*. Depois que passa a trabalhar na casa da família carioca,

²¹⁸ A breve biografia de Arthur Bispo do Rosário é fundamentada nos importantes trabalhos documentais sobre a vida e a obra do artista realizados pelas pesquisas de Marta Dantas e Luciana Hidalgo. (1) Marta Dantas, *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*, 2009. (2) Luciana Hidalgo, *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*, 1996. Também destaco os trabalhos de (3) Frederico Morais, *Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura*, 2013. (4) Jorge Anthonio e Silva, *Arte e Loucura: Arthur Bispo do Rosário*, 1998.

²¹⁹ Os detalhes de sua relação profissional e pessoal com os Leone não são claros. Contudo, os detalhes apontados por Hidalgo (1996) e por Dantas (2009) sugerem fortemente que enquanto manteve relações com a família, Bispo provavelmente ingressou numa relação de *servidão* com eles, algo infelizmente muito comum na realidade brasileira ainda hoje, uma vez que não temos registros que atestem nenhuma relação de trabalho formal ou, muito menos, que deem notícias dos rendimentos financeiros de Bispo.

em Botafogo, é que Bispo tem um dos seus primeiros episódios delirantes mais graves, na véspera do Natal de 1938, quando sai em peregrinação pela cidade e, no Mosteiro de São Bento, apresenta-se como se fosse um emissário de Deus, filho de Maria, enviado pelo Senhor para testemunhar o juízo dos vivos e dos mortos. Os monges comunicam o caso às autoridades e Bispo é levado pela Polícia Civil; primeiro, para o Hospital Nacional dos Alienados, também conhecido como manicômio da Praia Vermelha e, mais tarde, para a Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá.

A Colônia ficava exatamente no final da rua [...]. Por um único portão entravam e saíam pacientes, visitas, médicos, funcionários. O jargão mais comum vaticinava: a Colônia é um caminho sem volta. Por essas e outras obscuras lendas do manicômio de Jacarepaguá, ter uma ficha preenchida na Juliano Moreira pontuava a trajetória de qualquer paciente. Um ponto final.²²⁰

Depois de sua primeira internação em 1938, a vida de Bispo foi marcada por idas e vindas: da Colônia Juliano Moreira à casa dos Leone e à casa de outros familiares, até sua institucionalização definitiva em 1960. Sua produção de objetos, entre os anos 30 e os anos 60 se intensifica cada vez mais e, conforme mencionam Hidalgo (1996) e Dantas (2009), foram necessários dois caminhões de mudança para o transporte de todos os objetos criados e mantidos por Bispo até a instituição.

Lá passou a ocupar um dos pavilhões e a gozar de uma série de “privilégios”²²¹ que o diferenciavam dos outros como, por exemplo, o fato de dispor de espaços e quartos só para ele onde pudesse acomodar seus trabalhos, sendo reconhecido como um paciente que produzia intensamente e que se ocupava ajudando nas rotinas de funcionamento institucional.

Ele fez do hospício o seu lar e do seu quarto-forte o seu mundo. Ajudava bastante no dia a dia do pavilhão, mas não pensava duas vezes antes de reclamar quando não havia uniforme e roupa de cama limpas; reivindicava

²²⁰ Luciana Hidalgo, *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*, 1996, p. 20.

²²¹ Marta Dantas, *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*, 2009, p. 45. Dantas informa que, inclusive, era comumente chamado por “seu Bispo” tanto por funcionários, quanto por outros internos. Cf. *Ibidem*, p. 36.

o concerto das infiltrações que se espalhavam pelas paredes do quarto, resistia às prescrições médicas e mantinha em dia sua crítica à Psiquiatria. Na criação do seu mundo, trabalha horas a fio: dez, dezesseis horas sem parar [...]. Com o passar dos anos, seu mundo foi crescendo, a cela já não comportava mais seu inventário das coisas. Quantos uniformes e lençóis foram desfiados, quantos sacos de estopa foram bordados, quantos pequenos objetos talhados na madeira foram envolvidos nas linhas azuis – cor da “moda manicomial” –, quantas canecas de alumínio e quantos talheres provenientes do refeitório ganharam vida nova? Papéis, sacos plásticos, bibelôs e todo o tipo de sucata e lixo industrial foram recolhidos e organizados na construção do novo mundo. Mas, quem poderia, naquele lugar, periferia dom mundo, perceber que Bispo era mais do que um homem de hábitos estranhos, mais do que um louco entre os loucos, que era um artista?²²²

Em 1980 a Colônia Juliano Moreira é apresentada numa matéria do programa *Fantástico* da Globo TV e, em meio às atrocidades do hospício, Arthur Bispo do Rosário e seu universo são, finalmente, apresentado aos brasileiros. Meses depois, recebeu a visita de Hugo Denizart, fotógrafo e psicanalista, e foi apresentado como protagonista do filme *Prisioneiro da Passagem* (1982), financiado pelo Ministério da Saúde. Em 1982 o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na mostra *À margem da vida*, apresentou parte de sua obra junto dos trabalhos de internos de outros hospitais, presídios e asilos. O coordenador de artes do MAM, Frederico Moraes, depois da exposição, compara a obra de Bispo com as obras das vanguardas. Em 1985, José Castello e Walter Firmo fazem uma matéria sobre ele e seus trabalhos que é publicada na Revista *IstoÉ*. E, em 1989, quatro anos depois, Arthur Bispo do Rosário morre em função de um infarto do miocárdio. Em julho do mesmo ano é fundada a *Associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira* e, em outubro a Escola de Artes Visuais do Parque Lage inaugura, ironicamente, a primeira mostra individual póstuma de Arthur Bispo do Rosário. Atualmente, a sua obra faz parte do acervo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea²²³, situado no Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira (RJ), administrado pela BRASS (Bispo do Rosário Associação Cultural) e pela Prefeitura do Município do Rio de Janeiro.

É a partir de 1980, portanto, que a obra de Bispo passa a ser reconhecida de modo mais amplo no território nacional e a ser incluída nos contextos de

²²² Marta Dantas, *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*, 2009, p. 43 a 44.

²²³ O site do museu se encontra disponível em: <<https://museubispodorosario.com/portfolio/ombrac/>>. Acesso em: 08.11.2020.

circulação de arte e seus debates, sobretudo no Rio de Janeiro. É a partir deles que seus trabalhos passam a ser *artificados* e ele, por sua vez, reconhecido como artista. Os processos de canonização retrospectiva e de legitimação encarregam-se, posteriormente, de posicionar a produção de Bispo na linhagem das vanguardas modernas, alinhadas às discussões sobre *arte bruta*²²⁴ ou sobre os gestos de apropriação da arte conceitual à luz da noção de *bricolage*. Embora não existam registros documentais (entrevistas, filmagens, escritos, etc.), que atestem a expressão das intenções de Arthur Bispo do Rosário de que seus trabalhos seriam resultado de intenções autorais voltadas à produção de arte e à recepção deles no contexto da arte, e embora a trajetória de vida não o tenha aproximado do próprio contexto da arte, competiu aos próprios agentes desse contexto o credenciamento tardio de sua produção enquanto produção *artística*.

É evidente que Bispo estabeleceu uma relação intencional com as obras que produziu, de modo que elas são derivações intencionais de seus próprios estados mentais, como crenças, intenções e desejos. No entanto, considerando a análise intencional realizada no capítulo anterior, não estamos autorizados a compreender essas crenças, intenções e desejos como estando voltadas ou direcionadas à produção de objetos pretendidos como artísticos. Nesse sentido, foram produzidos mediante outras intenções que, por sua vez, expressaram-se e foram enunciadas pelo próprio Bispo como não estando relacionadas ao contexto da arte ou à algumas das crenças frequentemente compartilhadas pelos seus agentes. O procedimento de justificação para esses objetos através da apresentação de razões que expliquem sua produção do ponto de vista da intencionalidade do seu produtor necessariamente levará em consideração as crenças e intenções que foram de fato enunciadas por Bispo. Como referiu, por exemplo, a partir de entrevistas ao dizer: “estou me preparando para o Juízo Final”²²⁵ ou “estou me transformando [...] para me apresentar pra Deus”²²⁶.

²²⁴ Jean Dubuffet, *L'art brut préféré aux arts culturels*, 1949. In Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, 1967.

²²⁵ Arthur Bispo do Rosário apud Luciana Hidalgo, *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*, 1996, p. 88.

²²⁶ *Ibidem*.



Arthur Bispo do Rosário, *Eu preciso destas palavras. Escrita*, sem data.



Arthur Bispo do Rosário, *Eu preciso destas palavras. Escrita*, sem data.

Ampliação, tratamento p&b.

Essa dimensão da palavra, da linguagem, do dizer e do expressar aparecem sempre com premência, tanto na obra, quanto nas conversas de Bispo, revelando sua peculiar intimidade, atrelada às crenças religiosas, ao destino messiânico e ao chamado em produzir, em continuar fazendo, em não deixar de colocar em obra a própria linguagem. Quando falou, por exemplo, de suas miniaturas, aludiu à essa transformação que elas em algum momento, numa espécie de *gran finale* existencial, magicamente produziram sobre ele:

Miniaturas que permitem a minha transformação, isso tudo é material existente na terra dos homens. Minha missão é essa, conseguir isso que eu tenho, para no próximo dia eu representar a existência da Terra. É o significado da minha vida.²²⁷

Não só em conversas Bispo enunciava essas expressões de intenção em relação aos seus objetos, atrelando-as à sua missão de vida e à *mitopoética*²²⁸ original de suas crenças religiosas, mas elas aparecem também tematizadas nos próprios trabalhos, onde são apresentadas e *inscritas*. No estandarte *Eu preciso destas palavras*. Escrita é como se ele anunciasse, através do próprio bordado, a sua necessidade em escrever e em marcar no concreto através do trabalho da mão e, por conseguinte, do corpo, aquela instância de uma inscrição de algo misterioso pela linguagem e pela escrita. Por mais que seu trabalho apresente relações com os modos de produção da arte conceitual e da *bricolage*, o que mais surpreende em sua vasta obra são aqueles trabalhos entretecidos pela instância da palavra e nos quais a escrita através do bordado cumpriu a função de eternizar não só as narrativas idiossincráticas ancoradas nas crenças míticas de Bispo, mas também os nomes próprios diferentes para homens e mulheres que conheceu ou imaginou. O *Manto da Apresentação*, nesse sentido, cumpriu um papel fundamental para Bispo, já que era o objeto produzido especialmente para o momento de sua apresentação diante de Deus e da Virgem e com o qual faria, finalmente, a sua transubstanciação acética.

²²⁷ Arthur Bispo do Rosário *apud* Luciana Hidalgo, *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*, 1996, p. 88

²²⁸ Jean-Jacques Wunenburger, *Principes d'une imagination mytho-poïétique*. In Pierre Cazier, (Org.) *Mythe et création*, 1994, p. 39.



Arthur Bispo do Rosário, *Manto da Apresentação*, sem data.



Arthur Bispo do Rosário, *Manto da Apresentação*, sem data.

Neste trabalho em especial, minuciosamente bordado e montado com capricho, os nomes próprios constelam uma verdadeira listagem na parte interna (do avesso), enquanto que palavras, números e motivos decorativos constelam a parte externa. A exploração do conceito de *mitopoética* por Wunenburger (1994) procura assinalar uma capacidade propriamente humana de um fazer própria da imaginação, um *fazer imaginativo*, que organiza em conjuntos coesos os elementos dispersos e fragmentários daquele imaginário que testemunha a história de vida pessoal de um sujeito ou a história de uma sociedade.²²⁹ Por outro lado, para Lévi-Strauss o modo de realização da mitopoética, ou seja, a forma pela qual ela se concretiza, é propriamente a *bricolage*, processo capaz de reunir objetos de outros contextos e dotados de outras funções para a criação de um objeto novo a ser empregado em contextos ritualizado.

Aliás, subsiste entre nós uma forma de atividade que, no plano técnico, permite conceber perfeitamente aquilo que, no plano da especulação, pôde ser uma ciência que preferimos chamar de 'primeira' que de primitiva: é aquela comumente designada pelo termo *bricolage*. [...] Em nossos dias, o *bricoleur* é aquele que trabalha com suas mãos, utilizando meios indiretos se comparados com os do artista. Ora, a característica do pensamento mítico é a expressão auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto é necessário que o utilize, qualquer que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem à mão. [...] Reciprocamente, muitas vezes se notou o caráter mitopoético do *bricolage*; seja no plano da arte chamada 'bruta' ou 'ingênuas', na arquitetura fantástica da casa de campo do carteiro Cheval, nos cenários de Georges Méliès ou ainda naquele imortalizado por *As grandes esperanças* de Dickens.²³⁰

Embora seja necessário admitir que as obras de Bispo foram realizadas a partir de intenções vinculadas às crenças míticas e foram produzidas sob o registro de uma *bricolage mitopoética*, e não a partir de crenças oriundas de sua participação cooperativa no contexto da arte, isso não descaracteriza de modo algum sua produção enquanto algo dotado de valor, de qualidades plásticas e formais capazes de estabelecer relações com outros artistas e modos de fazer arte; e, muito menos, a desqualifica enquanto obra de arte. Diferentemente disto, convocamos a obra de Arthur Bispo do Rosário em sua potência e contemporaneidade como

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ Claude Lévi-Strauss, *O pensamento selvagem*, 2013, p. 33 e 34.

uma indicação da própria limitação da abordagem intencionalista para a identificação de algo como arte. Nesse sentido, a existência, para além dos trabalhos de Bispo, de uma infinidade de outros objetos amplamente reconhecidos como obras de arte e que não foram produzidos a partir de uma intenção-em-produzir-arte, simplesmente denuncia que o intencionalismo é uma *condição suficiente* para a estipulação do artístico, mas não uma *condição necessária*.

4.2. Folia carioca

A obra de Janaina Tschäpe é vasta e plural e sua trajetória é marcada pela formação internacional em escolas de arte na Alemanha e nos Estados Unidos. Inicia seu percurso artístico trabalhando com pintura, sobretudo com a linguagem não-figurativa, de modo que seu trabalho até hoje apresenta investigações nessa modalidade. Ao longo da carreira, o trabalho de Tschäpe se abre para a exploração de outros meios como a escultura, onde produz objetos que ingressam ainda dentro dos padrões de apresentação canônicos, e que por vezes participam ainda da exploração de outros meios, como o vídeo e a fotografia. Nestes, em particular, passa a explorar a presença do corpo humano, no mais das vezes de mulheres, em situações e cenários que remetem ao fantástico, ao onírico e, frequentemente, às formas orgânicas encontradas na natureza vegetal e marítima.

A partir de 2018, com a apresentação de *Melantrópico*, seu trabalho passa também a apresentar uma guinada em direção à instalação e, sobretudo, ao *site specific*. *Melantrópico* foi apresentado em dois contextos distintos, primeiro na Praia do Arpoador (RJ) e depois no Baile do Sarongue (RJ). A instalação consiste basicamente em tubos de malha vermelha de dimensões variáveis, preenchidos com bolas de brinquedo. Esses tubos, depois de preenchidos, foram dispostos uns sobre os outros, sobre as rochas e as areias da Praia do Arpoador²³¹ e ficaram ali disponíveis para os frequentadores do ambiente. Já no Baile do Sarongue²³², um projeto que procura aliar arte contemporânea e festividades carnavalescas populares e que a cada ano acontece em um lugar diferente do Rio de Janeiro, os tubos foram dispostos pela artista ao longo do terraço do ambiente, o Clube Monte Líbano, em fevereiro de 2018, formando uma estrutura entrelaçada que também esteve à disposição dos foliões para que a utilizassem como quisessem.

²³¹ Informações sobre a instalação na Praia do Arpoador podem estar disponíveis em: <<http://www.janainatschape.net/melantrópico-at-praia-do-arpoador>>. Acesso em: 08.11.2020.

²³² Informações sobre a décima edição do Baile do Sarongue, na qual a instalação *Melantrópicos* esteve presente, disponíveis em: <<https://www.sarongue.com.br/10o-sarongue-xama>>. Acesso em: 08.11.2020.



Janaina Tschäpe, *Melantrópico (Praia do Arpoador)*, 2018.



Janaina Tschäpe, *Melantrópico (Praia do Arpoador)*, 2018.



Janaina Tschäpe, *Melantrópico (Praia do Arpoador)*, 2018.



Janaina Tschäpe, *Melantrópico (Praia do Arpoador)*, 2018.



Janaina Tschäpe, *Melantrópico (Baile do Sarongue)*, 2018.



Janaina Tschäpe, *Melantrópico (Baile do Sarongue)*, 2018.

Conforme mencionamos, *Melantrópico* marca decisivamente no trabalho de Tschäpe uma ampliação dos interesses artísticos, abrindo-os, para além de uma experimentação pessoal de diferentes linguagens ou meios, agora para a dimensão da participação coletiva. Ainda que a instalação possa estabelecer relações formais tanto com os trabalhos pictóricos, quanto escultóricos, da artista no sentido de sugerirem formas orgânicas e a aparência de certos animais marítimos, com *Melantrópico* a dimensão da recepção não mais se conforma à observação do suporte sob a ênfase das competências visuais do contemplador; mas se presta, então, para a experimentação engajada do próprio público. Nesse sentido, a instalação de Tschäpe se assemelha aos imponentes trabalhos de Richard Serra, com suas esculturas monumentais; e, mais especificamente, aos conhecidos trabalhos do repertório da arte contemporânea brasileira como o *Divisor* (1968), de Lygia Pape, e *Tropicália* (1967) ou *Éden* (1969), de Hélio Oiticica. Ou, ainda, uma obra presente na capital do Rio Grande do Sul, *Olhos Atentos* (2005), de Jose Resende. Todas elas, embora cada uma a seu modo, dependem inteiramente de que sejam compreendidas sobretudo enquanto espécies de convites ao público. Não como um convite só para que sejam contempladas por ele, mas um convite para que tomem parte, participem, envolvam-se nelas não só com o olhar. Esse *envolvimento* que é exigido por elas é mencionado por Alva Noë quando o filósofo trata de um *essencial* por trás dos trabalhos de Serra e que poderia, acredito, ser igualmente aplicado aos trabalhos de Pape, Oiticica e Resende.

Encontrar uma das obras de Serra não é muito bem uma experiência marcada pela visão de algo que você não entende, mas mais propriamente uma experiência de encontrar-se em algum lugar que você não conhece bem. Mas isso não resulta de uma manipulação psicológica, não é propriamente uma inquietação. É um convite para que você descubra onde você está ao explorar a obra. As peças de Serra são mundos e mundos oferecem oportunidades de exploração, investigação e aprendizado. Essas peças são complicadas e instigantes, realmente nos convidando para entrar. As superfícies de metal são pictóricas, lisas, algumas aveludadas e luxuriosas. Mas essas meras propriedades de superfície quase não têm nada a ver com os prazeres que esse encontro pode fornecer. O prazer está mais relacionado com a sensação de estar perdido e, depois, situar-se, encontrar-se.²³³

²³³ Alva Noë, *Strange Tools – Art and Human Nature*, 2015, p. 78.



Richard Serra, *A matéria do tempo*, 2010.



Lygia Pape, *Divisor*, 1968.



Hélio Oiticica, *Éden*, 1969.



Jose Resende, *Olhos Atentos*, 2005.

É interessante imaginar, lançando mão aqui de uma suposição, que talvez nem tenha ocorrido aos participantes que, ao se envolverem com essas obras, estivessem de fato experimentando obras de arte e, sobretudo, vivendo uma situação que foi estrategicamente pensada por um artista. Essa suposição é enfraquecida particularmente pelas instalações de Serra ou de Oiticica, realizadas em museus e instituições artísticas que, obviamente, já direcionam a expectativa dos visitantes, mas tem razão de ser e ganha força se considerarmos os trabalhos de Pape, Resende e de Tschäpe. Em Resende, a obra convidava os transeuntes da Orla do Guaíba, em Porto Alegre, para que nela entrassem sem muito esforço, já que instalada muito próxima ao passeio público, oferecendo-se quase como um sugestivo mirante ou uma ponte. De modo semelhante, as crianças que participaram da ação proposta por Pape, talvez nem lembrem ou talvez nem tenham se dado conta de que estavam a tomar parte de uma obra de arte, embora tenham-na realizado juntas, vivendo e experimentando certas experiências que foram, sem dúvida, cogitadas pela artista. E é igualmente impressionante observar as fotografias realizadas por Tschäpe de como seu trabalho, inicialmente instalado sobre as pedras da praia tão típicas da paisagem carioca, foi deliciosamente decomposto e utilizado pelas crianças em sua folia de um dia de praia ao transformarem arte em jogo ou em brinquedo: contemplação em brincadeira. Também no Baile do Sarongue, os foliões da festa utilizaram a obra – conforme evidenciam registros – como uma oportunidade de descansar e tomar fôlego entre uma marchinha e outra, sentando ou deitando sobre ela.

Não há dúvida de que os trabalhos mencionados ao longo desta seção sejam de fato obras de arte. E a análise que oferecemos para apresentar o processo de credenciamento da obra de Bispo como arte não pode ser aplicada do mesmo modo aos trabalhos de Tschäpe, Serra, Pape, Oiticica e Resende simplesmente porque esses artistas criaram tais trabalhos motivados por intenções artísticas e (importante mencionar) por intenções que estavam vinculadas a crenças específicas sobre o papel das artes visuais depois dos anos 60 e 70, quando a arte abdica de alguns de seus suportes formais tradicionais e se abre para experiências colaborativas e para o engajamento participativo do público. Aqui ecoam certamente as ideias de Allan Kaprow, um pioneiro da performance nos anos 60.



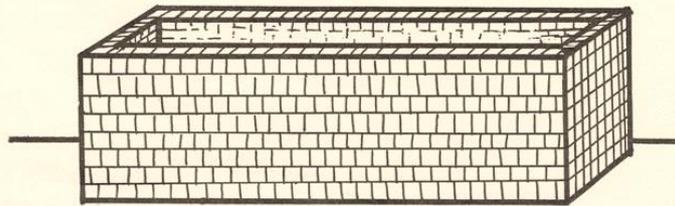
Allan Kaprow, *Household (comer geleia do capô de um carro)*, 1964.



Allan Kaprow, *Fluids (construir uma estrutura retangular com tijolos de gelo)*, 1967.

FLUIDS

A HAPPENING BY
ALLAN KAPROW



DURING THREE DAYS, ABOUT TWENTY
RECTANGULAR ENCLOSURES OF ICE
BLOCKS (MEASURING ABOUT 30
FEET LONG, 10 WIDE AND 8
HIGH) ARE BUILT THROUGHOUT
THE CITY. THEIR WALLS ARE
UNBROKEN. THEY ARE LEFT TO MELT.

THOSE INTERESTED IN PARTICIPATING SHOULD ATTEND A PRELIMINARY MEETING AT THE PASADENA ART MUSEUM, 46 NORTH LOS ROBLES AVENUE, PASADENA, AT 8:30 P.M., OCTOBER 31, 1967. THE HAPPENING WILL BE THOROUGHLY DISCUSSED BY ALLAN KAPROW AND ALL DETAILS WORKED OUT.

10

Allan Kaprow, *Poster para Fluids*, 1967

O trabalho do artista estadunidense contemporâneo é, em certo sentido, imprescindível para atentarmos tanto ao processo de desmaterialização dos suportes tradicionais, como para a invenção de uma forma de arte nova que convoca o público a uma participação engajada, na expectativa de determinadas experiências. Os *happenings* e, sobretudo, as *atividades* de Kaprow envolviam, como ele mesmo procurou defender, contextos que não fossem imediatamente artísticos; mas que fossem necessariamente contextos que pessoas diferentes pudessem participar de uma ação específica e ter, ou não, experiências semelhantes.²³⁴ Também é interessante mencionar que Kaprow convoca a noção de *jogo* para explicar seus *happenings*.²³⁵

A presença desse rol de trabalhos no capítulo sobre contexto procura chamar a atenção do leitor para o fato de que o *contexto de arte*, embora regule os processos de credenciamento, artificialização e legitimação de certas coisas como arte não é, de modo algum, um contexto imprescindível para a apreciação, a participação e o engajamento com a arte e com aquilo que ela poderá nos proporcionar. Quero dizer com isso que nosso encontro cotidiano com coisas que são contemporaneamente determinadas como artísticas pelos artistas ou pelo contexto da arte não precisa ser necessariamente mediado pelo reconhecimento desses objetos enquanto objetos artísticos. Essa espécie de ressalva cumpre uma função importante, na medida em que desabona aquelas propostas teóricas que pretendem explicar a recepção de arte, sobretudo a da arte moderna e contemporânea, em termos de uma experiência necessariamente mediada por um conhecimento prévio sobre os assuntos artísticos, a história da arte e os discursos teóricos produzidos pelo contexto da arte.²³⁶

Ainda que seja forçoso admitir que diante de certos trabalhos específicos um conhecimento e um repertório prévio sobre as questões artísticas seja de fato

²³⁴ Allan Kaprow, *Untitled Essays and Other Works*, 1967.

²³⁵ Allan Kaprow, *Como fazer um happening*, 2010. In Maria Helena Bernardes & André Severo, *Jornal da Exposição Horizonte Expandido*, 2010.

²³⁶ Penso, aqui, particularmente em Carroll (2001) e sua proposta comunicacional para a recepção de arte. Embora tenhamos nos subscrevido a ela, consideramos seminal dimensioná-la no capítulo sobre contexto, sugerindo suas limitações. Discordamos, portando, do fato de que toda a vivência artística no horizonte de sua recepção deva ser necessariamente mediada pelo conhecimento do contexto de arte, das intenções artísticas e da própria história da arte. Embora concordemos com ele no que diz respeito à identificação (ou credenciamento) dos objetos.

necessário para reconhecer ou identificar algo como arte, diante de outros trabalhos, no entanto, também é forçoso admitir que pouco importa que sejam arte ou que pretendem comunicar alguma coisa através de certas estruturas propositivas engendradas pelas intenções dos artistas. Do ponto de vista da estética, já que estamos falando sobre recepção de arte, pouco importa às crianças da Praia do Arpoador ou aos *flaneurs* da Orla do Guaíba que vejam essas coisas enquanto obras de arte. Importa, isso sim, que vivenciem certas experiências provocadas por esses objetos. Nesse sentido, o reconhecimento de que outras experiências diante da arte, para além da interpretação erudita, são viáveis e que dependem do quanto os artistas competente e estrategicamente conseguem insinuar suas obras para fora do contexto da arte e para dentro dos contextos da vida comum e cotidiana, cumpre também a função de indicar o quanto uma abordagem rigorosamente intencionalista da arte é exígua, agora da perspectiva estética.

4.3. É inquietante virar o museu do avesso

Falaremos brevemente sobre a ocupação performativa *Avesso*, realizada por Andressa Cantergiani e Maurício Ianês na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre (RS), em 2018. O trabalho foi realizado ao longo de 49 dias e contou com a presença dos artistas aos sábados e domingos durante o horário de funcionamento da instituição.

Conforme informaram os artistas em texto propositivo, o trabalho se dividiu em quatro momentos diferentes, organizados ao longo dos 49 dias de ocupação e contou com a participação dos artistas, dos funcionários e dos visitantes do espaço.²³⁷ Ademais, a proposta ocupou inteiramente os espaços expositivos da instituição. Num primeiro momento, os artistas ocuparam o espaço expositivo, mas também o seu entorno e vizinhança, ao dialogarem com visitantes, funcionários e eventuais pedestres. Esses diálogos motivaram inicialmente a estipulação de outras ações, secundárias e temporárias, que estavam alinhadas ao que foi conversado com essas pessoas. Num segundo momento, Cantergiani e Ianês trazem para o espaço o lixo acumulado no depósito da instituição, sua cafeteria e área externa, propondo com esses objetos pequenas instalações transitórias, efêmeras, manipulando-os com luvas de borracha e macacões que estiveram disponíveis no espaço expositivo no momento da inauguração. O espaço começa a ser gradualmente ocupado com esses materiais e os visitantes são convidados pelos artistas a fazer o que desejarem com eles, recompondo outras estruturas em lugares diferentes e de modos diferentes. Num terceiro momento, os artistas convidam os visitantes a marcarem a silhueta de seus corpos ao longo do espaço – chão e piso – com fita isolante. A expectativa dos artistas, conforme discutem na proposta, é que essas silhuetas gradualmente se entrelacem, formando desenhos e estabelecendo um processo de trabalho, um *work in progress*, lastreado ao longo do tempo e realizado por diferentes pessoas.

²³⁷ Informações sobre a ocupação performativa *Avesso* podem ser encontradas no site da Fundação Iberê Camargo, disponíveis em: <<http://iberecamargo.org.br/exposicao/avesso/>>. Acesso em 08.10.2020.



Andressa Cantergiani e Maurício Ianês, *Avesse*, 2018



Andressa Cantergiani e Maurício Ianês, *Avesse*, 2018



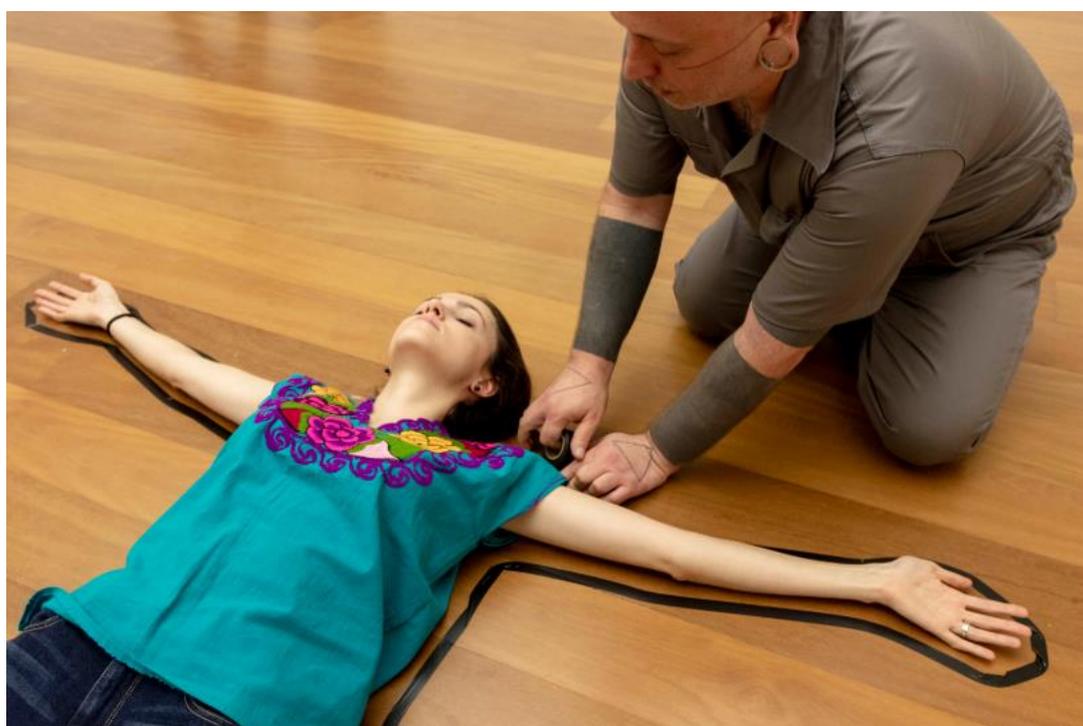
Andressa Cantergiani e Maurício Ianês, *Avesso*, 2018



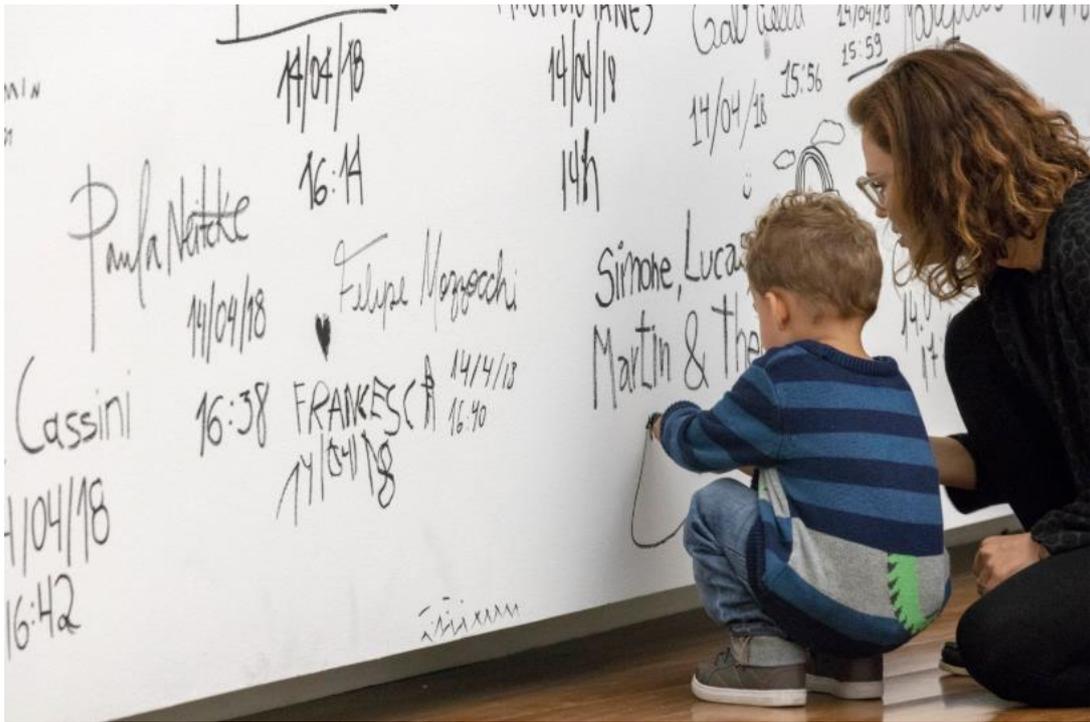
Andressa Cantergiani e Maurício Ianês, *Avesso*, 2018



Andressa Cantergiani e Maurício Ianês, *Averso*, 2018



Andressa Cantergiani e Maurício Ianês, *Averso*, 2018



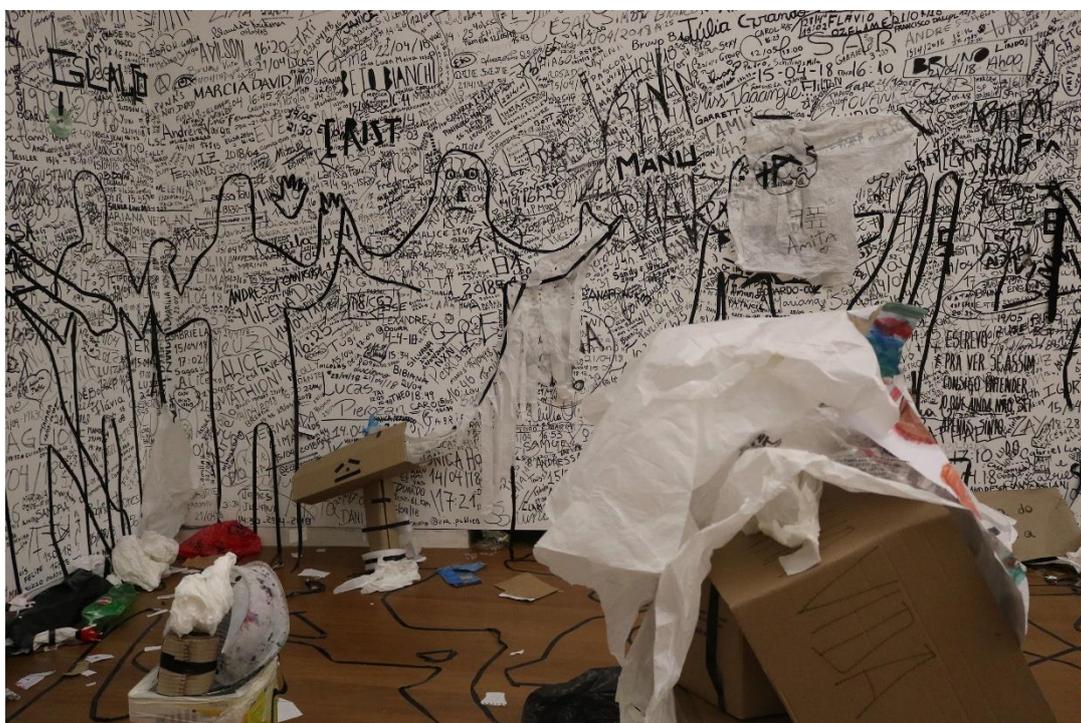
Andressa Cantergiani e Maurício Ianês, *Avesso*, 2018



Andressa Cantergiani e Maurício Ianês, *Avesso*, 2018



Andressa Cantergiani e Maurício Ianês, *Avesso*, 2018



Andressa Cantergiani e Maurício Ianês, *Avesso*, 2018.

O quarto e último momento inicia quando os artistas passam a solicitar dos funcionários e visitantes que escrevam pelas paredes do museu, deixando ali suas assinaturas, recados, palavras e outras informações. O resultado da ocupação performativa de Cantergiani e Ianês é um espaço expositivo apinhado de resíduos de lixo seco miraculosamente transubstanciados em ‘esculturas efêmeras’; paredes e pisos marcados com silhuetas de corpos que lembram, sugestivamente, as conhecidas marcações feitas com giz branco ao redor de um corpo humano numa cena de crime; e paredes intensamente grafitadas e assinadas como se estivéssemos em banheiros de escola. O resultado, na avaliação generosa de Cantergiani e Ianês, é a consumação de uma *grande ação-instalação realizada por muitas mãos e por uma pluralidade de autores, preenchidas com rastros da presença desses autores em indícios de corpos e indícios de autoria*.²³⁸

Embora tenhamos procurado descrever o trabalho de Cantergiani e de Ianês de um modo imparcial, evitando adiantar qualquer tipo de expressão do gosto pessoal, a escolha em apresentá-lo na tese se deve ao fato de que esse trabalho nos inquieta profundamente. É evidente que ele apresenta de modo muito claro uma série de aspectos relacionados às discussões sobre o fazer artístico na contemporaneidade que até agora discutimos (em especial, a desmaterialização dos suportes canônicos e a participação engajada do público), do mesmo modo que é evidente que ele sugere uma série de discussões, a partir de suas propostas, à respeito de arte colaborativa, o problema da autoria e a questão do estatuto dos artistas ao longo da história da arte. As silhuetas que sugerem o indício, conforme mencionei, da própria morte se associadas às marcações com giz branco (ou sugira, talvez, o fato de que o próprio Iberê Camargo, que dá nome ao museu, tenha cometido um homicídio em algum momento de sua vida), também sugerem o contexto da arte do paleolítico, com os contornos de mãos nas cavernas de Lascaux, por exemplo. De modo análogo, a assinatura de todos que visitaram sugere a questão da assinatura do artista em seus trabalhos, em especial na pintura, recolocando a questão de um fazer, ou de uma poética, que não mais se limita na contemporaneidade ao objeto de arte,

²³⁸ *Ibidem*.

conforme disse Lippard (1971). Ou, então, por outro lado, o trabalho com o lixo poderia ser interpretado como *metáfora* do próprio processo artístico, que parte de certas coisas para produzir outras. Assinaturas, no contexto da arte, atestam uma relação de propriedade com os objetos produzidos, como se alguém desse fé de que o objeto é produto da sua intenção. E em Lascaux, as garatujas de bisontes e as mãos contornadas em configurações específicas atestavam um desejo da parte dos humanos originários em sobreviver através de uma técnica que supostamente, na “mentalidade primitiva”, conforme sugeriu Lévy-Bruhl (2008), garantiria o próprio sucesso da caça.²³⁹

Embora seja evidente que todas essas interpretações para o trabalho de Cantergiani e Ianês sejam possíveis e, em certa medida, razoáveis considerando as próprias teorizações do contexto da arte, ainda assim o trabalho nos inquieta. Ele parece colocar em xeque de modo radical – e essa impressão só recrudescer conforme revemos as fotos de seu resultado, passados os 49 dias – muitos dos pressupostos que nos permitem trazer para as discussões sobre arte algum tipo de razão ou inteligibilidade. De um modo que a profanação que realizam por sobre o espaço da arte, sobretudo em sua dimensão simbólica, parece, em nossa avaliação, tudo questionar e muito pouco construir de fato. Acompanhamos, em um pouco mais de um mês de atividades, uma espécie de completa profanação do valor construído ao longo de séculos por uma rica tradição tanto de artesanias, quanto de discursividades, sugerindo que a arte contemporânea, se for participativamente crítica, se performar a crítica, poderá tudo realizar. Aceitável, agora, é: *fiat criticae, pereat artem*.

Não terá sido o mesmo, poder-se-á sugerir como objeção, que realizou Duchamp com sua escandalosa *Fonte* em 1917? Não terão bebido nela, talvez, Cantergiani e Ianês, dando mais uma volta no parafuso – para lembrar da novela de Henry James – das artes visuais? O que resta fazer depois disso? Depois de virar o museu, o espaço da arte e a própria arte do avesso? O inquietante suspensivo? Um tudo ou nada na arte contemporânea?

²³⁹ Cf. Lucien Lévy-Bruhl, *A mentalidade primitiva*, 2008.

4.4. Obras de arte como coisas situadas

No que se segue, procuraremos oferecer uma análise do conceito de contexto a partir das três questões principais já anunciadas na abertura do capítulo. Nesse sentido, faz-se relevante levantar uma pergunta sobre o que são contextos e em que medida essa questão já aparece em debates conhecidos na história da filosofia como, por exemplo, no âmbito da filosofia contemporânea da linguagem. Também procuraremos sugerir que a investigação sobre contexto, sobretudo quando considerada desde um ponto de vista heurístico, na busca por interpretações possíveis para o significado de certos fenômenos, traz à tona a ideia de um terreno comum intersubjetivamente compartilhado pelos indivíduos; o que gera algumas implicações relevantes para a discussão da arte contemporânea. E, por último, procuraremos justificar a partir de um fato das artes visuais contemporâneas a razão de cogitarmos uma investigação contextual sobre suas práticas.

Leclerc (2010) propõe *didaticamente* duas vertentes principais para a filosofia da linguagem contemporânea.²⁴⁰ Por um lado, a *corrente logicista* das filosofias das linguagens arregimentadas representada sobretudo por Frege, Russell, Tarski e Carnap e ancorada por uma semântica vero-condicional onde o conteúdo verificável de um enunciado é estável, sem variação contextual (excetuando-se enunciados com indexicais e demonstrativos). Assim, “cada frase declarativa de uma linguagem arregimentada tem condições de verdade que a semântica dessa linguagem lhe atribui de uma vez por todas”²⁴¹ ou de modo definitivo. Por outro lado, teríamos a corrente da *filosofia da linguagem comum* (ou ordinária) representada por Moore, Wittgenstein, Austin e Searle e ancorada em uma semântica capaz de incorporar o fenômeno da determinação de sentido ou da significação das línguas naturais como algo dependente de contextos e, portanto, não inteiramente fixo ou estável. Desse modo, a noção de contextos de emprego linguístico pressuporia a ideia de que o uso da língua é uma forma de ação com finalidade comunicativa ou, conforme definiu J. Austin, com vistas ao

²⁴⁰ André Leclerc, *Contextualismo, Pragmatismo e Determinação de Sentido*, 2010, p. 50.

²⁴¹ *Ibidem*.

sucesso da interação comunicativa, eficácia do ato de fala ou, ainda, sua *felicidade*.²⁴²

Dentro deste quadro, a defesa de que a significação linguística é dependente de contexto suscita, para os defensores do contextualismo em filosofia da linguagem, a necessidade de explicar de que modo um *contexto* poderá ser definido e, portanto, como ele poderá ser demarcado, uma vez que essa explicação permitiria descrever com maior acurácia informativa o próprio processo de significação. Kaplan, conforme aponta Perini-Santos (2014), apresentou uma versão madura para um *contextualismo mínimo* na explicação da modulação contextual da significação ao pensar em termos de uma “abordagem exclusivamente composicional da determinação da proposição”²⁴³, onde “a proposição expressa por uma sentença em um dado contexto resulta exclusivamente do significado de seus componentes e do modo como são organizados”²⁴⁴. Nesse sentido, a fixação do significado se daria mediante um convencionalismo linguístico e, no caso dos *indexicais* – como, por exemplo, os termos ‘eu’, ‘aqui’, ‘agora’ – a fixação do significado se determinaria por um contexto *restrito*, formalizado por Kaplan na sequência <*agente, lugar, tempo, mundo possível*>. Explicitar, portanto, em que medida a referência dos indexicais demanda a explicitação desse contexto restrito garantiria a verificabilidade de uma proposição expressa por uma sentença específica. A formalização de contexto desse modo gera, no entanto, um problema subsequente relativo à determinação ainda mais rigorosa daquilo mesmo que ele procura apreender dentro das objeções de *vagueza*. Como determinar a noção de um ‘mundo possível’? Em que ele consistiria? Como determinar a presença de indexicais não declarados, ou implícitos, numa sentença ou, ainda, de constituintes não-articulados, conforme nos lembra Perini-Santos?²⁴⁵

Uma possível saída para a objeção de *vagueza* na formalização de um *contexto restrito* ao modo de Kaplan, seria advogar em favor de uma tese contextualista mais forte no âmbito semântico, de acordo com a qual a

²⁴² J. L. Austin, *How to Do Things With Words*, 1962.

²⁴³ Ernesto Perini-Santos, *Contextualismo*, 2014, p. 06.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 15.

²⁴⁵ *Ibidem*.

significação poderia ser mais bem explicada como um resultado de mecanismos sensíveis ao contexto de enunciação. Isso exigiria a aceitação de um quadro peirceano no âmbito do pragmatismo e, sobretudo, a incorporação da ideia presente em Peirce daquilo que Leclerc sugeriu como um *princípio de determinação de sentido*:

[O princípio de determinação de sentido advoga que] *A raiz de qualquer distinção no pensamento e no sentido das expressões linguísticas se encontra nos seus efeitos sensíveis, em nossas práticas e atividades.* Depois de Peirce, sempre sem mencioná-lo, vários filósofos – o Wittgenstein das *Investigações*, Austin e sua *context-sensitive semantics*, John Searle e sua teoria do *background*, Robert Brandom e sua tese de que a semântica deve responder à pragmática (e não o contrário), e finalmente Charles Travis e François Recanati –, adotam uma postura muito semelhante à de Peirce na teoria do significado para as línguas naturais. O conteúdo de uma enunciação, “o que é dito” num contexto determinado, é sempre fixado por fatores contextuais, pelo conhecimento amplamente compartilhado de regularidades naturais e sociais, de maneiras-padrão de fazer ou padrões de correção, por nossas ações e atividades, nossas intenções e expectativas.²⁴⁶

É interessante notar como a adoção de uma tese contextualista mais forte do que a avançada por Kaplan inflexiona a discussão sobre o fenômeno da significação linguística, conduzindo-a até a segunda corrente da filosofia contemporânea da linguagem mencionada por Leclerc. Tal redirecionamento suscita, agora, a importância de que se considerem presentes sob a legenda dos ‘fatores contextuais’ aqueles elementos que nos interessarão mais adiante como, por exemplo, *conhecimentos compartilhados, regularidades naturais e sociais, modos de produção, padrões de correção* e, por fim, *intenções e expectativas*. Perini-Santos também parece concordar com essa ideia, ao mencionar uma ampliação considerável no escopo do que se está admitindo como um *contexto restrito* – ao modo de Kaplan – na seara das discussões sobre a filosofia da linguagem. Diz ele:

O que é um contexto? O contexto restrito é uma sequência de elementos da situação de enunciação selecionados por morfemas indexicais da sentença utilizada. Ao recusar TM [a teoria minimalista], o contextualismo parece levar a uma noção de contexto não restrita pela seleção indexical, o que nos daria a [1] *situação total de fala* ou [2] tudo o que se encontra no *ambiente*

²⁴⁶ André Leclerc, *Contextualismo, Pragmatismo e Determinação de Sentido*, 2010, p. 49. Itálicos meus.

imediato do falante, ou nos ambientes do falante e sua audiência. [...] Nos dois casos [1 e 2], a existência de determinados objetos na situação total de fala não basta; é preciso que eles sejam parte do que é mutuamente aceito pelos locutores como sendo aquilo que diz respeito a enunciação.²⁴⁷

Assim, parece-nos que Perini-Santos estaria sugerindo que a aceitação do contextualismo no âmbito da filosofia da linguagem envolveria não só o contexto mais restrito formalizado por Kaplan e que permitiria esclarecer o significado de indexicais específicos em proposições, mas também a *situação total de fala* representada pelo próprio *contexto conversacional* e, junto dela, tudo aquilo que a pressupõe ou a garante. Nisso, precisamente, é que se considera uma ampliação expressiva do contextualismo mais circunscrito de cepa kaplaniana; ampliação que passará a ganhar fôlego com pensadores como Searle, Stalnaker e Tomasello. Estes, em particular, inserem na discussão contextualista em filosofia da linguagem a relevância de levarmos igualmente em conta, por um lado, o pano de fundo das crenças assumidas pelos falantes em uma conversa e, por outro, o fato de que o uso da linguagem constitui uma forma requintada de cooperação humana transmitida historicamente. Diz Stalnaker:

Quando olhamos além de “eu”, “aqui” e “agora”, torna-se menos claro como os fatos sobre a situação na qual um enunciado ocorre fixam os parâmetros contextuais relevantes e, de modo geral, a teoria indexical, até mesmo a versão de Kaplan, diz pouco a respeito disso. [...] Minha suposição central foi a de que um contexto deveria ser representado como um corpo de informações que se pressupõem disponíveis aos participantes em uma certa situação de fala. Um conjunto contextual é definido enquanto aquele conjunto de situações possíveis que são compatíveis com as informações que os participantes de uma conversa tomam como um *pano de fundo compartilhado*. Os fatores contextuais relevantes para interpretar o enunciado “Eu amo Maria”, proferido por João, serão portanto não simplesmente os indexicais, mas [sobretudo] o fato de que o corpo de informações [por trás desse ato de fala] inclui a informação de que é João quem fala e de que o enunciado acontece em 14 de junho de 1998.²⁴⁸

E Tomasello, embora esteja considerando em princípio os gestos e a comunicação não-verbal, também nos dá algumas pistas interessantes para cogitar o contexto

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 24.

²⁴⁸ Robert Stalnaker, *Context and Content – Essays on Intentionality, Speech and Thought*, 1999, p. 6. Itálicos meus.

como algo determinante no estabelecimento daquilo que ele designará por um terreno comum de intencionalidade compartilhada. Diz ele:

Todas as instâncias relacionadas ao apontar e pantomimar envolvem [um cenário onde] uma pessoa simplesmente direciona a atenção ou a imaginação de outra para algum referente. O receptor, então, olha para o referente indicado, ou o imagina, e a partir disso discerne aquilo que o comunicador está tentando comunicar – desde “Você está esperando para usar o banheiro?” até “Eu gostaria de queijo ralado”. Como fazemos essas coisas? De onde emerge essa complexidade comunicativa, se ela não está propriamente “nos” nossos dedos opostos e indicadores [com os quais gesticulamos]? A resposta, é claro, é que ela está no “contexto”, ainda que isso nos leve só até ali. [...] Em nossa perspectiva atual, uma grande parte da explicação das maneiras complexas e únicas pelas quais os humanos se comunicam gestualmente se deve ao fato de que, para nós, um “contexto” significa algo muito peculiar. Pois para nós o contexto comunicativo não é simplesmente tudo aquilo que se encontra no ambiente imediato, da temperatura ao som dos pássaros no fundo. Em vez disso, o contexto comunicativo é tudo aquilo que é “relevante” para a interação social; ou seja, tudo aquilo que cada um dos participantes vê como relevante e sabe que o outro também vê como relevante [...]. Esse tipo de contexto compartilhado, intersubjetivo, é o que podemos designar, seguindo Clark (1996), de *terreno comum* ou, sempre que desejarmos enfatizar o contexto perceptivo compartilhado, de *enquadramento de atenção conjunta*.²⁴⁹

Ainda que reconheçamos que tal ampliação no escopo da noção contexto muito provavelmente não sirva como uma resposta contundente àquelas objeções que, desde a formalização de Kaplan para o termo, já aventavam a possibilidade de uma vagueza insanável na própria análise desse conceito, pensamos que ela traz para a análise aqui proposta um enriquecimento heurístico que a objeção obrigaria a excluir ou dispensar.

Essa acomodação contextualista permite notar que o uso da linguagem, pelo menos de uma perspectiva da linguagem comum e da comunicação corriqueira, envolve uma variedade enorme de elementos aos quais recorreremos *interpretativamente* para o esclarecimento da significação linguística. Se, por um lado temos uma vagueza insanável ao considerar contextos como sendo determinantes para os fenômenos de significação, então, por outro, ao desconsiderá-los, teríamos uma escassez de possibilidades significativas que, talvez, alienassem da linguagem o fato de que ela é, necessariamente, uma das muitas modalidades de práticas cooperativas historicamente incorporadas que

²⁴⁹ Michael Tomasello, *Origins of Human Communication*, 2008, p. 73 a 74. Itálicos meus.

nos permitem realizar certas ações. McGinn, ao comentar a noção de *jogos de linguagem* que Wittgenstein introduz em *Investigações Filosóficas*, chama atenção precisamente para este aspecto:

O conceito wittgensteiniano de jogos de linguagem serve claramente como um modo de sobrepor e também de contrariar a ideia da linguagem como um sistema de símbolos significativos que pode ser considerado em completa abstração de seu emprego efetivo. Em vez de abordar a linguagem enquanto um sistema de signos dotados de significado, somos incitados [por Wittgenstein] a pensá-la *in situ*, incorporada nas vidas daqueles que a falam. A tendência em isolar a linguagem, ou em abstraí-la daqueles contextos nos quais ela ordinariamente vive, encontra-se vinculada a adoção de uma atitude teórica em relação a ela e, também, a nossa urgência em explicar como esses meros signos (essas meras marcas) podem adquirir um poder extraordinário de significar ou representar alguma coisa. O objetivo de Wittgenstein é nos mostrar que através desse ato de abstração, nós damos as costas para tudo que é essencial para o funcionamento da linguagem; é o nosso ato de abstraí-la do seu emprego em nossas vidas comuns que acaba por transformá-la em algo morto, cuja habilidade de representar agora clama por explicação.²⁵⁰

Para além das tentativas de determinação definicional de um *contexto*, também é importante considerar, conforme sugeriu Gross (2013), a finalidade de tentativa de demarcação desse conceito e em que sentido ela está atrelada a determinados projetos ou correntes filosóficas. Diz ele:

Como devemos caracterizar e individuar contextos? O ponto principal neste trabalho consiste em argumentar que essa é uma pergunta ruim – pelo menos até que especifiquemos para que queremos uma noção de contexto. Contextos são simplesmente (representações de) feixes de fatos. Não faz sentido algum investigar sobre as suas possíveis condições de individuação sem que tenhamos uma ideia de quais tipos de questões esperamos responder ao nos referirmos a eles. Só depois de termos uma ideia sobre a tarefa sobre a qual eles serão submetidos é que poderemos debater que tipos de informações os contextos devem codificar.²⁵¹

Embora Gross (2013) não se furte de uma discussão das principais tentativas de determinar definicionalmente um contexto na seara da filosofia da linguagem, ele também nos recorda da importância de considerar a finalidade em determinar seu escopo conceitual, reconhecendo que essa determinação deve ser sobretudo informativa ou, conforme indicamos, heurística; viabilizando, portanto,

²⁵⁰ Marie McGinn, *Wittgenstein and the Philosophical Investigations*, 1997, p. 45.

²⁵¹ Steven Gross, *What is a context?*, 2013.

possibilidades de comparação e interpretação daquilo mesmo que se pretende explicar através da noção de contexto.

Diante dessas considerações sobre o conceito de *contexto* dentro da filosofia da linguagem, é que desdobramos algumas consequências para o debate sobre o artístico. Contextos estão relacionados, sobretudo, àquele terreno compartilhado pelos indivíduos e que marca um campo de *intersubjetividade* a partir do qual eles concebem certas intenções e conduzem, a partir delas, certas ações com vistas a finalidades comuns.

Definimos inicialmente na abertura do capítulo o *contexto da arte* como demarcando aquele *sistema diverso de práticas sociais concretamente incorporadas em hábitos e instituições, historicamente transformáveis, que fundam a partir dessa incorporação e dessa história uma racionalidade imanente capaz de organizar a ação de diferentes agentes ao redor de processos produtivos e receptivos, onde a recepção se volta à artifização das coisas produzidas*. Entendemos que essa definição suscita seis cláusulas, ou condições, diferentes que denominaremos, respectivamente, de (1) condição sistêmica, (2) condição de incorporação, (3) condição de historicidade, (4) condição de racionalidade, (5) condição de agenciamento, (6) condição de artifização. Procuraremos, no que se segue, especificar essas condições, começando ao adiantar uma possível objeção mais geral à definição.

De antemão, poder-se-á objetar que a definição padece de certa generalidade não fosse a menção aos processos de produção, recepção de arte e *artifização* nas cláusulas finais, podendo assim ser aplicada de modo legítimo a outros contextos que não somente o artístico. Pensem, por exemplo, no contexto da culinária ou no contexto esportivo. Também eles apresentam um conjunto diverso de práticas, com incorporação, história e instituições, capazes de fundar conjuntos de crenças e de saberes práticos que organizam os agentes que neles atuam em processos de produção de objetos, situações e discursos. Para remediar a generalidade, a definição proposta introduz a questão da arte em sua dimensão produtiva e receptiva, vinculando a recepção ao próprio processo de *artifização*. No entanto, é forçoso admitir que a introdução desses elementos na definição sugere, por sua vez, certa circularidade pois se está a introduzir como explicação

precisamente aquilo que se pretendia explicar. Como escapar, portanto, na tentativa de salvaguardar as informações introduzidas pela definição de contexto da arte, dessa aparente dificuldade?

A alternativa que oferecemos é a seguinte. Considerando que a definição proposta inclui em sua cláusula inicial a noção de *sistema* para explicar o *contexto da arte*, também será imprescindível considerar que essa noção não é trivial, muito menos gratuita. Mas refere, a partir das teorias de Maturana e Varela (1980) na biologia e de Niklas Luhmann (1984) na sociologia, alguns aspectos centrais que explicam certos fenômenos sobre os quais estes campos se interessam.²⁵² A saber, a organização, a comunicação e a produção de si mesmos (*autopoiese*). Assim, seres vivos, mas também sistemas sociais, são concebidos enquanto todos organizados apreendidos sobretudo por duas funções ou mecanismos operativos básicos. Por um lado, a comunicação e, por outro, o desempenho das próprias condições sistêmicas formativas através da circularidade ou fechamento e também da autoprodução. Conforme sugeriu Luhmann:

Basta, para compreender qualquer subsistema, [reconhecer] que ele empregue o modo operativo de sistemas como um todo, neste caso a comunicação, e que ele seja capaz de desempenhar as condições para a formação de um sistema – principalmente, *autopoiesis* e fechamento operativo – independentemente do quão complexas resultem as estruturas emergentes. Ao levar a cabo esse programa no âmbito da arte serão exigidos modelos teóricos que não se podem extrair imediatamente da observação das obras de arte ou indicar no emprego comunicativo de tais obras. Aqui utilizamos distinções como sistema e entorno, meio e forma, observação de primeira e de segunda ordem, autorreferência e heterorreferência e, sobretudo, a distinção entre sistemas mentais (sistemas de consciência) e sistemas sociais (sistemas de comunicação); nenhuma delas orientadas para auxiliar o julgamento ou a criação de obras de arte. Não estamos oferecendo uma teoria auxiliar da arte. Mas isto também não exclui a possibilidade de que [a compreensão sobre] o sistema da arte, desde suas próprias operações, não possa ser enriquecido por um esforço teórico que clarifique o contexto e a contingência da arte desde uma perspectiva socioteórica.²⁵³

²⁵² Outro pensador que parece retomar a perspectiva sistêmica contemporaneamente é Alva Noë, *Strange Tools – Art and Human Nature*, 2015. Importante mencionar, no entanto, que nos estudos sobre arte e, em particular, sobre artes visuais e pintura, esta perspectiva já se encontra sugerida por Ernst Gombrich, *Arte e Ilusão*, 2007.

²⁵³ Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, 2005, p. 12 a 13.

Nesse sentido, a circularidade presente na definição sugerida para contexto da arte poderá ser contemporizada pela ideia de que esse contexto é, antes de tudo, uma parte do sistema social mais amplo, ele mesmo caracterizado por um mecanismo de fechamento circular e de autoprodução. Sugeriríamos, inclusive, que a incapacidade de indicar de modo claro esses aspectos da teoria sistêmica em sua aplicação ao contexto da arte obscurece e dificulta uma compreensão adequada das artes depois do modernismo, diante do advento da desmaterialização dos suportes. Razões para isso serão oferecidas mais adiante no capítulo, em nossa tentativa de justificação da razão de estarmos cogitando um contexto da arte. Ao tentarmos responder uma possível objeção de circularidade, já demos um pontapé inicial na especificação das diferentes cláusulas propostas pela definição de contexto da arte. Assim, a primeira delas – *a condição sistêmica* – apresenta o contexto artístico como algo capaz de determinar processos de troca comunicativa, organizar-se e produzir a si mesmo sob a introdução da noção de sistema amparada pela própria *abordagem sistêmica*.

A *condição de incorporação* da segunda cláusula da definição proposta apresenta o contexto da arte enquanto um conjunto de práticas voltadas à produção de objetos ou de situações (capazes de propor elas mesmas ações ou outras produções). Tomamos, assim, as *práticas* enquanto modalidades de execução de ações pelos indivíduos que suscitam não só as ações elas mesmas, mas também a naturalização delas em certas modalidades de agir. Assim, os indivíduos, em relação às práticas, podem ser considerados como *agentes* no sentido de que fazem ou executam determinadas coisas em oposição às ideias de que (a) certas práticas simplesmente acontecem no mundo sem a presença humana e (b) de que certas ações meramente acontecem aos indivíduos sem que eles as realizem motivados por intenções prévias e relacionadas, sobretudo, às suas crenças. Epstein (2018) estipula que uma prática é

um modo de realizar alguma atividade que envolve as formas pelas quais as pessoas em diferentes culturas não só pensam, mas também se comportam, falam, sentem e interagem com objetos do meio ambiente e também umas com as outras. Considere, por exemplo, os modos de cozinhar em uma dada cultura. Cozinhar envolve movimentos corporais que indivíduos reproduzem, objetos do meio ambiente que esses

indivíduos manipulam de modos rotineiros; envolve também conhecimentos explícitos ou implícitos e, por fim, envolve as intenções e as escolhas desses indivíduos. Indivíduos, dentro de uma *teoria das práticas*, estão sempre envolvidos na execução de certas práticas, embora essa execução não esteja limitada aos corpos e mentes de quem as executa.²⁵⁴

Embora a noção de *cultura* compareça na definição de Epstein e seja ela mesma uma noção semanticamente carregada, já que muito desenvolvida pela tradição filosófica e etnográfica, pensamos que dela podemos depreender sem grande comprometimento a ideia de que práticas são coisas que em certa medida se incorporam concretamente, *naturalizam-se* e fundam, por conseguinte, um espaço de *intersubjetividade*. Isso traz à tona as formulações de Tomasello sobre o *terreno comum* ou *compartilhado*, mas suscita igualmente as formulações de Bourdieu sobre a *teoria da prática* em cujo centro ele posiciona a noção de *habitus*, ou seja, uma espécie de esquema que opera em um duplo nível. Ao nível individual, o *habitus* opera como matriz de percepções, representações e apreciações, motivando ações compreensíveis dentro de um campo social específico; e opera, ao nível intersubjetivo, como um pressuposto da própria adesão dos indivíduos às práticas que se estabelecem socialmente.²⁵⁵ Desse modo, o *habitus* ocupa um espaço *ambíguo* em relação à explicação da ação e das práticas, originando, por um lado, disposições e competências individuais para atuar no mundo e lastreando, por outro lado, o próprio campo de atividade e trabalho no qual as ações individuais podem se dar e se comunicar com tantas outras. De modo mais detalhado, Bourdieu o define como:

O *habitus*, sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita que funciona como um sistema de esquemas geradores, e gerador de estratégias que podem ser objetivamente conformes aos interesses objetivos de seus autores sem terem sido expressamente concebidas para esse fim.²⁵⁶

Bourdieu estende também a noção de *habitus* até mesmo ao campo linguístico, pensando-o como marcado por práticas relacionadas a um sistema de disposições

²⁵⁴ Brian Epstein, *Social Ontology*, 2018, sem página. In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/entries/social-ontology/>>. Acesso em: 09.11.2020. Itálico meu.

²⁵⁵ Cf. Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, 2000.

²⁵⁶ Pierre Bourdieu, *Questões de Sociologia*, 2019, p. 115

adquiridas pela aprendizagem linguística que sempre se dá em situações sociais objetivas e que poderá, então, ser ensinado e aprendido. Que haja, nesse sentido, uma espécie de curto-circuito explicativo entre a dimensão subjetiva e a objetiva, interioridade e exterioridade, de modo que o *habitus* gere esquemas internos (pessoais) através da educação e da aprendizagem e que seja reforçado e reconstituído nas práticas sociais (permitindo, por conseguinte, sua reapropriação pessoal), é algo que apenas torna ainda mais saliente o fato de que há uma *lógica de circularidade* operando ao nível das práticas humanas e que demanda descrição por uma teoria da prática. Diz Bourdieu:

O *habitus* linguístico, grosseiramente definido, distingue-se de uma competência de tipo chomskyano pelo fato de ser produto de condições sociais e pelo fato de não ser simples produção de discursos, mas produção de discursos ajustada a uma 'situação', ou antes ajustada a um mercado ou a um campo. A noção de situação foi invocada muito cedo como uma correção de todas as teorias que enfatizam exclusivamente a competência, esquecendo-se das condições de execução da competência. Ela tem sido utilizada, em particular, para questionar os pressupostos implícitos do modelo saussuriano no qual a palavra (como a *performance* em Chomsky) é reduzida a um ato de *execução*, no sentido que essa palavra tem na execução de uma obra de música, mas também na execução de uma ordem. A noção de situação vem lembrar que existe uma lógica específica da execução; que o que acontece no nível da execução não é simplesmente dedutível do conhecimento da competência.²⁵⁷

De modo sintético, na tentativa de estabelecer as relações entre *habitus*, práticas e situações (de ação), Bourdieu apresenta então as práticas que lastreiam e organizam um campo determinado como o próprio produto de um relacionamento dialético entre o *habitus* ao nível subjetivo, onde delimita um campo de representações pessoais e competências para agir, e a situação específica, concreta, de uma ação ou execução dentro de um *habitus* ao nível das práticas sociais e intersubjetivas. Com isso, pretende chamar atenção para a ideia de que sempre há, no decorrer de uma ação específica realizada por um agente dentro de um campo, um espaço de labilidade, de indeterminação e variabilidade, uma vez que a ação dentro do campo não pode ser resumida causalmente às competências, crenças e intenções dos agentes; tampouco à existência de um sistema contextual capaz de agregar diferentes pessoas ao redor

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 117.

de práticas historicamente incorporadas e legitimadas. A noção de *situação* – ou, conforme sugerimos, de *situacionalidade* – visa, portanto, marcar a especificidade irreduzível daquele encontro entre diferentes condicionalidades tanto ao nível subjetivo e pessoal, quanto ao nível objetivo e sociocultural. Diz ele:

A prática é [...] ela mesma o produto de uma relação dialética entre uma situação e um *habitus* – entendido como um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando as experiências passadas, funciona a cada momento enquanto matriz de percepções, apreciações e de ações, e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas [através da educação e da aprendizagem, mas também da cultura e do patrimônio imaterial e material] permitindo resolver os problemas de mesma forma e graças às correções incessantes dos resultados obtidos.²⁵⁸

Ao considerar a produção criativa da própria obra de arte, Bourdieu aplica o mesmo esquema explicativo oferecido no horizonte da teoria geral da prática, subscrevendo na discussão sobre a criação artística aquele encontro entre diferentes níveis do *habitus*; ou seja, o próprio produto artístico, como a expressão de uma resolução dialética entre esses distintos níveis.

Os determinismos sociais cuja marca a obra de arte carrega se exercem, por um lado, através do *habitus* do produtor, remetendo assim às condições sociais de sua produção enquanto sujeito social (família, etc.) e enquanto produtor (escola, contatos profissionais, etc.), e, por outro lado, através das demandas e restrições sociais que estão inscritas na posição que ocupa em um certo campo (mais ou menos autônomo) de produção. O que se chama de “criação” é o encontro entre um *habitus* socialmente constituído e uma certa posição já instituída ou possível na divisão do trabalho de produção cultural [...]; e o trabalho pelo qual o artista faz a sua obra e se faz, inseparavelmente, como artista pode ser descrito como a relação dialética entre a sua posição que, frequentemente, preexiste e sobrevive a ele (com obrigações, atributos, tradições, modos de expressão, etc.) e seu *habitus*, que o predispõe mais ou menos totalmente a ocupar essa posição.²⁵⁹

A consideração de que talvez haja um pano de fundo circular, que parece curto-circuitar a explicação sobre a natureza das práticas em Bourdieu parece, pelo menos para nós, algo que confere proeminência ao fato de que as práticas não podem ser razoavelmente explicadas exclusivamente em termos subjetivos e,

²⁵⁸ Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, 2000, p. 261 a 262.

²⁵⁹ Pierre Bourdieu, *Questões de Sociologia*, 2019, p. 199.

tampouco, exclusivamente em termos objetivos. Nesse sentido, as práticas não envolvem unicamente certas ações, atitudes ou representações mentais concernentes à subjetividade dos indivíduos, mas também envolvem objetos específicos, concretos, no mundo; bem como situações elas mesmas determinadas objetivamente e que exigem um reconhecimento do que estamos cogitando aqui como uma *instância contextual*. De modo análogo, uma série de ações relevantes realizadas individualmente também dependem daquilo que é socialmente instituído, pois são, ao cabo, ações parcialmente constituídas por aquilo que o próprio campo – o espaço, o *situ* no qual as práticas se realizam – produz.

Retomando meu exemplo usual do pão, a minha ação de fazê-lo, embora seja motivada por intenções, desejos e crenças formuladas individualmente, insere-se de modo objetivo dentro das práticas culinárias e, no limite, cria no mundo um objeto que antes não estava nele. Para fazer o pão, por exemplo, preciso usar uma balança culinária afim de medir as quantidades de farinha e de fermento, o que constitui uma prática de uso de um objeto criado a partir das necessidades próprias do campo das práticas culinárias e permite, também, que sejam resolvidos ou evitados certos impasses relacionados a esse campo. A balança culinária é um objeto concreto, fruto da existência de hábitos e práticas culinárias em nossa sociedade e, sobretudo, da necessidade de aprimoramento dessas práticas. E constitui-se, portanto, enquanto um objeto físico que permite estabelecer pelo menos um critério de correção e de adequação de ações individuais. A realização de minha ação individual de fazer pão me exige, portanto, um uso desse objeto como padrão de correção dessa ação, bem como de saberes e conhecimentos que estão constituídos e instituídos pelas práticas culinárias que tenho acesso e que compartilho com muitas outras pessoas. De modo análogo, minha ação individual de assar o pão constitui uma das muitas instâncias das práticas culinárias. Se quisermos pensar na pintura, por exemplo, então um raciocínio similar poderá ser empregado. Quando Rubens pintou intencionalmente *O rapto das filhas de Leucipo* em 1617, planejando-a enquanto uma pintura – e, por conseguinte, enquanto uma obra de arte – sua ação concerniu uma situação específica, delimitada por um *aqui* e um *agora*

executivos, uma *situacionalidade* própria. Mas sua ação também esteve marcada por um conjunto de práticas que sustentaram a sua execução e modularam a sua incorporação enquanto um objeto físico específico. O fato de ter empregado pincéis, uma tela e outros instrumentos indicia, portanto, já um grau de condicionalidade desse objeto que o vincula, nesse sentido, à uma tradição de práticas que permitiram a outros artistas antes de Rubens executar outros objetos e empreender outras tantas ações produtivas. Mas a pintura específica indicia igualmente o quanto a competência e a genialidade de Rubens enquanto pintor são aspectos inteiramente dependentes de sua aprendizagem das práticas artísticas da pintura do século XVII. Isso, parece-nos, ilumina a noção de práticas inserida na *cláusula de incorporação*, pois dá a ver que o contexto da arte é um conjunto sobretudo de práticas de produção que tem, no mundo social, uma efetividade e uma concretude.

Dessa sua efetividade ao longo do tempo, de sua existência temporalmente lastreada, é que advém a ideia de uma influência histórica nas práticas, o que nos leva à terceira cláusula da definição, a *condição de historicidade*. A técnica pela qual, por exemplo, produzo meu pão hoje em dia é uma técnica antiga, secular, através da qual um bocado de água e de farinha misturadas, depois de um tempo, permitem-me produzir o fermento em vez de comprar um fermento pronto no supermercado. Ainda que existam fermentos que facilitam as práticas culinárias de panificação, ao escolher uma técnica específica como a da fermentação de leveduras ao fazer o pão, entro *desse modo* em contato com uma técnica historicamente lastreada e que foi, muito antes da minha ação individual, desenvolvida por outros indivíduos em outros momentos históricos. Que essa técnica tenha sido desenvolvida e transmitida transgeracionalmente e tenha sido herdada em certo sentido por mim, determinando o pão que eu faço hoje, é algo que se explica através de um recurso à dimensão histórica no estabelecimento das práticas. É precisamente essa história que marca as práticas e os saberes presentes na panificação de hoje o que me permite fazer hoje em dia um pão *desse modo*. É muito provavelmente isto que Carroll pretendeu assinalar ao enfatizar o aspecto histórico, por exemplo, como algo que permite indicar em que medida um objeto participa ou não participa de certas práticas; e em que medida ele pode

ser apontado como estando relacionado ou não com elas. Vejamos, a seguir, algumas das ideias de Carroll sobre a questão das práticas e, sobretudo, sobre a questão da transformação delas ao longo do tempo.

Espero que não seja algo controverso chamar a arte de uma prática cultural. Referir alguma coisa enquanto uma prática é, no seu sentido mais simples, considerá-la como uma atividade que é costumeiramente ou habitualmente realizada. Uma prática cultural, nesse sentido, aplica-se às atividades costumeiras de uma cultura. Apertar as mãos é uma prática costumeira para apresentações na nossa cultura. Mas, ainda que o costume e o hábito desempenhem um grande papel nisso que estou chamando de prática cultural, eles não são de forma alguma o todo dessa prática.²⁶⁰

À primeira vista, Carroll considera uma prática como algo que envolve algum tipo de atividade marcada pela repetição, suscitando com isso a dimensão consuetudinária, ou seja, aquilo que é habitual ou costumeiro. Assim, ao se referir a uma *prática cultural*, Carroll certamente pretendeu referir àquelas atividades costumeiramente realizadas e empreendidas dentro de uma cultura ou sociedade. Essa primeira formulação receberá, logo em seguida, uma qualificação. E isso se deve, em parte, à limitação que essa consideração inicial acarreta. Embora faça sentido definir uma *prática cultural* a partir das noções de ‘atividade’, ou de ‘ação’, e de ‘hábito’, ou de ‘costume’, e embora consigamos entender o que Carroll quer dizer com isso, é preciso admitir essa primeira formulação acaba não expressando a especificidade de uma ‘prática cultural’ em comparação com outros tipos de práticas. De modo que ela exige de nós precisamente aquilo que, supomos, Bourdieu pretendeu ao falar sobre o *habitus*, ou seja, algo para além da simples ação rotineira. Dirá Carroll:

O sentido de prática cultural que tenho em mente aqui é o de um corpo complexo de atividades humanas interrelacionadas [e] governadas por razões internas à essas formas de atividade e às suas coordenações. Práticas servem para conquistar os bens apropriados às formas de atividade que as abrangem; e essas razões e bens situam, em parte, o lugar dessa prática na vida de uma cultura. Essas práticas fornecem os enquadramentos [*frameworks*] dentro dos quais as capacidades humanas são desenvolvidas e expandidas.²⁶¹

²⁶⁰ Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 66.

²⁶¹ *Ibidem*.

Aqui, a qualificação proposta por Carroll expressa condições bem mais específicas para um tipo de prática, como as práticas culturais. Nessa nova formulação, ele ofereceu condições bem mais específicas para a noção de práticas, inserindo em seu conceito condições como (i) complexidade do conjunto, (ii) atividades ou ações humanas, (iii) inter-relacionamento entre atividades, (iv) coordenação e governança, (v) apresentação de função, (vi) vitalidade ou sobrevivência e, por fim, (vii) disponibilidade de enquadramentos, ou *esquemas*, para que indivíduos desenvolvam capacidades e competências.²⁶² Esses novos delineamentos especificam com mais rigor a noção de prática cultural e, em certa medida, abrem mão da noção de costume ou hábito empregada anteriormente.

Costume, tradição e precedente são componentes integrais de uma prática cultural. Ainda assim, as práticas culturais não precisam ser estáticas. Elas requerem flexibilidade ao longo do tempo para que persistam diante das modificações das circunstâncias. Elas toleram e, inclusive, fornecem meios racionais para facilitar a modificação, o desenvolvimento em novas áreas de interesse, o abandono de interesses prévios, a inovação e a descoberta. As práticas sustentam e instigam a mudança enquanto se mantêm como a mesma prática. Elas fazem isso através de um uso criativo da tradição ou, colocando de outra maneira, elas contêm os meios – como modalidades de raciocínio e de explicação – que providenciam as possibilidades para a transformação racional de si mesmas.²⁶³

Fica evidente, portanto, que Carroll pretende equacionar o aspecto que chamamos de consuetudinário aos aspectos de dinamicidade e de mudança ou transformação, também internos às próprias práticas culturais. É através da noção de *mudança*, o conceito filosófico clássico dentro das considerações ontológicas, que a história de uma prática será, assim, explicada por Carroll.

A arte é uma prática cultural. E uma prática cultural é uma arena de atividade que *governa a si mesma*, bem como *reproduz a si mesma* no tempo. Uma prática cultural, para falar antropomorficamente, precisa

²⁶² Carroll não evidencia neste ponto se a formulação da noção de prática é sua ou não. Mas sua formulação pode ser seguramente remontada àquela fornecida por Alasdair MacIntyre em *Depois da Virtude* (1981), ponto que deixa claro somente na página 11 de *Beyond Aesthetics* ao discutir outro assunto. Compare: “prática é qualquer forma coerente e complexa de atividade humana cooperativa socialmente estabelecida, por meio da qual os bens internos a esta forma de atividade são realizados durante a tentativa de alcançar os padrões de excelência apropriados para tal forma de atividade, e parcialmente dela definidores, tendo como consequência a ampliação sistemática dos poderes humanos para alcançar tal excelência, e dos conceitos humanos dos fins e bens envolvidos”. Cf. Alasdair MacIntyre, *Depois da Virtude*, 2001, p. 316.

²⁶³ Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 66.

prover as condições da sua continuidade ao longo do tempo. Em um sentido, ela precisa replicar a si mesma. Contudo, essa replicação não poderá ser absolutamente rotineira. Pois a prática precisa também reajustar-se e evoluir, para que se adapte a novas circunstâncias. Assim, uma prática cultural requer os meios racionais que facilitem uma transição enquanto permanece reconhecidamente a mesma prática. Isto é, uma prática cultural deve reproduzir a si mesma enquanto que também deve ser capaz de mudar sem que se torne uma prática alienada; ela precisa possuir não só uma tradição, mas também maneiras para modificar essa tradição de forma que o passado e o presente estejam integrados.²⁶⁴

É interessante como Carroll ao falar sobre a relação da mudança e, portanto, da história das práticas, também lança mão da ideia de que práticas reproduzem a si mesmas, replicam-se, ainda que se modificando. Vemos aí, portanto, um eco das perspectivas sistêmicas já mencionadas. É através da noção de autorreprodução das práticas culturais e sociais que Carroll pretende explicar igualmente como essas mesmas práticas podem se transformar diversamente ao longo do tempo, deixando assim o rastro de uma história. Torna-se bastante claro ao leitor que o pensador estadunidense está, aí, procurando enfatizar o aspecto histórico na explicação das práticas artísticas e, sobretudo, na explicação dos processos de concessão do estatuto de arte aos objetos, uma vez que esses são seus objetivos filosóficos. No entanto, também se desdobra daí uma perspectiva importante sobre como aquele conjunto complexo de práticas de produção de arte agora suscita uma história específica, só sua, pois na medida em que essas práticas se replicam ou se conservam, elas também são modificadas e *transformadas*. Embora a ênfase de Carroll repouse, conforme já sugerimos, na questão da *historicidade da arte*, é interessante notar como sua proposta depende inteiramente de uma consideração sobre as práticas artísticas e sobre o espaço que elas ocupam na organização de diferentes indivíduos dentro do campo social e cultural.

A arte é uma prática cultural que fornece aos seus praticantes estratégias para que identifiquem novos objetos como arte. Uma vez que as práticas culturais tendem a reproduzir a si mesmas e a negociar a sua autotransformação de maneira a sustentar certa continuidade entre a tradição existente e as expansões dela, as modalidades de identificação de novos objetos como arte fazem uma referência essencial, embora de maneiras variadas, a história da prática. Novos objetos são identificados

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 67.

como obras de arte através de histórias da arte, antes do que através de teorias da arte.

Assim, a noção de ‘história’ – que já vinha se esgueirando por entre as formulações de Carroll – aparece finalmente mais bem dimensionada. E define, portanto, uma prática cultural como algo complexo e dotado de coordenação, governado por razões internas e dotado de uma função vital para os sujeitos ao atravessar sucessivamente fases ora de repetição, ora de ampliação, ora de repúdio. Mas as ideias de autorreplicação e conservação circunscrevem, também, a ideia de uma história das práticas.

A história de transformação e conservação das práticas sociais nos traz, assim, à terceira cláusula da definição de contexto da arte, ou seja, a *condição de racionalidade*. As práticas relativas ao contexto da arte são *eminente* – mas não as únicas – aquelas voltadas ou direcionadas ao fazer artístico e à produção de arte, de modo que se viabilizam justamente através da racionalidade prática, sobretudo, dos artistas. Isso recoloca dentro da definição de contexto de arte a questão da intencionalidade na produção artística e, em especial, o papel das *intenções* e sua diferença dos meros desejos e das crenças; relacionando, portanto, esses dois conceitos. Na medida em que o conhecimento prático envolve a ação dos indivíduos (pensados aí como *agentes*), faz-se legítimo considerar as intenções dos agentes uma vez que elas são estipuladas enquanto os próprios *motores decisoriais* em relação a execução de uma ação ou de outra. Conforme sugere Rui:

Seres humanos realizam ações, e, em grande parte dos casos, realizam ações deliberadas. [Podemos] compreender a função da intenção no raciocínio prático comparando-a com a ação intencional, visto que o raciocínio prático visa à ação, e uma ação é sempre fruto da deliberação do agente. A ação intencional é aquilo que diferencia uma ação de um mero acontecimento. Intenção é um fator determinante no raciocínio prático precisamente porque ao formar ou adquirir uma intenção alguém se torna decidido por um curso de ação. O raciocínio prático visa à ação; e, se tudo ocorrer bem, alguém faz algo por estar decidido intencionalmente sobre aquilo, a partir de um raciocínio prático. E [...] para falar de ações intencionais, precisamos falar dos estados mentais pelos quais a intenção pode se relacionar em determinado raciocínio. Sem agentes que deliberam

intencionalmente sobre o que fazer, não é sequer possível falar em raciocínio prático.²⁶⁵

As práticas concernentes ao contexto da arte para as quais estamos conferindo proeminência em nossa definição são aquelas que *produzem as próprias obras*. Já vimos, no capítulo anterior, em que medida a produção artística está lastreada pela concepção da ação intencional a partir da ideia de plano e planejamento. Agora, contudo, é relevante indicar que essa produção, bem como as intenções que a motivam executivamente, estão elas mesmas lastreadas por crenças primevas relacionadas à própria situação e frequência do indivíduo dentro de um contexto, a saber, o contexto das práticas artísticas. Assim, conforme já mencionamos, para que Rubens pudesse pintar *O rapto das filhas de Leucipo* no século XVII, foi necessário que ele dominasse, antes de tudo, determinadas crenças sobre as práticas nas quais estava engajado como, por exemplo, saber que pinturas são imagens feitas a partir da disposição da tinta à óleo sobre a tela e que pinturas se organizam mediante um desenho ou composição. Para além dessa crença das mais elementares sobre a artefactualidade mínima da pintura, conforme teorizou Alberti²⁶⁶, Rubens certamente tinha outras crenças advindas de seus estudos na Academia de Pintura e de sua observação de pinturas feitas, por exemplo, no Renascimento. Para que formasse uma intenção capaz de conduzir o curso de suas ações para realizar *O rapto das filhas de Leucipo* foi, portanto, necessário que dispusesse de uma série de crenças e também de competências oriundas de sua própria experiência dentro desse contexto de produção. Mas também era necessário que esse contexto estivesse organizado para ele, especialmente por outros agentes. Tanto aqueles que se encarregaram da produção da pintura no passado, quanto aqueles que se encarregaram da teorização sobre ela.

Isso nos remete à *condição de agenciamento* da definição de contexto da arte, pela qual procuramos estipular a questão da organização dos agentes ao redor das práticas, coordenando o comportamento social e, especialmente, o

²⁶⁵ Matheus de Lima Rui, *Compatibilizando Teoria da Ação e Racionalidade Prática a Partir do Conceito de Intenção*, 2018, p. 177.

²⁶⁶ Alberti, *Da pintura*, 2014, p. 105 e 107.

trabalho dos diferentes indivíduos que pretendem se encarregar das ações circunscritas às práticas sociais artísticas. Nesse sentido, artistas ocupam um lugar de centralidade no âmbito das práticas do contexto da arte, embora esse contexto não dependa *exclusivamente* deles. É muito provável que Rubens tenha aprendido a pintar com outros artistas, embora seja imprescindível reconhecer que outros agentes também foram responsáveis para a sustentação das práticas artísticas de pintura que chegaram até ele. Embora seja forçoso admitir que o contexto de arte não depende exclusivamente dos artistas, reconhecendo, assim, a variabilidade dos agentes e de suas diferentes funções na realização, transformação e conservação das práticas artísticas, também é necessário enfatizar que a *centralidade* desse campo deverá sempre ser ocupada pelos artistas, ou seja, por aqueles agentes que se ocupam diretamente da produção dos objetos, situações ou propostas artísticas, conferindo a eles – pelo menos da nossa perspectiva – um papel salutar dentro da discussão contextual. Pois é a arte e seus produtores, os artistas, que devem organizar o campo a partir dessa sua centralidade. A proposta teórica de Bulhões (2014) procura evidenciar precisamente o quanto a função de outros agentes nas práticas artísticas é essencial para a manutenção desse próprio contexto, embora pretenda realizar uma espécie de descentramento da figura do artista – ideia da qual discordamos.

A maior parte dos estudos sobre artes visuais centra sua análise na figura do artista, considerado como responsável individualmente pelas características e a repercussão social de seu trabalho. Parte-se, aqui, ao contrário da ideia de que o trabalho artístico é um fenômeno puramente individual, que se possa isolar da sociedade. Para compreender as artes visuais, é preciso ir além do artista, investigando indivíduos e instituições que interagem com ele: críticos, marchands, museus, salões, galerias, revistas de arte, etc. Esse conjunto de indivíduos e instituições, por sua vez, não age de forma autônoma; obras e eventos artísticos, bem como sua difusão e consumo, estão intimamente relacionados com as condições econômicas, sociais, políticas e culturais do meio em que atuam, isto é, com o processo histórico do qual participam de maneira específica e no qual se transformam. Para a análise dessas relações, utiliza-se o conceito de sistema da arte.²⁶⁷

A análise pretende esse descentramento através da indicação do trabalho produtivo como o resultado repercussivo de uma série de condicionalidades

²⁶⁷ Maria Amélia Bulhões, *O sistema da arte mais além de sua simples prática*, p. 15, In Maria Amélia Bulhões (Org.), *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*, 2014.

sociais representadas pela atuação de outros agentes que não estão, inicial e exclusivamente, encarregados da própria produção da arte. Ainda que a pesquisadora inclua na sua estipulação o âmbito individual, considerando a atuação de indivíduos específicos na produção de arte, a ideia de que a produção das artes visuais se enfatiza a partir das relações entre os diferentes agentes no contexto das artes é uma ideia que organiza sua proposta e é consubstanciada, conforme apresenta, na sua noção de *sistema da arte*, ou seja:

Conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico.²⁶⁸

Nesse sentido, a noção de sistema da arte enfatizaria, para ela, a compreensão das artes para além da figura do artista e, inclusive, dos objetos eles mesmos, deflacionando concepções historicamente assentadas das análises intencionalista e iconográfica. E isso porque pretenderia indicar que as intenções e as imagens na seara das artes são elas mesmas dependentes, pelo menos de um certo ponto de vista explicativo, daquelas práticas sociais executadas por diferentes agentes, entre eles os artistas. No entanto, diante da proposta de Bulhões cumpre perguntar exatamente de onde o artista está sendo descentrado? Se da sua condição de agência em relação ao produto que faz, seja ele um objeto físico, uma situação ou proposta? Ou, diferentemente, empregando aqui a metáfora topológica, do centro ou do interior do próprio campo da arte, ou seja, do contexto artístico e de suas diversas práticas?

Ora, num sentido ontológico, conforme vimos no capítulo anterior, não é possível *descentrar* o artista de seu lugar de responsabilidade pela existência dos objetos, situações ou propostas que cria, já que ele estabelece com elas uma relação rigorosa do ponto de vista intencional. Isso, por si só, já nos indica o quanto uma abordagem exclusivamente contextual do fenômeno artístico – como parece ser a avançada por Bulhões – não dá conta da complexidade desse fenômeno. A abordagem intencional que sugerimos aponta que, pelo menos do

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 15 a 16.

ponto de vista da sua existência enquanto produto da fatura humana, a arte não pode perder sua íntima vinculação com seu artista ou produtor. Ademais, em relação ao próprio campo da arte e suas práticas, o artista também não poderá ser descentrado, uma vez que é ele, ao *agir* e ao *produzir* aquilo que produz, quem constela o próprio contexto da arte. Haveria, assim, arte sem artistas? Haveria mundo da arte sem arte? Isso indica que, do ponto de vista ontológico e intencional, mas também do ponto de vista contextual e das práticas sociais artísticas, não é possível falar simplesmente de uma *arte para além do artista*, e muito menos de uma *arte para além da arte*.

Contudo, é possível admitir que o contexto de arte e os demais agentes que participam das práticas sociais nele presentes se encarregarão de processos subsequentes de recepção das obras produzidas pelos artistas ou, então, até mesmo daqueles objetos produzidos sem intencionalidade artística, submetendo-os a outros tipos de práticas. Estas práticas *receptivas*, que se diferenciam das práticas *produtivas*, é que são responsáveis pela organização e pela coordenação do comportamento social e do trabalho desses outros agentes como, por exemplo, críticos, historiadores, curadores, organizadores, arte-educadores e mediadores, *marchands*, galeristas e assim por diante. E são práticas, as *receptivas*, que frequentemente se dão ao redor de instituições específicas como, por exemplo, museus, galerias, instituições culturais do Estado ou da iniciativa privada, universidades, etc.

Aqui, novamente, poderá reaparecer a objeção inicial sobre os limites de um contexto da arte diante das tentativas de formalização lógica do conceito de contexto. Howard Becker chama atenção para isso ao rememorar, em seu *Art Worlds*, de 1982, a famosa passagem de Anthony Trollope na qual o novelista inglês diz:

Era um hábito meu estar em minha mesa de trabalho todas as manhãs às 5h30; e também era hábito não me permitir misericórdia. Um velho camareiro, cuja função consistia em me acordar e para quem eu pagava cinco libras extras por ano para o trabalho, também não se permitia nenhuma. Durante todos estes anos em Waltham Cross ele nunca esteve, nem sequer uma vez, atrasado com aquela xícara café que deveria trazer-me nesse horário. E eu não sei se eu não deveria sentir que devo mais a ele que a qualquer outra pessoa pelo sucesso que eu tive em minha vida desde lá. Pois ao começar todo dia justamente naquele horário, eu pude

completar meu trabalho literário antes mesmo de me vestir para o desjejum.²⁶⁹

A passagem de Trollope nos força a admitir que, dentro da proposta de compreensão das práticas artísticas a partir da noção de contexto, jaz uma objeção importante a respeito da sua própria *demarcação*. Por que, por exemplo, não admitir que o camareiro do escritor vitoriano tenha participado de modo explícito do contexto da arte enquanto um agente relevante se ele possibilitou, no limite, que o próprio escritor estivesse de pé e devidamente munido de uma xícara de café para iniciar seu trabalho artístico logo cedo? Se admitirmos o camareiro de Trollope enquanto um agente cuja função era a de despertar o escritor e trazer para ele uma xícara de café, então temos também de admitir uma ampliação – problemática, porque talvez *insondável* – no próprio escopo do nosso conceito de contexto. Becker comenta de modo indireto sobre esse problema ao sugerir que a existência de *mundos da arte* talvez dependa também de pessoas que cooperam com ele ainda que não tenham uma consciência direta do grau de sua cooperação, e não só daqueles agentes diretamente conscientes dela (críticos, curadores, galeristas, historiadores e assim por diante.). Diz Becker:

Todo o trabalho artístico, como toda a sorte de atividade humana, envolve a atividade conjunta de um número no mais das vezes muito grande de pessoas diferentes. Através da sua cooperação, a obra de arte que nós eventualmente vemos ou escutamos vem a ser e continuamente é. A obra sempre evidencia os signos dessa cooperação. E as formas de cooperação podem ser efêmeras, mas usualmente se tornam mais ou menos rotineiras, produzindo *padrões de atividade coletiva que nós podemos chamar de um mundo da arte*. A existência de mundos da arte, bem como os modos pelos quais suas existências afetam tanto a produção e o consumo de obras de arte, sugerem uma abordagem sociológica ao artístico.²⁷⁰

A sugestão de Becker é interessante e merece nossa atenção. Inicialmente, ele parece conduzir a análise para a questão das atividades humanas que, *grosso modo*, podemos compreender como campo das práticas sociais – noção que estamos tratando. A cooperação, indiciada pelo fato de que existem atividades

²⁶⁹ Anthony Trollope, *An Autobiography*, 1947, p. 227. Apud Howard Becker, *Art Worlds*, 1982, p. 1.

²⁷⁰ Howard Becker, *Art Worlds*, 1982, p. 1. Itálicos meus.

conjuntas realizadas por pessoas diferentes, gera para Becker *padrões de atividade* sempre que se tornam mais ou menos rotineiras, constantes, etc. É, portanto, através da constatação de um padrão de atividades que incorporam a cooperação entre indivíduos que podemos verificar – e também descrever – o funcionamento do que ele chama, muito provavelmente inspirado no trabalho filosófico de Danto de 1964, de *mundos da arte*. E, por sua vez, são estes mundos da arte que suscitam, para Becker, uma abordagem *sociológica* do artístico precisamente por evidenciarem configurações mais ou menos estáveis de cooperação humana que podem ser especificadas e descritas. Assim, se a ação rotineira do camareiro de Trollope pode ser explicada de modo adequado como algo determinante para que o artista concluísse seu trabalho literário, então num *sentido contextual* esse camareiro fez parte, ainda que de modo episódico ou temporário, do mundo da arte. Admitir *dentro de certos parâmetros* sua participação não é algo que implica necessariamente, parece-nos, a anulação de toda possibilidade de demarcação, com algum rigor descritivo, de como contextos artísticos se circunscrevem, ainda que modo episódico. É bem verdade, no entanto, que se compararmos as ações do camareiro com as de Trollope enquanto escritor e com as de, por exemplo, seu editor, isso nos fornece além de outras circunstâncias de demarcação desse contexto, também graus diferentes de cooperação em atividades sociais ou práticas sociais que dependem tanto da intencionalidade dos agentes, quando de uma intencionalidade compartilhada.

É nesse sentido que, embora abordagens rigorosamente sociológicas tendam a excluir por princípio a dimensão subjetiva ou intencional da discussão sobre o artístico – o que gera um certo estereótipo sociológico –, elas ainda assim pressupõe algum tipo de enquadramento intencional que garanta tanto a adesão dos agentes em ações socialmente lastreadas, quanto sua capacidade de cooperação. Por essa razão que a abordagem oferecida por Bourdieu se esforça tanto em explorar o que temos chamado de curto-circuito ou de ambiguidade inerente à teorização sobre as práticas e que o pensador francês elabora em termos de um *habitus*.

Por fim, a inclusão da *condição de artificalização* presente na última cláusula da definição de contexto da arte procura acomodar, reconhecendo nela uma

contribuição pragmática relevante para o debate sobre o artístico, as propostas descritivas de Heinich & Shapiro (2007 e 2012) pela qual elas, à moda de Carroll, abrem mão de um empreendimento definicional que procura oferecer uma resposta definitiva para a questão sobre a arte ao discutirem o próprio processo de artificação. Entendem-no como um processo de *segunda ordem* capaz de realizar uma mudança social de objetos. Para elas:

Não parece existir uma resposta direta para a questão [pela natureza da arte]. E a solução se encontra interrelacionada a muitos níveis, sendo simultaneamente simbólica, material e contextual. A arte emerge ao longo do tempo enquanto a soma total tanto das atividades institucionais e interações cotidianas, quanto das implementações técnicas e atribuições de sentido. A artificação é um processo dinâmico de mudança social através do qual novos objetos e práticas emergem e relações e instituições são continuamente transformadas. Para compreendê-lo, devemos primeiro descrevê-lo, o que só poderá ser alcançado por uma observação metódica e uma investigação empírica do campo. Assim, nossa perspectiva não é nem essencialista, nem normativa; mas descritiva e pragmática. Não procuramos nem uma definição de arte, nem como ela deve ser considerada, mas como e sob quais circunstâncias ela vem a ser. Queremos mapear os processos pelos quais objetos, formas e práticas são construídos e compreendidos como obras de arte e quais são as consequências que essa emergência acarreta. Como esses processos se desenvolvem? Quais atores específicos e instituições estão envolvidos? Como fazem nascer produtos que são significativos não só para grupos pequenos e especializados (como artistas, patrocinadores, curadores e sociólogos), mas de modo amplo ao ponto de que o estatuto artístico desses produtos se torna conhecimento comum e não passa mais a ser disputado? O paradigma desse tipo de transformação social é o advento da própria noção de arte [no Renascimento] junto da elevação de um grupo profissional de pintores ao estatuto de grandes artistas, primeiro nas cortes reais da Itália renascentista e, depois, na França e ao longo de toda a Europa.²⁷¹

Ainda que afirmem não reconhecer uma resposta legítima ao questionamento sobre a natureza da arte em sua elaboração de uma proposta eminentemente descritiva, fica claro ao leitor que a proposta de Heinich & Shapiro depende sim de uma certa resposta ao modo de estipular o conceito de arte. Ao pensarem a *artificação* como um processo eminentemente contextual – haja vista a sua caracterização de artificação como um *processo que realiza a mudança social* de objetos – então estão igualmente cogitando a atribuição de *artisticidade* enquanto algo estipulado contextualmente. Falar em termos de *artificação*, ou

²⁷¹ Nathalie Heinich & Roberta Shapiro, *When is Artification?*, 2012, s/p. Disponível em: <<https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=639>>. Acesso em: 28.10.2020.

seja, de algo que passa a ser *artificado*, de algo que *torna-se uma obra de arte*, corresponde precisamente ao pressuposto de que a determinação significativa desse termo é feita *ad hoc* pelos contextos nos quais esses objetos são produzidos e nos quais são recebidos.

Então, em que consiste a artificação? Nós a entendemos como um processo de processos. E identificamos dez processos constituintes da artificação: deslocamento, renomeação, recategorização, mudança institucional ou organizacional, mecenato ou patrocínio, consolidação legal, redefinição temporal, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização.²⁷²

Embora seja relevante enquadrar o projeto de Heinich & Shapiro dentro de um pragmatismo eminentemente contextualista para a compreensão da arte, chamando assim atenção para alguns dos pressupostos implícitos desta proposta, também é necessário reconhecer aquilo que ela traz de inovador. Interessa-nos, sobretudo, a categorização que elas realizam de procedimentos distintos capazes de realizar a mudança social de certos objetos mediante artificação. Citamos algumas das categorias a seguir. O *deslocamento* dirá respeito ao processo de extração e reposicionamento de certas coisas de seus contextos originais em outros, à exemplo da transcrição do jazz em notação musical, do grafite sendo registrado e passando a ser reproduzido em livros de arte ou em galerias e dos dançarinos de *breakdance* quando trocam as ruas pelo palco.²⁷³ A *renomeação* ocorre quando instituições ou agentes de um subsistema social passam a mudar a nomenclatura de determinados objetos ou práticas ou estipular um significado mais preciso para as mesmas, à exemplo da troca terminológica relativa à pintura francesa quando os *imagiers*, antigos artesãos, passam a ser designados por *artistes* no decorrer dos séculos XVII e XVIII, ou seja, justamente no Renascimento tardio francês.²⁷⁴ Mudanças *institucionais* e *patrocínios* dizem respeito aos processos pelos quais, também no Renascimento, as guildas passam a se chamar *academias*, inaugurando o sistema academicista de produção artística, e seus agentes abandonam a vinculação antiga às artes mecânicas,

²⁷² *Ibidem.*

²⁷³ *Ibidem.*

²⁷⁴ *Ibidem.*

tornando-se representantes das artes liberais.²⁷⁵ Junto da instituição do sistema academicista, vemos também a instituição de apoio pecuniário oficial através de concessões reais ou estatais, de pensões ou benefícios, e que transformaram-se lentamente nas contemporâneas políticas públicas de sistemas de incentivo à cultura e às artes em democracias consolidadas.²⁷⁶ A consolidação jurídica constitui também um processo de artificação, conforme indicamos no capítulo sobre arte contemporânea ao introduzir o caso Brancusi, mas também diz respeito, segundo Heinich & Shapiro às concessões de propriedade artística e intelectual e às decisões jurídicas sobre, por exemplo, censura que favoreceram a artificação do cinema nos Estados Unidos durante os anos 60.²⁷⁷ A *individualização* refere os processos pelos quais a produção artesanal abandona um caráter coletivo ou grupal e passar a se concentrar na fatura individual e autoral.²⁷⁸ E, por fim, a *intelectualização* é pensada como um processo pelo qual um reforço discursivo é gerado em relação à determinados objetos, incrementando – num diapasão bourdieuiano – seu *capital simbólico*.²⁷⁹ Esse processo final diz respeito, por exemplo, a todo tipo de fortuna crítica que um artista ou um trabalho granjeiam ao longo de sua circulação sistêmica, seja na forma de recenseamentos artísticos, catálogos, cobertura crítica e de imprensa, biografias de artistas – algo, aí sim, mais próximo do que se poderia entender por *legitimação*. Aí se encaixam, por exemplo, as biografias renascentistas de artistas como a de Giorgio Vasari, o desenvolvimento da crítica de arte no século XVIII e a estruturação acadêmica da história da arte ao longo do século XIX.

Em seguida, Heinich & Shapiro efetuam uma tentativa de descrição genealógica da artificação, indicando que suas diferentes modalidades podem ter surgido de outras tantas práticas sociais ou subsistemas sociais como, a partir exemplos bastante elucidativos, do artesanato, da religião e da política. Nesse sentido, já foram mencionados anteriormente os processos de modificação durante o Renascimento sobre quais atividades estariam reunidas sob o escopo das artes mecânicas e das artes liberais. O processo, igualmente vinculado ao

²⁷⁵ *Ibidem.*

²⁷⁶ *Ibidem.*

²⁷⁷ *Ibidem.*

²⁷⁸ *Ibidem.*

²⁷⁹ *Ibidem.*

artesanato, de modificação do antigo sistema feudal de produção de objetos e de criação das guildas e corporações Renascentistas até o surgimento das primeiras academias de desenho e pintura são magistralmente detalhados por Burke (1994), autor já mencionado por nós. Por outro lado, a esfera religiosa e a esfera política constituem ao longo da história da arte ocidental duas das fontes mais relevantes do estudo artístico e do campo das visualidades, já que transformaram (e continuam transformando) objetos através de inúmeras modalidades de artifificação. Além da descrição genealógica da artifificação, Heinich & Shapiro igualmente oferecem uma tipologia da artifificação, cogitando-a em quatro tipos específicos, a saber, *durável*, *parcial*, *contínua* e *inalcançável*.

A revisão das esferas dos ofícios artesanais, indústria, lazer, entretenimento, esportes, tecnologia, ciência, religião, política, trabalho social e práticas ilegais indicam que, portanto, podemos observar uma variedade de partes da vida social de onde a artifificação pode derivar. Também é interessante que nos voltemos aos modos específicos pelos quais esse mecanismo opera e, assim, observemos os resultados que ele engendra. Identificamos quatro tipos de artifificação: durável, parcial, contínua e inalcançável. O primeiro tipo é simplesmente o que contamos hoje em dia como arte, pois resulta de um processo de artifificação que se mostrou expansivo e [historicamente] durável. É o caso da pintura, que já mencionamos. E também acrescentamos os casos da literatura, música e dança.²⁸⁰

No entanto, a tipologia para o processo de artifificação sugerida por Heinich & Shapiro introduz um tipo *inalcançável* do processo que, ao que tudo indica, levanta questões sobre a consistência da proposta. Em que consistiria, assim, um tipo *inalcançável* de artifificação? E, especialmente, se entendermos a artifificação como o processo de transformação social que permite determinar a artisticidade de certos objetos, como seria possível que um de seus tipos seja inalcançável? A presença dessa modalidade parece tornar, no mínimo, a proposta contraditória. Contudo, as autoras sugerem que o tipo inalcançável de artifificação é aquele através do qual determinadas práticas ou coisas foram episodicamente submetidas a tentativas documentadas de artifificação em certos momentos históricos, mas acabaram não alcançando o mesmo estatuto das demais artes com o passar do tempo. Dizem elas:

²⁸⁰ *Ibidem*.

Existem casos nos quais o processo encontra obstáculos que parecerem insuperáveis e o estabelecimento da artificação inalcançável diante das condições existentes. De fato, certas práticas atravessam movimentos artificiais esporádicos que não se estabelecem de modo consistente dadas as condições sociais e econômicas contrárias aos traços que constituíram a arte historicamente de modo sistêmico. Nesse sentido, poder-se-ia sugerir que empreendimentos como a tipografia, gastronomia, enologia, a jardinagem ou a perfumaria, embora talvez sejam qualificadas como artes num sentido metafórico, não angariam um reconhecimento aos seus produtores enquanto artistas tradicionalmente reconhecidos. Nem suas obras são comumente reconhecidas pela sociedade como obras a serem apresentadas para uma pura apreciação artística.²⁸¹

A proposta de Heinich & Shapiro merece apresentação, sobretudo, pela inventividade com a qual suas autoras organizam diferentes dados reunidos por uma vasta pesquisa sobre práticas culturais e artísticas e os submetem às categorias, origens e tipos que podem ser mapeados a partir desses dados. Nas páginas seguintes apresentamos três quadros sinópticos que procuram sintetizar a proposta das pensadoras, ainda que não faça constar a imensa fonte documental de pesquisa à qual recorreram. Chamamos a atenção do leitor para o fato de que as categorias, origens e tipos de artificação aventadas por Heinich & Shapiro podem ser empregadas conjuntamente na tentativa de descrever determinado objeto ou prática. Nesse sentido, suas categorias, tipologia e genealogia nos permitem esmiuçar dados relevantes sobre objetos ou práticas sociais e culturais de modo estruturado. Assim, trazemos dois exemplos – um da pintura francesa do século XVII e outro das intervenções urbanas na forma de grafite, pichação, lambe, etc. – que ao serem considerados a partir das diferentes modalidades estruturantes de artificação propostas pelas pensadoras podem ser descritos um a um e, posteriormente, comparados. Em nossa opinião, a proposta de Heinich & Shapiro, embora tangencie questões filosóficas sobre a questão da pergunta pelo artístico, apresenta um enriquecimento de peso nos estudos contextualistas da arte ao indicar a possibilidade de estruturação de uma descrição ainda mais acurada dos aspectos contextuais, sociais e históricos que ingressam e participam da significação do artístico.

²⁸¹ *Ibidem.*

ARTIFICAÇÃO		
Categorias	Origem	Tipos
Deslocamento	Artesanato	Durável
Renomeação	Indústria	
Recategorização	Lazer	Parcial
Mudança Institucional	Entretenimento	
Patrocínio	Esportes	Contínua
Consolidação jurídica	Tecnologia	
Redefinição temporal	Ciência	Inalcançável
Individualização	Religião	
Disseminação	Política	
Intelectualização	Serviço Social	
	Práticas ilegais	

DESCRIZAÇÃO DE ARTIFICAÇÃO		
Pintura francesa do século XVII		
Categoria	Origem	Tipo
Renomeação	Artesanato	Durável
Os produtores designados como <i>imagiers</i> passam a ser chamados de <i>artistes</i>	Abandono de convenções imagéticas ainda atreladas ao período medieval e adoção de parâmetros italianos na produção pictórica	Estabeleceu-se a partir do contexto do Renascimento italiano e introduziu o paradigma classicista na pintura francesa

DESCRIÇÃO DE ARTIFICAÇÃO		
Grafite, pixo, pichação, lambe, etc.		
Categoria	Origem	Tipo
Deslocamento	Práticas Ilegais	Contínua
Imagens e práticas relativas ao contexto das visualidades no espaço urbano marcado por diferentes territorialidades	Considerada como crime ambiental ou lesão ao patrimônio alheio em certas situações	A presença do tema nos debates públicos e acadêmicos, as tendências à descriminalização e o estudo historiográfico da expressividade da contracultura entram em tensão com tendências ao não reconhecimento como uma forma de arte e à manutenção da criminalização da prática.

Autor, *Três quadros sinópticos sobre artificação*, 2020. Fonte: Heinich & Shapiro (2012).

A seguir, com o intuito de encerrar o capítulo sobre contexto, pretendemos oferecer uma tentativa de resposta para a terceira questão inicialmente cogitada. Assim, tentaremos justificar o tratamento conferido à discussão contextualista nesta tese e à definição de um *contexto da arte*. A introdução de uma longa discussão sobre contexto em nossa proposta é muito devedora aos próprios empreendimentos de Danto, Carroll, Luhmann, Bourdieu e Heinich & Shapiro. Ela parte naturalmente desse *parti pris* intelectual para sua elaboração e constitui, ainda hoje, uma via de elaboração filosófica da própria dimensão da arte contemporânea. Gostaríamos, portanto, de insistir na ideia de que um dos corolários legítimos a ser cogitado a partir dos trabalhos dos pensadores mencionados é o fato de que procuraram, diante de uma consideração atenta das peculiaridades da arte contemporânea em sua relação tanto com as demais

práticas sociais quanto com o passado histórico da arte, operar um deslocamento do próprio plano de imanência nas investigações sobre o artístico.

Uma implicação disso em termos filosóficos é que a filosofia da arte, sempre que referir a arte contemporânea, deverá pautar-se não só por uma *ontologia da arte* calcada exclusivamente no objeto ou na obra de arte ela mesma, mas também deverá se orientar por uma *ontologia social*. Isso não implica que a filosofia da arte deva necessariamente abandonar qualquer tipo de especulação que parta do próprio objeto artístico ou, diferentemente, que parta da especulação fenomenológica, ou seja, das experiências possíveis que esses objetos suscitam nos indivíduos. Mas apenas sugere que na medida em que se investiguem as condições de identificação de arte na contemporaneidade, ou na medida em que o interesse investigativo repouse sobre o tema da artificação, então a investigação não poderá partir simplesmente do objeto de arte para descrever essa determinação. As artes visuais, com o advento da arte conceitual na contemporaneidade, como que perderam as garantias definicionais que lhes foram dadas pela tradição filosófica e teórica através, primeiro, de um conceito da arte como representação e, segundo, de um conceito de arte como forma significativa capaz de expressar ou suscitar emoções. O preço que qualquer filosofia da arte pagará atualmente ao tentar explicar a arte contemporânea com um foco exclusivo na obra de arte em sua existência como um objeto físico é o da vacuidade explicativa, pois não conseguirá distinguir, por exemplo, o urinol d'A *Fonte* de Duchamp de um urinol comum presente em um banheiro público. A ausência de *contexto* na explicação da arte contemporânea faz com que uma teoria ou uma especulação filosófica incorram em deficiências explicativas; sendo, portanto, capazes de apresentar as distinções significativas – *paradigmáticas* – entre obras de arte e meros objetos comuns.

Afirmar, como temos defendido aqui, que a artisticidade de um objeto *não está mais necessariamente nele* a partir da arte contemporânea não suscita, em nosso sentir, uma perspectiva essencialista em relação à arte ou em relação à determinação do artístico. Por essa razão que oferecemos a análise sobre o contextualismo e sobre o contexto da arte enquanto um aspecto isoladamente suficiente para a determinação da arte. Dito de outro modo, é a própria defesa de

uma abordagem contextualista, focada nas práticas sociais que produzem e recebem certos objetos, aquilo que nos permite credenciá-los enquanto obras de arte na contemporaneidade. Ainda é possível, mesmo assim, explicar, interpretar, criticar (e dar razões para essas explicações, interpretações e críticas) *O rapto das filhas de Leucipo*, de Rubens, pintada em 1617 sem que se fale do contexto da arte barroca do século XVII na Europa, sobre as Academias de arte ou sobre o hábito das encomendas de pinturas; muito embora essas coisas todas tragam informações igualmente valiosas sobre a pintura em questão e sobre o desenrolar histórico da arte ocidental. Em termos de historiografia da arte, a abordagem iconográfica, pautada centralmente na discussão da imagem produzida pelos suportes artísticos e da visualidade das artes, não precisa necessariamente abdicar da discussão contextual; do mesmo modo que a abordagem sistêmica, com os pés firmes na descrição das condições sociais e contextuais de produção e recepção, não precisa necessariamente abdicar de comentários ou investigações sobre a exploração formal dos suportes, sobre o estatuto da imagem em determinado tempo histórico e sobre o campo da visualidade. Parece-nos que, pelo menos de um ponto de vista *heurístico*, ganha-se muito mais entrecruzando diferentes modos de explicar e de justificar (ao nível epistemológico) essas explicações que simplesmente disputando sobre qual abordagem é, ao cabo, merecedora de legitimidade. O ecletismo teórico não precisa, nesse sentido, ser acusado nem de vagueza, nem de falta de rigor, se for medido pelo parâmetro da consistência explicativa.

A pesquisa realizada ao longo desses últimos anos indica uma variedade de pensadores relevantes da filosofia da arte que procuraram, diversamente, refletir sobre as condições que nos permitem identificar os objetos enquanto obras de arte. Comum a esses pensadores é a tentativa de explicar, ou descrever, pelo menos um dos processos que torna tal identificação possível, lançando mão ou de *definições* ou de *métodos de identificação*. Interessaram-nos particularmente aqueles que descreveram esse processo de concessão do estatuto artístico ao deslocarem a própria lógica da investigação teórica da arte, não mais enfatizando a descrição do processo de concessão a partir do que temos chamado de plano de imanência do próprio objeto; mas, alternativamente, ao tentarem

descrever o processo de concessão do estatuto a partir do plano de imanência daquelas práticas que se encarregam da produção, circulação, recepção e discussão de arte, ou seja, do *contexto da arte*. Merecem destaque, portanto, aqueles pensadores que em vez de procurar por determinações essenciais da arte nos próprios objetos artísticos, voltaram-se ao que chamamos de *estipulações contextuais* da arte; ou seja, descrições sobre aquelas práticas sociais que o produzem e recebem.

Entendemos que Arthur Danto inaugurou esse deslocamento entre planos de imanência em seu artigo de 1964 ao pensar sobre a noção de *mundo da arte*, um conjunto complexo de teorias capaz de se encarregar da interpretação de certos objetos e que seria caracterizado, por sua vez, como algo que o olho não consegue ver, não mais consegue discriminar nos próprios objetos.²⁸² Nesse sentido, a obra de arte seria um objeto interpretado a partir de um ‘mundo’ constituído por uma atmosfera de história, mas sobretudo de teorias concernentes à arte. George Dickie foi outro que ofereceu, primeiro, uma teoria institucional da arte capaz de avançar a ideia da presença institucionalizada de objetos como condição para concessão do estatuto e, mais tarde, em 1997, numa reformulação de sua teoria inicial, ofereceu a ideia de um *círculo da arte*.²⁸³ Embora nem Danto ou Dickie tenham empreendido ontologias sociais das práticas artísticas, seus trabalhos sem dúvida prepararam o terreno para essa consideração. Conforme sugeriu Schechter:

Teorias Institucionais podem ser descritas enquanto uma abordagem contextualista da arte. [...] Isso significa que na busca de uma definição, confere-se foco para as relações heterônomas e externas entre obras de arte e outras coisas, em vez de se conferir exclusivamente foco para as propriedades estéticas exibidas pelas obras de arte. A definição de arte, portanto, consiste em um explicitar das relações entre certos objetos e os procedimentos que os fizeram existir [...]. Portanto, para reconhecer e entender uma obra de arte como algo distinto dos demais objetos ordinários, é preciso situá-la dentro de um contexto social. Esse contexto, ou atmosfera, é gerado pelas práticas artísticas modificáveis, transformáveis, e pelas convenções artísticas, a herança de obras, as intenções dos artistas, os escritos críticos e assim por diante de modo que, quando tomados em conjunto, constituiriam desse modo um *mundo da arte*. Assim, tanto Dickie, quanto Danto, adotam uma perspectiva contextualista ao alegarem que o estatuto da artisticidade de um artefato é

²⁸² Arthur Danto, *The Artworld*, 1964.

²⁸³ George Dickie, *Art Circle: A Theory of Art*, 1997.

um resultado de sua posição dentro do mundo da arte; em outras palavras, a artisticidade se dá em virtude de um *ser posicionado* ou *situado* dentro de contextos institucionais e culturais apropriados.²⁸⁴

Pierre Bourdieu a partir de 1972, de dentro da antropologia e do estruturalismo, desenvolveu uma concepção sobre as práticas na qual revisitou o antigo conceito de *habitus* enquanto sistema de disposições capaz de organizar a prática dos diferentes agentes de um campo. E, mais tarde, ofereceu uma teorização sobre o próprio campo da arte, sobretudo o literário, e sobre os tipos diferentes de capital que operariam no campo artístico.²⁸⁵ Howard Becker, partindo de Danto, Dickie e Bourdieu, pretendeu apresentar a noção de *mundos da arte*, descrevendo procedimentos sociais que criariam (*ab novo*) mundos inauditos de interpretação para objetos antes não considerados como artísticos e que poderiam ser apreendidos a partir das redes intrincadas de cooperação que se evidenciam na ação de certos agentes.²⁸⁶ Mais atualmente, Bulhões (1990) ofereceu uma perspectiva sociológica e que pressupõe a concepção de Bourdieu, ao oferecer a noção de *sistema da arte*; ainda que não tenha apresentado frontalmente os próprios requisitos sistêmicos já presentes na tradição sociológica que retraçamos a partir de Luhmann.²⁸⁷ Carroll (2001) ofereceu uma perspectiva narrativista capaz de facultar a identificação de certos objetos como obras de arte a partir de uma vinculação deles à própria *história da arte* como uma história de práticas culturais²⁸⁸. E Shapiro & Heinich (2007 e 2012), ainda mais recentemente, ofereceram uma abordagem descritiva dos processos de transformação de meras coisas em obras de arte ao estipularem processos contextuais de segunda ordem novos como, por exemplo, o da *artificalização*.²⁸⁹

Comum a esses empreendimentos distintos é o próprio deslocamento do plano de imanência do objeto para o das práticas que o produzem e recebem,

²⁸⁴ Madeleine Schechter, *Semiotics and Art Theory: Between Autonomism and Contextualism*, 2008, p. 49.

²⁸⁵ (1) Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, 2000. (2) Pierre Bourdieu, *As regras da arte – Gênese e estrutura do campo literário*, 1996. (3) Pierre Bourdieu, *A Distinção – crítica social do julgamento*, 2007.

²⁸⁶ Howard Becker, *Art Worlds*, 1982.

²⁸⁷ Maria Amélia Bulhões, *O sistema da arte mais além de sua simples prática*, 2014.

²⁸⁸ Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001.

²⁸⁹ Nathalie Heinich & Roberta Shapiro, *When is Artification?*, 2012.

facultando a elas, portanto, a determinação de certas coisas enquanto obras de arte. Nossa hipótese para a justificação desse deslocamento consiste em indicar que ele procura acompanhar o próprio processo de transformação da obra de arte a partir do modernismo. Com o seu encerramento frente ao conceitualismo e à arte contemporânea, verifica-se de modo ainda mais pungente a necessidade de credenciar certos objetos enquanto obras de arte ainda que tenham abandonado todos aqueles suportes que tradicionalmente permitiam encontrar nos objetos eles mesmos uma via para estipulação de sua artisticidade dentro do eixo ontológico da sua artefactualidade; ou seja, a partir de uma ontologia da arte. O reconhecimento da arte contemporânea em suas diferentes vertentes produtivas – instalação, performance e happenings, trabalhos participativos, arte conceitual, etc. – e em seus diferentes aspectos perceptíveis – desmaterialização dos suportes tradicionais, valorização dos processos em detrimento da obra, envolvimento do público como parte integrante da obra, etc. – exige-nos igualmente reconhecer que a arte, hoje em dia, tornou ainda mais proeminente o fato de que esteve desde sempre enraizada a um contexto naturalizado de práticas sociais de produção e de discursos capazes de legitimá-las e lhe descreverem. O reconhecimento desse complexo entramado que sustenta a produção e a discussão de arte parece sugerir que as velhas suposições sobre a completa autonomia do artístico estão, diante da arte contemporânea e diante da viragem contextual em sua compreensão, hoje plenamente desautorizadas. Ou serão, pelo menos, sopesadas pelo reconhecimento de uma situacionalidade incontornável relativa à toda obra de arte.

As veredas que constroem as significações da arte desde uma perspectiva sociopolítica ou ideológica, ou cultural e contextual, serão características de um contextualismo que, por sua vez, tornou-se em suas variações a abordagem dominante das estéticas pós-modernistas sobre o artístico tanto na teoria, quanto nas práticas artísticas. Contrário aos ideias de autonomia, unidade e pureza das formas (em acordo com o debate sobre a própria especificidade dos suportes artísticos), para o contextualismo as artes e os ofícios artesanais não estão mais claramente diferenciados e a hierarquia tradicional entre alta arte e arte baixa ou popular, belas artes e cultura de massa, ou ainda entre arte e outros produtos sociais, são dicotomias abolidas. Outros valores cardinais da arte moderna, como a originalidade, a singularidade e a pureza do gosto e do estilo, também são programaticamente substituídas no pós-modernismo pela multiplicidade de formas, o ecletismo, o pastiche, etc.²⁹⁰

²⁹⁰ Madeleine Schechter, *Semiotics and Art Theory: Between Autonomism and Contextualism*, 2008, p. 39.

A tese aqui apresentada procurou indicar o *intencionalismo* e o *contextualismo* como abordagens legítimas para a compreensão do artístico, sobretudo ao considerarmos certos paradigmas da arte contemporânea. Ademais, sugerimos que essas abordagens, ao introduzirem nas análises discursivas sobre a arte tanto a questão das intenções e das intenções artísticas, quanto a questão do contexto e das práticas sociais artísticas, promovem não só um enriquecimento dessas análises e discursos, mas também mostram-se, em nossa opinião, como abordagens adequadas para uma apreensão significativa da arte do nosso presente histórico, como também do passado.

A possibilidade poética descortinada pelos artistas contemporâneos em abandonar ou em transformar os suportes tradicionais consolidados ao longo de séculos de produção cultural, artística e artesanal na história ocidental da arte não parece exigir um reposicionamento radical dos esforços teóricos de apreensão do artístico – igualmente desenvolvidos e consolidados ao longo da secular história das ideias. Essa possibilidade sugere, antes, um esforço de reacomodação teórica capaz de indicar a viabilidade daquelas perspectivas que, num diapasão naturalista, cogitando a arte ou como produto de ações humanas dotadas de explicação intencional ou como uma prática de produção historicamente consolidada por uma lógica e uma racionalidade próprias, conseguem pensar a arte para além dos conhecidos estereótipos de autonomia, genialidade, distinção social e elitismo. A arte - conforme cogitaram Alva Noë e, antes dele, Ernst Gombrich – constitui-se *no limite* como uma modalidade muito aprimorada e ao mesmo tempo muito peculiar de ação humana através da qual se pode, como com qualquer outro instrumento, realizar outras tantas ações: desde operar com conceitos, até compreender a realidade, ou nós mesmos enquanto indivíduos dotados de sensibilidade, crenças comuns, cooperação e assim por diante.²⁹¹ Uma outra tese central compartilhada por esses pensadores parece consistir na ideia de que através da arte podemos promover pequenos ajustes e mudanças em nossas crenças, mas também no mundo. Falar, assim, de uma mudança no *mundo* exigiria restaurar nessa noção os ecos da própria tradição filosófica ocidental e que começariam, por exemplo, com a passagem de

²⁹¹ (1) Alva Noë, *Strange Tools*, 2015. (2) Ernst Gombrich, *Arte e Ilusão*, 2007.

Aristóteles citada por nós anteriormente, na qual o estagirita falará de coisas naturais e de coisas artificiais, produzidas pelos humanos.

Essa restauração se daria, por um lado, ao salientar as nuances de uma tarefa de determinação ontológica que os próprios seres humanos se encarregam ao instaurar sobre o âmbito telúrico o âmbito de algo construído necessariamente por eles e que se naturaliza, presentes na própria tradição também nas obras de Husserl e Heidegger, com as noções respectivas de *Lebenswelt* e de *Terra e mundo*.²⁹² E, por outro lado, dar-se-ia mediante a oportunidade de indicar como também seria possível perfazer um projeto em contínua construção e aprimoramento do *comum*, o trabalho sem fim da *natalidade*, onde a singularidade e a pluralidade humanas como que se dimensionam: o *inter homines esse* ou o *lar confiável* de Arendt.²⁹³

É da própria natureza da filosofia lidar com o homem no singular, ao passo que a política não poderia sequer ser concebida se os homens não existissem no plural. Para dizer de outro modo: as experiências do filósofo como filósofo são experiências com a solidão que, para o homem como ser político, ainda que essenciais, não deixam de ser marginais. Pode ser que (...) o conceito heideggeriano de “mundo” seja um passo para sair desta dificuldade (Arendt, 2002, p. 87).

Em um diapasão diferente, Neruda sugestivamente inverte o vetor de aprendizagem de uma certa *lição*, como se pretendesse chamar atenção para a nossa compreensão do lugar das artes como construtora de um comum compartilhado pelos humanos sobretudo depois das experiências formais do modernismo. A ideia de um recinto mágico no qual podemos nos encontrar através da arte é, assim, oferecida como a própria instância que dá a ver, numa chave arendtiana e heideggeriana, que a *obra* é um contínuo projeto humano e que por meio dela uma parte da realidade – sua porção *mundana* – é constituída.

²⁹² Uma diferenciação entre *Terra* como espaço da naturalidade e *mundo* como lugar da artificialidade que se naturaliza é pensada por Heidegger e, antes dele, por Husserl. (1) Martin Heidegger, *Ser e Tempo*, 2009, p. 110 e 113. (2) Martin Heidegger, *A origem da obra de arte*, 2009. (3) Edmund Husserl, *A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental*, 2008, p. 51.

²⁹³ Sobre esse *estar entre os humanos* e sobre a dimensão de um *lar confiável*, ver Hannah Arendt, *A condição humana*, 2013, p. 209

De tudo isto, meus amigos, surge hoje uma lição que o poeta deverá aprender com os outros. Não há nenhuma solidão intransponível. Todos os caminhos levam ao mesmo ponto: à comunicação do que somos. E devemos atravessar a solidão e a aspereza, o isolamento e o silêncio, para então chegar àquele recinto mágico no qual dançamos torpemente a nossa dança ou cantamos melancolicamente a nossa canção – e nesta dança e ou nesta canção estão consumados os mais antigos ritos da nossa consciência, da consciência de ser humano e crer em um destino comum.²⁹⁴

Conferimos, por inúmeros motivos, um lugar de destaque para a arte contemporânea ao longo desta tese. Alguns desses motivos foram explorados mais amplamente, outros menos. No entanto, para além do truísmo de que a arte contemporânea constitui-se como uma arte do *nosso tempo*, também procuramos indicar aqui que na medida em que ela evidencia cada vez mais intensamente em suas produções o fato de que a arte desde sempre *pensa por ela mesma*; então inexoravelmente a arte contemporânea também acabou por aprofundar essa sua realidade pensante.

Esse fato de que a arte produz uma realidade pensante já foi magistralmente sugerido por Daniel Arasse, quando se esforçou em analisar a *sutil estranheza* transmitida ao contemplador por um caramujo aparentemente desproporcional numa anunciação renascentista de Del Cossa, pintada em 1427.²⁹⁵ Em seu *Nada se vê* (2020) procurou mostrar com uma sagacidade ímpar que o aparente erro no escorço da pintura – naturalmente, pois seria um absurdo conceber que o tamanho de um caramujo fosse o mesmo que o de um pé humano – revela na verdade um refinado mecanismo intersemiótico por meio do qual o artista, *pintando*, tornou claro para o contemplador de seu período histórico que aquela história que ali se contava não passava disso: uma história, uma *pantomima*. Cumpre, portanto, perguntar se Del Cossa não terá sido nosso contemporâneo? Ou se, então, não terá a arte sempre incorporado de modos mais ou menos evidentes toda uma *densidade* sensível e intelectual? Ou, ainda, se o conceito é, de fato, uma prerrogativa nossa?

²⁹⁴ Pablo Neruda, *Towards The Splendid City*, 1971. Discurso de aceitação do Prêmio Nobel em Literatura.

²⁹⁵ Daniel Arasse, *Nada se vê: seis ensaios sobre pintura*, 2020, p. 32 a 37.



Francesco Del Cossa, *Anunciação*, c. 1470 e 1472.

A explicação aventada por Arasse para a singular estranheza do caramujo na *Anunciação* de Del Cossa consistiu em sugerir que as representações do gastrópode no período eram comumente lidas e interpretadas enquanto metáforas, substitutos visuais, para a própria imagem da Virgem, como atestam, por exemplo, iluminuras famosas em livros de horas. E que, portanto, ao ser inserido *dessa maneira* nessa *Anunciação*, o caramujo estabeleceria, portanto, com o seu contemplador o seguinte direcionamento hermenêutico: *do mesmo modo que você sabe que este caramujo não é ele mesmo a própria Virgem, mas um símbolo dela; este quadro também não é ele mesmo a própria anunciação da concepção de Jesus pela Virgem ocorrida mil e quatrocentos anos antes, mas uma interpretação visual dela*. O caramujo de Del Cossa é, assim, o *umbigo* dessa pintura, aquele ponto a partir do qual ela revela sua singularidade intelectual, pensante.

Aqui procuramos valorizar a ideia de que a arte desde sempre pôde operar com seus conceitos e promover suas aventuras semióticas e autorreferenciais dentro de parâmetros históricos de discursividade teórica e receptiva. Mas valorizamos também a ideia de que a arte contemporânea, com suas estratégias intencionais e sua dimensão contextual, promoveu um aprofundamento dessas operações, sobretudo ao estabelecer suas relações com as práticas do passado para a peculiar produção de seus pensamentos. Meyer (2013) sugeriu que “precisa-se de *dois* [...] para ser contemporâneo”.²⁹⁶ Nesse sentido, o estudo da arte contemporânea desdobra a sua dimensão relacional, vinculando-se ao tempo e ao passado histórico, mas também às práticas socioculturais através das quais a obra de arte na contemporaneidade se situa, avizinhandose (às vezes de modo confuso, abstruso) a uma constelação muito variada de outras tantas práticas sociais. Entendemos que a arte na contemporaneidade habita e convive com essas duas outras instâncias, tanto permitindo lembrar do passado como enxergar – *notar* – a concretude das práticas humanas. Considerar, assim, as lógicas contemporâneas de produção artística, pensando o que nelas é compartilhado sob o domínio do intencional, apresentaria uma das importantes chaves interpretativas tanto para compreender esses produtos eles mesmos, como para

²⁹⁶ Richard Meyer, *What was Contemporary Art?*, 2013, p. 16.

entender de que modo as crenças que os circunscrevem são imanentes ao próprio mundo, garantindo-se histórica e contextualmente. Pareceu-nos algo natural, nesse sentido, que o trabalho iconoclasta de Duchamp viesse a ocupar uma posição central em nossas reflexões sobre o artístico na contemporaneidade, pois sua poética inflexiona a principal mudança da perspectiva de uma *coisidade* artística, destituindo a arte de uma tarefa obrigatória com os suportes tradicionais. Duchamp foi de certo modo o responsável pelo pontapé na desmaterialização. Mas, sobretudo, foi ele quem retomou primeiro – no contexto onde a arte ou voltava-se aos padrões do passado ou os dissolvia na busca pela autonomia do suporte –, num diálogo crítico com o passado artístico, a noção de que a arte tem a ver com o *conceito*, sendo, portanto, conforme pensou séculos antes dele Leonardo, uma *coisa mental*.²⁹⁷ Assim, cogitamos a arte conceitual como uma das vertentes mais importantes da arte contemporânea, embora tenhamos reconhecido que ela não a totaliza.

Diante da iminência de uma arte que dissolveu, ao interessar-se pelos mecanismos conceituais e mentais de sua própria produção, os suportes canônicos pelos quais veio a ser reconhecida e definida ao longo de séculos, é que uma nova especulação teórica passa a ser demandada, requisitada, pedindo assim sua teoria – conforme nos lembrou Cauquelin.²⁹⁸ Que essas especulações deflacionem a insistência nos suportes eles mesmos ou nas experiências que eles poderão proporcionar aos seus contempladores, isso parece atender a um requisito central daquela postura *realista* que enxerga nas mudanças operadas pela arte contemporânea o rigor empírico de um *fato*.

É precisamente essa atenção ao factual o que motivou ao longo dessa tese uma acomodação teórica do *intencionalismo* e do *contextualismo* no âmbito da arte. As consideramos abordagens capazes de responder legitimamente tanto as questões lançadas à arte do passado, quanto à arte do presente. A análise do conceito de *intenção* pretendeu apresentá-lo como distinto de outros estados mentais, como o desejo e a crença, e, portanto, capaz de desempenhar funções distintas. Assim, entendemos as *intenções* como incentivadoras de ação no

²⁹⁷ Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*, 2013.

²⁹⁸ Anne Cauquelin, *Teorias da Arte*, 2007.

sentido de facultarem aos sujeitos a concepção de planos e subplanos capazes de organizar suas ações estrategicamente. E, de um ponto de vista explicativo, intenções facultam explicações apropriadas para essas mesmas ações. Isso gerou na análise da arte a defesa de ela que poderá ser compreendida como resultado de ações e, desse modo, intencionalmente derivada, mas também explicada. E nessa análise intencional da arte, também se procurou albergar a possibilidade de uma discussão sobre a *racionalidade prática*. Ademais, procuramos estipular a ideia de uma intencionalidade artística – a intenção de produzir uma obra de arte – como algo que invariavelmente suscita uma condicionalidade prévia relativa às crenças sobre contextos artísticos ou sobre um contexto da arte. Não se excluiu, entretanto, a hipótese de que intenções só ocorrem sob o pano de fundo das crenças que, por sua vez, são concebidas e desenvolvidas desde uma perspectiva externalista; isto é, sujeitos possuem crenças (do mesmo modo como possuem uma linguagem) porque habitam um mundo constituído de objetos, práticas, outros sujeitos e assim por diante.

Essa implicação estabelece, em nossa compreensão, pelo menos uma relação formal entre intenções e mundo, crenças e práticas sociais consolidadas. O que nos levou a considerar, também, o caráter contextual garantidor da própria intencionalidade sob o pano de fundo de um terreno comum, um ambiente compartilhado entre os humanos. Além dessa investigação filosófica, pareceu-nos igualmente relevante entender de que modo objetos que não estão (e não *podem* estar) sob o escopo de um tratamento da intencionalidade artística definida mais estritamente em sua relação com contexto da arte, podem ser *artificados* ou *retrospectivamente canonizados e legitimados*. É o caso de Arthur Bispo do Rosário; mas também o da nossa consideração contemporânea de objetos produzidos com funções ritualísticas, religiosas, técnicas e etc. como obras de arte atualmente. Esse processo de artifização foi pensado, sobretudo, a partir de uma consideração das possibilidades contextuais de atribuição de sentido ou de fixação da referência de um termo como ‘arte’.

Assim, pretendemos realizar uma análise complementar sobre contexto, na expectativa de responder a alguns dos casos que não poderão ser consistentemente descritos ou explicados a partir de uma abordagem puramente

intencional da arte; indicando com isso um *au-delà* do intencionalismo. Empreendemos essa análise indicando, a partir de três questões pertinentes, alguns pressupostos para a análise do conceito de contexto. A pergunta filosófica pela estipulação definicional de um contexto foi apresentada à luz da filosofia contemporânea da linguagem de onde entendemos a linguagem também como uma forma de ação e o fenômeno de significação como algo sensível à modulação contextual. A existência de um terreno comum, compartilhado, que modula a significação linguística foi contrastada com a ideia de que a linguagem pode ser compreendida a partir de contextos de uso e emprego e que os mesmos são lastreados socialmente também num *horizonte externista*. Isso nos leva a considerar que discussão sobre um hipotético contexto da arte precisa pautar-se igualmente, na medida em que enfoca o fenômeno de significação do artístico ou investiga o termo ‘arte’, por uma consideração das práticas sociais artísticas. Para o contexto da arte oferecemos uma tentativa de definição, condicionada por cláusulas como *sistematicidade*, *incorporação* concreta e cultural, *historicidade*, *agenciamento* através da cooperação e divisão do trabalho produtivo e receptivo e, por fim, *artificalização*. Reconhecemos que nossa análise sobre a artificialização é um tanto claudicante, merecendo maior exploração no futuro. Mas foi incluída na tese porque, pelo menos em nosso sentir, apresenta um enriquecimento frutífero, heurístico, das possibilidades descritivas sobre como as práticas culturais ou sociais passam a ser consideradas como obras de arte. E isso, reiteramos, parece-nos corresponder a um procedimento contextual de estipulação de significado.

Por fim, na análise sobre contexto, procuramos justificá-la mencionando o fato de que o processo de desmaterialização dos suportes na arte contemporânea, bem como os casos sub-determinados pelo tratamento da intencionalidade artística, exige um tipo alternativo de tratamento para a garantia de sua artisticidade. É, portanto, nesse sentido, que cogitamos a ideia de um deslocamento do *plano de imanência* das obras de arte enquanto objetos físicos materialmente suportados, para o *plano de imanência* das práticas sociais artísticas. Isso inseriu, na tese, a ideia de que com o advento da arte contemporânea, sobretudo em sua vertente conceitual, exige-se do debate teórico e crítico um reconhecimento não só de uma ontologia da arte ainda calcada nos

objetos eles mesmos, mas de uma ontologia social atenta às práticas socioculturais que recebem objetos e os artificiam *a posteriori*. Nesse sentido, é importante reconhecer que não existe mais um *a priori* artístico, senão num plano especulativo ou laudatório das teorias canônicas da arte. Pois a admissão da abordagem contextual parece determinar a intencional, sugerindo assim a ideia de que a intencionalidade artística seria uma espécie de epifenômeno da contextualidade organizada pelos sistemas sociais e, mais especificamente, pelo subsistema artístico.

Lembramos do trabalho eminentemente filosófico de Mag Uidhir (2013) e sua proposta de estipulação de um nível meta das teorias artísticas ao investigar quais seriam os pressupostos básicos de qualquer tipo de teorização da arte. Para ele, o critério de intencionalidade, frouxamente estipulado, é um critério necessário para qualquer teoria da arte, apresentando-se, portanto, enquanto um rigoroso regulador teórico.²⁹⁹ Aqui, diferentemente, ao cogitarmos a intencionalidade frouxamente estipulada enquanto algo – pelo menos nos casos relevantes para a discussão sobre arte – necessariamente relacionado aos contextos mundanos e sociais de produção e recepção, ou seja, a intencionalidade como algo que pressupõe a contextualidade, então cogitamos necessariamente o contexto também como um regulador de teorização. E, nesse sentido, como aquela instância a partir da qual é legítimo admitir uma explicitação tanto das estruturas propositivas de uma obra de arte – suas diversas modalidades de incorporação e mediação de certas escolhas autorais –, quanto do fato de que essas escolhas que estruturam o artístico estão, elas mesmas, lastreadas por padrões concretamente fundados em práticas sociais de produção e de recepção por sua vez igualmente organizados por crenças compartilhadas e historicamente transmitidas.

²⁹⁹ Christy Mag Uidhir, *Art & Art Attempts*, 2013.

6. Referências

- ALBERTI, Leon. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- ALBERTI, Leon. *Della Pittura*. Milão: Società Tipografica de'Classici Italiani, 1804. Disponível em: <<https://archive.org/details/dellapitturaedel00albe/page/n177>>. Acesso em: 16/01/19.
- ANSCOMBE, G. E. M. *Intention*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- ARASSE, Daniel. *Leonardo da Vinci*. Connecticut: Konecky & Konecky, 1998.
- ARASSE, Daniel. *Nada se vê: seis ensaios sobre pintura*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2013.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARISTÓTELES. *De Anima*. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2012.
- ARISTÓTELES. *Poétique*. Paris: Gallimard, 1996.
- AUTHER, Elissa. *The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg*. In *Oxford Art Journal*, volume 27, número 3, 2004, p. 341 a 364. Disponível em: <www.jstor.org/stable/20107990>. Acesso em: 05.11.2020.
- BALÁZS, Béla. *Early Film Theory – Visible Man and The Spirit of Fim*. Oxford: Berghahn Books, 2010.
- BARNES, Jonathan. *The Complete Works of Aristotle*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *A invenção da Modernidade*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.
- BEARDSLEY, Monroe. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (2ª edição). Indianapolis: Hackett, 1981.
- BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1982.
- BELL, Clive. *Art*. Michigan: Capricorn Books, 1958.

- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. de Márcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L & PM, 2014.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2018
- BOURDIEU, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Éditions du Seuil, 2000.
- BRANQUINHO, João Miguel. *Substituição e Indiscernibilidade de Idênticos*. In GALVÃO, Pedro & SANTOS, Ricardo (Eds.). *Compêndio em Linha de Problemas de Filosofia Analítica*, 2001. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yzjgpsv4>>. Acesso em: 05.01.2020
- BRATMAN, Michael. *Intention, Plans and Practical Reason*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- BRENTANO, Franz. *Psychology From An Empirical Standpoint*. Londres: Routledge, 2009.
- BULHÕES, Maria Amélia Bulhões (Org.). *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2014.
- BURKE, Peter. *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*. New Jersey: Princeton University Press, 1994
- BYSTRYN, Marcia. *Art Galleries as Gatekeepers: The Case of the Abstract Expressionists*. In *Social Research*, volume 45, número 2, 1978, p. 390 a 408. Disponível em: <www.jstor.org/stable/40970338>. Acesso em: 05.11.2020.
- CABANNE, Pierre. *Conversations with Marcel Duchamp*. Boston: De Capo Press, 1987.
- CARROLL, Noël. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- CARROLL, Noël. *Filosofia da Arte*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CAVELL, Stanley. *This New Yet Unapproachable America: lectures after Emerson and Wittgenstein*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- CAZIER, Pierre. *Mythe et création*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1994.
- CHILVERS, Ian & OSBORNE, Harold. *The Oxford Dictionary of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

CHRISTO & JEANNE CLAUDE. *Projeto Os Portais (1979 a 2005)*. Disponível em: <<https://christojeanneclaude.net/projects/the-gates?view=info>>. Acesso em: 05.11.2020.

CLEARLY, Mary Kate. *'But Is It Art?': Constantin Brancusi vs. the United States*, 2014. Disponível em: <https://www.moma.org/explore/inside_out/2014/07/24/but-is-it-art-constantin-brancusi-vs-the-united-states/>. Acesso em: 05.11.2020.

COHEN, Elizabeth. *The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History*. In *The Sixteenth Century Journal*, volume 31, número 1, 2000, p. 47 a 75. Disponível em: <www.jstor.org/stable/2671289>. Acesso em: 05.11.2020.

DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

DANTO, Arthur. *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DANTO, Arthur. *The Artworld*. In *The Journal of Philosophy*, volume 61, número 19, p. 571 a 584, 1964. Disponível em: <www.jstor.org/stable/2022937>. Acesso em: 05.11.2020.

DARRIGOL, Oliver. *A History of Optics: From Greek Antiquity to the Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

DAVIDSON, Donald. *Essays on Actions and Events*. Oxford: Clarendon Press, 2001.

D'ÁVILA, Santa Teresa. *O livro da vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

DICKIE, George. *Art Circle: A Theory of Art*. Chicago: Spectrum Press, 1997.

DICKIE, George. *Defining Art*. In *American Philosophical Quarterly*, volume 6, número 3, p. 253 a 256, julho de 1969. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20009315>>. Acesso em: 12.11.2020

DUARTE, Rodrigo (Org.). *O belo autônomo – Textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DUBUFFET, Jean. *Prospectus et tous écrits suivants*. Paris: Gallimard, 1967.

- ECO, Umberto. *Entrevista a Der Spiegel*. Publicado originalmente em *Der Spiegel*, 2009. Disponível em:
<<http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/spiegel-interview-with-umberto-eco-we-like-lists-because-we-don-t-want-to-die-a-659577.html>>. Acesso em: 04.11.2020.
- ELIOT, T. S. & BAUDELAIRE, Charles. *Poesia em tempo de prosa*. Trad. Kathrin Rosenfield & Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- EPSTEIN, Brian. *Social Ontology*, 2018, documento sem paginação. In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponível em:
<<https://plato.stanford.edu/entries/social-ontology/>>. Acesso em: 09.11.2020.
- FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- FARIA, Paulo. *Abstração e Evasão: notas sobre pintura moderna*. In *Revista Investigação nº 11*, volume 1, número 1, p. 59 a 63, 2010. Disponível em:
<<https://issuu.com/naoidentificado/docs/investigacaon11/40>>. Acesso em: 06.11.2020.
- FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1977.
- FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro, Zahar, 1997.
- FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas – anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- FRASCINA, Francis. *Institutions, Culture, and America's 'Cold War Years': The Making of Greenberg's 'Modernist Painting'*. In *Oxford Art Journal*, volume 26, número 1, 2003, p. 71 a 97. Disponível em:
<www.jstor.org/stable/3600447>. Acesso em: 05.11.2020.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- GAMMEL, Irene. *Baroness Elsa – Gender, Dada and Everyday Modernity – A Cultural Biography*. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais – morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GIRY, Stéphanie. *An Odd Bird*. 2002. Disponível em: <https://www.legalaffairs.org/issues/September-October-2002/story_giry_sepoct2002.msp>. Acesso em: 05.11.2020.

GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1994.

GOMBRICH, Ernst. *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOMBRICH, Ernst. *Norm and Form: Studies in the Art of Renaissance*. Londres: Phaidon, 1966.

GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GROSS, Steven. *What is a context?* In CAPONE, Alessandro; PIPARO, Franco Lo & CARAPEZZA, Marco (Eds.). *Perspectives on Pragmatics and Philosophy*. Nova Iorque: Springer, 2013.

HARRISON, Charles & WOOD, Paul (Orgs.). *Art in Theory: 1900 -1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1992.

HARTSHORNE, Thomas. (1986). *Modernism on Trial: C. Brancusi v. United States*. In *Journal of American Studies*, volume 20, número 1, p. 93 a 104. Disponível em: <www.jstor.org/stable/27554707>. Acesso em: 05.11.2020.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

HEINICH, Nathalie & SHAPIRO, Roberta. *When is Artification?*. In *Contemporary Aesthetics*, volume 4, 2012. Disponível em: <https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss4/9/>. Acesso em: 05.11.2020.

HESÍODO. *Theogony*. Tradução de Norman O. Brown. Nova Jérsei: Prentice Hall, 1953.

HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. São Paulo: Editora Rocco, 1996.

HOCHSCHILD, Joshua. *Mental Language in Aquinas?* In KLIMA, Gyula (Ed.) *Intentionality, Cognition and Mental Representation in Medieval Philosophy*. Nova Iorque: Fordham University Press, 2015.

HUSSERL, Edmund. *A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental*. Lisboa: Editora Phainomenon e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2008.

- JOSEPH, Branden. *Robert Rauschenberg*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- KAPROW, Allan. *Untitled Essays and Other Works*. Nova Iorque: Something Else Press, 1967.
- KELLEIN, Thomas. *George Maciunas: The Dream of Fluxus*. Londres: Thames & Hudson, 2008.
- KING, Peter. *Thinking About Things - Singular Thought in the Middle Ages*. In KLIMA, Gyula (Ed.) *Intentionality, Cognition and Mental Representation in Medieval Philosophy*. Nova Iorque: Fordham University Press, 2015.
- KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. In *October*, volume 8, p. 31 a 44, 1979. Disponível em: <www.jstor.org/stable/778224>. Acesso em: 05.11.2020.
- KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- LIPPARD, Lucy. *Changing: Essays in Art Criticism*. Nova Iorque: Dutton Publisher, 1971.
- LIPPARD, Lucy. *Six Years: The dematerialization of art object*. California: University of California Press, 1997.
- LECLERC, André. Contextualismo, Pragmatismo e Determinação de Sentido. In *Cognitio: Revista de Filosofia*, volume 11, número 1, p. 48 a 57, 2010. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/view/13376/9911>>. Acesso em: 20.12.2020.
- LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra – Técnica e Linguagem*. São Paulo: Edições 70, 2002.
- LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra – Memória e Ritmos*. São Paulo: Edições 70, 2002.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoon; Or The Limits of Poetry and Painting*. Miami: Hardpress, 2018.
- LÉVI-BRUHL, Lucien de. *A mentalidade primitiva*. São Paulo: Paulus, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Editora Papyrus, 2013.
- LIVINGSTON, Paisley. *Art and Intention – A philosophical study*. Oxford: Clarendon Press, 2005.
- LUHMANN, Niklas. *Soziale Systeme*. Frankfurt: Suhrkamp, 1984.

- LUHMANN, Niklas. *El arte de la sociedad*. Mexico: Herder, 2005.
- MAG UIDHIR, Christy. *Art & Art-Attempts*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MAUTONE, Guilherme. *Descredenciamento estético e habilitação narrativa: a construção de um novo modelo para a filosofia da arte em Noël Carroll*. 2016. 180 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Filosofia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- MCGINN, Marie. *Wittgenstein and the Philosophical Investigations*. Londres: Taylor & Francis, 1997.
- MEYER, Richard. *What was Contemporary Art?* Cambridge: The MIT Press, 2013.
- MOORE, George Edward. *Philosophical Papers*. Nova Iorque: Collier, 1966.
- MORAIS, Frederico. *Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2013.
- MUSIL, Robert. *Diaries: 1899 – 1942*. Nova Iorque: Basic Books / Hachette, 1983.
- NANNICELLI, Ted. *A Philosophy of the Screenplay*. New York: Routledge, 2013.
- NERUDA, Pablo. Towards The Splendid City. The Nobel Prize. Documento sem paginação. Disponível em: <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1971/neruda/lecture/>>. Acesso em: 25.01.2019.
- NOË, Alva. *Strange Tools – Art and Human Nature*. Nova Iorque: Hill & Wang, 2015.
- NOONAN, Harold & CURTIS, Ben. *Identity*. In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2004. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/entries/identity/>>. Acesso em: 05.11.2020
- OITICICA, Hélio. *O museu é o mundo*. Org. César Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.
- OSBORNE, Peter. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. Londres: Verso Books, 2013.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PERINI-SANTOS, Ernesto. *Contextualismo*. In BRANQUINHO, João & SANTOS, Ricardo (Eds.). *Compêndio em Linha de Problemas de Filosofia Analítica*, 2014. Disponível em: <http://compendioemlinha.letras.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2015/03/ernesto_contextualismo_artigo.pdf>. Acesso em: 20.12.2020.

PLATÃO. *A república*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 8ª Edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

PROUST, Marcel. *Contra Sainte-Beuve*. Belo Horizonte / Veneza: Âyiné, 2017.

QUILLER-COUCH, Arthur. *The Oxford Book of English Verse 1250-1900*. Oxford: Oxford University Press, 1936.

RAMME, Noéli. *A arte e a vida: interseções*. In *Artefilosofia*, volume 9, número 172014, p. 4 a 12. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/502>>. Acesso em: 05.11.2020.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

READ, Stephen. *Concepts and Meaning in Medieval Philosophy*. In KLIMA, Gyula (Ed.) *Intentionality, Cognition and Mental Representation in Medieval Philosophy*. Nova Iorque: Fordham University Press, 2015.

RIVERA, Tania. *A excrita de Hélio Oiticica*. In *Revista Poiésis*, número 17, 2011, p. 53 a 64. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17_ART_Excrita.pdf>. Acesso em: 05.11.2020.

ROWELL, Margit & PALEOLOGUE, André. *Brancusi vs. United States, the Historic Trial*. Paris: Adam Biro, 1999.

RUI, Matheus de Lima. *Compatibilizando Teoria da Ação e Racionalidade Prática a Partir do Conceito de Intenção*. In *Revista Analítica*, volume 22, número 1, p. 177 a 200, 2018. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/analytica/article/view/24736>>. Acesso em: 06.11.2020.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin de. *Selected Essays*. Tradução de Francis Steegmuller & Norbert Guterman. Nova Iorque: Anchor Books, 1964.

SCHAPIRO, Meyer. *The New Viennese School: Kunstwissenschaftliche Forschungen*. In *The Art Bulletin*, volume 18, número 2, p. 258 a 266, 1993. Disponível em:

<<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043079.1936.11408837>>. Acesso em: 05.11.2020.

SCHECHTER, Madeleine. *Semiotics and Art Theory: Between Autonomism and Contextualism*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.

SCHMIDT-BURKHARDT, Astrit. *Maciuna's Learning Machines: From Art History to a Chronology of Fluxus*. Viena: Springer, 2011.

SEARLE, John. *Intencionalidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SHAPIRO, Roberta. *Que é artificação?*. In *Sociedade e Estado*. Brasília, volume 22, número 1, p. 135 a 151, abril de 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922007000100006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 05.11.2020.

SILVA, Jorge Anthonio. *Arte & Loucura: Arthur Bispo do Rosário*. São Paulo: EDUC, 1993.

STALNALKER, Robert. *Context and Content: Essays on Intentionality, Speech and Thought*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

TOLSTOI, Leon. *What is Art?*. Londres: Penguin Classics, 2005.

TOMASELLO, Michael. *Origins of Human Communication*. Cambridge: MIT Press, 2008.

TROLLOPE, Anthony. *An Autobiography*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1947.

VASARI, Giorgio. *The lives of the artists*. New York: Oxford University Press, 1991.

VINCI, Leonardo da. *Obras literárias, filosóficas e morais*. São Paulo: Hucitec, 1997.

VINCI, Leonardo da. *Tratado de Pintura*. Madrid: Akal, 2013.

WALLACE, Robert. *The World of Leonardo*. Nova Iorque: TimeLife Books, 1972.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Cultura & Valor*. Lisboa: Edições 70.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Culture and Value*. Organização de Georg von Wright. Oxford: Basil-Blackwell, 1980.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *O livro azul*. Lisboa: Edições 70, 1992.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen – Philosophical Investigations*. Tradução de G. E. Anscombe, P. Hacker & J. Schulte. Oxford: Basil-Blackwell, 2009.

WOOD, Christopher S. *The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*. Nova Jérsei: Princeton University Press, 2000.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

7. Informações técnicas das imagens (em ordem de ocorrência)

Página 05 | Robert Rauschenberg, *Desenho de De Kooning Apagado*, 1953. Traços de desenho sobre papel com placa e moldura dourada. 64,14 x 55,25 x 1,27 cm. Acervo Museu de Arte Moderna de São Francisco, Estados Unidos. Aquisição em 1998. Observação: O verso do trabalho ilustra as páginas de abertura dos capítulos. Disponível em: <<https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/>>.

Página 26 | Cornelis Gysbrechts, *Trompe l'oeil: O avesso de uma pintura emoldurada*, 1672. Óleo sobre tela. 66,4 x 87 cm. Museu Nacional de Arte da Dinamarca, Copenhague. Aquisição por doação do Palácio de Fredensborg em 1906. Disponível em: <<https://collection.smk.dk/#/en/detail/KMS1989>>.

Página 33 | Robert Rauschenberg, *Pantomima*, 1961. Óleo, papel, tecido, madeira, plástico, borracha e ventiladores elétricos sobre tela, 213,4 x 152,4 x 50,8 cm. Coleção Privada / Kunstmuseum Liechtenstein.

Página 53 | Marcel Duchamp, *Secador de Garrafas*, 1914 / 1959. Aço galvanizado. 59,1 x 36,8 cm. Instituto de Arte de Chicago, Estados Unidos. Vendido pela Galeria Thaddaeus Ropac em 2017. Disponível em: <<https://www.artic.edu/artworks/238749/bottle-rack-porte-bouteilles>>.

Página 54 | Marcel Duchamp, *Em antecipação ao braço partido*, 1915 / 1964. Madeira e aço galvanizado. 132 cm (altura). Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, Estados Unidos. Doação da Fundação Família Spiegel. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/105050>>.

Página 55 | Marcel Duchamp, *Pente*, 1916. Aço. 16,5 x 3,2 x 0,2 cm. Museu de Arte da Filadélfia, Estados Unidos. Doação da Família Arensberg em 1950. Disponível em: <<https://www.philamuseum.org/collections/permanent/51552.html> >

Página 56 | Marcel Duchamp, *50 cc do Ar de Paris*, 1919. Ampola de vidro, quebrada e depois restaurada. 13,3 x 6,4 cm. Museu de Arte da Filadélfia, Estados Unidos. Doação da Família Arensberg em 1950. Disponível em: <<https://www.philamuseum.org/collections/permanent/51617.html>>

Página 60 | Alberti, *Della Pittura*, 1804. Reproduções presentes em edição citada nas referências bibliográficas.

Página 65 | Hans Vredeman de Vries, 1604. *Perspectiva, id est celebrima ars*. Desenho à bico de pena. Parte 1, painel 30. Coleção do Instituto Real dos Arquitetos Britânicos, Londres. Disponível em: <<https://www.architecture.com/about/riba-library-and-collections>>.

Página 65 | Masaccio, *Santíssima Trindade*, 1428. Afresco em têmpera ovo. 667 x 317 cm. Capela Santa Maria Novella. Florença. Itália. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Trinity_\(Masaccio\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Trinity_(Masaccio))>

Página 67 | Marcel Duchamp, *Nu descendo uma escada*, 1912. Óleo sobre tela. 147 x 89,2 cm. Museu de Arte da Filadélfia, Estados Unidos. Doação da Família Arensberg em 1950. Disponível em: <<https://www.philamuseum.org/collections/permanent/51449.html>>.

Página 71 | Étienne-Jules Marey, *A Corrida do Domador de Leões*, 1886. Foto em impressão preto e branco. 24 x 30,30 cm. Código de numeração: P067-052. Cinémathèque Française, Ciné-Ressources. Paris. França. Disponível em: <http://www.cinerecources.net/ressource.php?collection=PHOTOGRAPHIES_NUMERISEES&pk=42332>

Página 71 | Edward Muybridge, *Locomoção Animal – Placa 163: Homem pulando para frente*, 1887. Foto em impressão preto e branco. 48,30 x 61 cm. Código de numeração: P081-046. Cinémathèque Française, Ciné-Ressources. Paris. França. Disponível em: <http://www.cinerecources.net/ressource.php?collection=PHOTOGRAPHIES_NUMERISEES&pk=44310>

Página 72 | Étienne-Jules Marey, *Homem Vestindo Roupa Metade Branca Metade Preta Caminhando*, 1883. Foto em impressão preto e branco. 18,30 x 24,10 cm. Código de numeração: P070-006. Cinémathèque Française, Ciné-Ressources. Paris. França. Disponível em: <http://www.cinerecources.net/ressource.php?collection=PHOTOGRAPHIES_NUMERISEES&pk=42688>

Página 76 | Marcel Duchamp, *Moedor de Café*, 1911. Óleo e grafite sobre compensado. 33 x 12,7 cm. Tate Gallery, Londres. Adquirido em 1981. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-coffee-mill-t03253>>.

Página 79 | Marcel Duchamp, *A noiva despida por seus celibatários, mesmo*, 1915 – 1923. Óleo, verniz, folha de chumbo, fios de chumbo e poeira prensada entre dois painéis de vidro. 277,5 x 177,8 x 8,6 cm. Museu de Arte da Filadélfia, Estados Unidos. Herança de Katherine S. Dreier em 1952. Disponível em: <<https://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html>>.

Páginas 80 - 82 | Marcel Duchamp, *A noiva despida por seus celibatários, mesmo (A Caixa Verde)*, 1934. Caixa de acartonado, 94 litogravuras, fototipias e papéis escritos à tinta. Tate Gallery, Inglaterra. Adquirido em 2001. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even-the-green-box-t07744>>.

Páginas 84 e 85 | Marcel Duchamp, *Dado: 1º a cascata, 2º o lampião...* (*Étant donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage...*), 1946 a 1966. Mixed media e assemblage. Porta de madeira, pregos, tijolos, veludo, madeira,

papelão, estruturas de aço e cobre, adesivos e massas sintéticas, compensado, cabelos, tinta à óleo, alfinetes de roupa, gravetos, vidro, algodão, impressões, verniz acrílico, giz, grafite, fita, circuitos elétricos, lampião (Bec Auer), espuma, borracha, motor elétrico e linóleo. 242,6 × 177,8 × 124,5 cm. Museu de Arte da Filadélfia, Estados Unidos. Galeria 283, segundo andar. Doação da Fundação Cassandra em 1969. Disponível em: <<https://philamuseum.org/collections/permanent/65633.html>>.

Página 86 | Marcel Duchamp, *Manual de montagem para Dado: 1º a cascata, 2º o lampião....* 1966. Arquivo, folhas soltas manuscritas e datilografadas, fotografias e desenhos à caneta em papel. 23 x 31 cm. Museu de Arte da Filadélfia, Estados Unidos. Doação da Fundação Cassandra em 1969. Disponível em: <<https://philamuseum.org/collections/permanent/65633.html>>.

Página 94 | Eduardo Kac, *GFP Bunny: a coelhinha transgênica*, 2000. Fotografia digital de coelha geneticamente modificada. Coleção do artista. Disponível em: <<https://www.ekac.org/gfpgalaxia.html>>.

Página 98 | Constantin Brancusi, *Pássaro no Espaço*, 1940. Bronze polido. 151 cm. Museu Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque. Aquisição por linha de crédito em 1976. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/669>>.

Página 102 | Andy Warhol, *Heinz Ketchup*, 1964. Carimbado e numerado A391.102, no lado de baixo. Tinta de serigrafia e tinta doméstica em compensado de madeira. 21,6 x 39,4 x 26,7 cm. Adquirido de David Bourdon por Robert Shapazian (Christies, lote 11). Disponível em: <<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/andy-warhol-1928-1987-a-set-of-5371696-details.aspx>>.

Páginas 102 e 103 | Andy Warhol, *Brillo Box (Soap Pads)*, 1964. Tinta de serigrafia e tinta doméstica em compensado de madeira. 43,2 x 43,2 x 35,6 cm. Adquirido de Virgínia Green por Robert Shapazian (Christies, lote 11). Disponível em: <<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/andy-warhol-1928-1987-a-set-of-5371696-details.aspx>>.

Página 102 | Andy Warhol, *Campbell's Tomato Juice Box*, 1964. Carimbado e numerado SC12.049, no lado de baixo. Tinta de serigrafia e tinta doméstica em compensado de madeira. 25,4 x 48,3 x 24,1 cm. Adquirido da Fundação Andy Warhol para as Artes Visuais por Robert Shapazian (Christies, lote 11). Disponível em: <<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/andy-warhol-1928-1987-a-set-of-5371696-details.aspx>>.

Página 102 | Andy Warhol, *Kellogg's Cornflakes Box*, 1964. Carimbado e numerado A101.0110, no lado de baixo. Tinta de serigrafia e tinta doméstica em compensado de madeira. 63,5 x 53,3 x 43,2 cm. Adquirido da Galeria Leo Castelli por Robert Shapazian (Christies, lote 11). Disponível em: <<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/andy-warhol-1928-1987-a-set-of-5371696-details.aspx>>.

Página 104 | Andy Warhol, *Brillo Box (Soap Pads)*, 1964. Exposição na Stable Galley, Nova Iorque, Estados Unidos, 1964. Registro fotográfico de Billy Name.

Página 110 | Yves Klein, *A Especialização da Sensibilidade em Estado Material Bruto na Sensibilidade Pictórica Estabilizada, O Vazio (La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide)*, 12 de maio de 1958. Galeria Iris Clert, 3, Rue des Beaux-Arts, Paris, França. Registros fotográficos da Fundação Yves Klein. Disponível em: <<http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/642/the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-of-stabilized-sensibility-exhibition-of-the-void/>>.

Página 111 | Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1937. Dimensões variáveis. Destruída. Registro fotográfico de Wilhelm Redemann. Kurt und Ernst Schwitters Stiftung. Sprengel Museum, Hanover, Alemanha. Disponível em: <<http://www.schwitters-stiftung.de/english/copyright.html>>.

Página 111 | Murakami Saburo, *Atravessando*, 1956. Performance realizada na 2ª Mostra de Arte Gutai, Ohara Kaikan, Tokyo, de 11 a 17 de outubro de 1956. Registro fotográfico de Otsuji Seiko. Museu de Arte e Biblioteca da Universidade Musashino, Tóquio. Disponível em: <<https://mauml.musabi.ac.jp/en/>>.

Página 114 | Andy Warhol, *Silver Clouds*, 1966. Registro fotográfico de *happening* por Stephen Shore. Galeria Castelli. Nova Iorque. Estados Unidos. (Foto à direita)

Página 114 | Andy Warhol, *Silver Clouds*, 1966. Registro fotográfico de *happening* de Nat Finkestein. Galeria Castelli. Nova Iorque. Estados Unidos. (Foto à esquerda)

Página 114 | Andy Warhol, *Silver Clouds*, 2018. Registro fotográfico de instalação de Abby Warhola. Museu Andy Warhol. Pittsburgh. Estados Unidos. Disponível em: <<https://www.warhol.org/research/exhibition-rentals/>>.

Página 138 e 139 | Paulo Bruscky, *O que é arte e para que serve?*, 1978. Registro fotográfico de performance. Coleção do artista. Pernambuco. Recife. Brasil.

Página 140 | Regina Silveira, *Biscoito Arte*, 1976. Díptico fotográfico em impressão cromogênica. 74,9 x 99,1 cm (cada fotografia), 1,77 x 101 cm (conjunto). Coleção de Fernanda Feitosa e Heitor Martins. Montagem na exposição *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*, Brooklyn Museum, Nova Iorque, EUA, abril a julho de 2018. Disponível em: <<https://reginasilveira.com/EXPOSICOES-exhibitions-1/2018>> e em <https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/radical_women>.

Página 154 a 159 | Hélio Oiticica, *Newyorkaises*, página 1 a 5, 1974. Folhas escritas à mão. Tombo 0274/74, Programa Hélio Oiticica. Itaú Cultural. Doação. Disponível em: <<https://legacy-sl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=494&tipo=2>>

Páginas 160 e 161 | Hélio Oiticica, *NTBK - Apontamentos para projetos NTBK, escritos sobre arte, 1973 à 1975*. Folhas escritas à mão em caderno. Fotografias variadas. Tombo 0189/73. Programa Hélio Oiticica. Itaú Cultural. Doação. Disponível em: <<https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documento&cod=790&tipo=2>>

Página 166 | Christo, *Os mil portais (Projeto)*, 1979. Desenho em lápis, carvão, pastel e fita. 28 x 35,5 cm. Fotografia de Eeva-Inkeri. Disponível em: <<https://christojeanneclaude.net/projects/the-gates>>.

Página 166 | Christo, *Os portais (Projeto para 11.000 portais no Central Park em Nova Iorque)*, 1980. Desenho em lápis e carvão 106 x 165 cm. Fotografia de André Grossmann. Disponível em: <<https://christojeanneclaude.net/projects/the-gates>>.

Página 167 | Christo, *Os portais (Projeto para Central Park, Cidade de Nova Iorque)*, 2003. Desenho em duas partes em lápis, carvão, pastel, giz de cera, recorte de tecido, fotografia e dados técnicos escritos à mão. 38 x 244 cm e 106,6 x 244 cm). Fotografia de André Grossmann. Whitney Museum of American Art, Nova Iorque, EUA. Doação de Melva Bucksbaum e Raymond Leary. Disponível em: <<https://christojeanneclaude.net/projects/the-gates>>.

Página 168 e 169 | Christo e Jeanne-Claude, *Os portais (Central Park, Cidade de Nova Iorque)*, 1979 a 2005. Desenho em duas partes em lápis, carvão, pastel, giz de cera, recorte de tecido, fotografia e dados técnicos escritos à mão. 38 x 244 cm e 106,6 x 244 cm). Fotografias de Wolfgang Volz. Disponível em: <<https://christojeanneclaude.net/projects/the-gates>>.

Página 177 e 178 | George Maciunas, *Diagrama Histórico de Desenvolvimento do Fluxus e Outras Quatro Formas de Arte Dimensional, Aural, Óptica, Olfatória, Elíptica e Táctil*, 1973. Litografia sobre papel offset. 172,5 x 58,5 cm. MoMa, Nova Iorque, Estados Unidos. Presente de Gilbert e Lila Silverman. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/130505>>

Página 179 | Autor desconhecido, *Diagrama da Teogonia de Hesíodo*, provavelmente em livro, s/d. Fonte: Google Images. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/3096293477965275/>>.

Página 190 | Leonardo da Vinci, *Esboços e desenhos preparatórios - Recto: Estudos para dispositivo de fundição e notas variadas. Verso: Mais estudos de fundição e algumas linhas de poesia*, 1492. Desenhos em tinta e giz vermelho

sobre papel, marca d'água em formato de serpente. 27,8 x 19,1 cm. Fundo da Coleção Real, Londres, Inglaterra. Provavelmente adquirido por Charles II e apropriado pela Coleção Real em 1690. Disponível em: <<https://www.rct.uk/collection/912349/recto-studies-for-casting-apparatus-and-miscellaneous-notes-verso-further-casting>>

Página 191 | Leonardo da Vinci, *Esboços e desenhos preparatórios – Perna esquerda da frente de um cavalo, com medidas*, 1490. Desenho à lápis e tinta em papel, com manchas e marca d'água em formato de cabeça de touro. 25 x 18,7 cm. Provavelmente adquirido por Charles II e apropriado pela Coleção Real em 1690. Disponível em: <<https://www.rct.uk/collection/912294/a-horses-left-foreleg-with-measurements>>

Página 202 | Caravaggio, *Judite e Holofernes*, 1599. Óleo sobre tela. 145 x 195 cm. Galeria Palazzo Barberini, Roma, Itália. Aquisição do Estado Italiano, sem data. Disponível em: <https://www.barberinicorsini.org/en/opera/judith-beheading-holofernes/>>

Página 203 | Artemisia Gentileschi, *Judite decapitando Holofernes*, 1612. Óleo sobre tela. 158,8 x 125,5 cm. Museu de Capodimonte, Nápoles, Itália. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Artemisia_Gentileschi_-_Judith_Beheading_Holofernes_-_WGA8563.jpg>.

Página 204 | Gustav Klimt, *Judite I*, 1901. Óleo sobre tela. 84 x 42 cm. Galeria Upper Belvedere, Viena, Áustria. Adquirido de Berthe Hodler em 1954. Disponível em: <<https://sammlung.belvedere.at/objects/3492/judith>>.

Página 234 | Arthur Bispo do Rosário, *Eu preciso destas palavras. Escrita*, sem data. Tecidos, fios e cordas. 120 x 189 cm. Fotografia de Rodrigo Lopes. Acervo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em: <<https://museubispodorosario.com/>>.

Página 236 e 237 | Arthur Bispo do Rosário, *Manto da Apresentação*, sem data. Tecidos, fios e cordas. 219 x 130 cm. Fotografia de Rodrigo Lopes. Acervo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em: <<https://museubispodorosario.com/>>.

Página 241 e 242 | Janaina Tschäpe, *Melantrópico (Praia do Arpoador)*, 2018. Tecido de malha, costura, bolas de brinquedo. Dimensões variáveis. Disponível em: <<http://www.janainatschape.net/melantropics-at-praia-do-arpoador>>.

Página 243 | Janaina Tschäpe, *Melantrópico (Baile do Sarongue)*, 2018. Tecido de malha, costura, bolas de brinquedo. Dimensões variáveis. Disponível em: <<http://www.janainatschape.net/melantropics-at-praia-do-arpoador>>.

Página 245 | Richard Serra, *A matéria do tempo*, 2010. Esculturas de aço de tamanhos variados. Exposição no Museu Guggenheim, Bilbao, Espanha, julho

de 2010. Disponível em: <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/la-materia-del-tiempo>>

Página 246 | Lygia Pape, *Divisor*, 1968. Tecido de algodão branco com furos. 2000 x 2000 cm. Documentação fotográfica de performance coletiva. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil. Cortesia do Projeto Lygia Pape e de Hauser & Wirth, em 1990. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14848/divisor>>.

Página 247 | Hélio Oiticica, *Éden*, 1969. Instalação no Museu de Arte Contemporânea de Chicago, Estados Unidos. Fotografia cortesia do Espólio Hélio Oiticica. Disponível em: <<http://pelicanbomb.com/art-review/2017/h%C3%A9lio-oiticicas-underground-order>>.

Página 247 | Jose Resende, *Olhos Atentos*, 2005. Estrutura metálica, dimensões variadas. Instalação no Parque Parque Maurício Sirotski Sobrinho, Porto Alegre, RS, Brasil, durante a 5ª Bienal do Mercosul. Disponível em: <<https://www.bienalmercosul.art.br/bienais/5%C2%AA-Bienal-do-Mercosul>>.

Página 249 | Allan Kaprow, *Household (comendo geleia do capô de um carro)*, 1964. Registro de happening por Sol Goldberg em 1964. Tate. Doação do Getty Research Institute / Espólio de Sol Goldberg. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/happening/happening>>

Página 249 | Allan Kaprow, *Fluids*, 1967. Registro de happening por Julian Wasser em 1967. Espólio de Allan Kaprow e Hauser & Wirth. Disponível em: <<http://www.kaprowinberlin.smb.museum/en/>>.

Página 250 | Allan Kaprow, *Poster para Fluids*, 1967. Tate Modern. Tate Research Publication, 2016. Doação do Espólio de Allan Kaprow. Cortesia de Hauser & Wirth, Londres e Zurique. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/resources/documents/allan-kaprow>>.

Página 254 a 258 | Andressa Cantergiani e Maurício Ianês, *Avesso*, 2018. Ação-instalação realizada na Fundação Iberê Camargo, de 14 de abril a 03 de junho de 2018. Fotografias de Nilton Santolin. Disponível em: <<http://iberecamargo.org.br/exposicao/avesso/>>.

Página 290 e 291 | Autor, *Três quadros sinópticos sobre artificalização*, 2020. Fonte: Heinich & Shapiro (2012), conforme referências bibliográficas.

Página 301 | Francesco del Cossa, *Anúnciação*, c. 1470 a 1472. Têmpera sobre madeira, 137 x 113 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

