

Como Transformar um urinol em arte, ou Danto e o problema da “identificação aritmética”

Como transformar um urinol em arte, ou: Danto e o problema da “identificação artística”

How to turn an urinal into art, or: Danto and the problem of “artistic identification”

Marcelo Rocha Souza

Mestrando em Filosofia – UERJ/Bolsista Capes

Resumo: A filosofia da arte de Arthur Danto busca refletir sobre as novas práticas artísticas contemporâneas, definidas a partir de uma imersão estratégica das obras no mundo real. Tais práticas remontam ao *ready-made* de Duchamp, o qual, consagrado e generalizado a partir dos anos sessenta, estabelece um novo paradigma artístico, pelo qual objetos comuns, não-artísticos, passam a ser considerados arte, sob certas circunstâncias. Entre os inúmeros problemas filosóficos despertados por estes acontecimentos, e aos quais Danto dedica seus esforços, abordaremos neste artigo o problema da “identificação” artística, ato pelo qual um objeto é designado, ou reconhecido, como sendo arte.

Palavras-chave: Arte contemporânea; *ready-made*; identificação artística; proveniência não-artística; falsificações.

Abstract: Arthur Danto’s philosophy of art is a meditation concerning the new contemporary artistic practices in its search for strategical immersion of artistic objects into the real world. Such practices, originated in Duchamp’s ready-mades, establish a new artistic standard by which common, non-artistic objects, happen to be considered art under certain circumstances. Among the numerous philosophical problems raised by such events, and to which Danto will address his efforts, we will approach in this article the problem of “artistic identification”, the act by which an object is designated or recognized as being an artwork.

Key-words: Contemporary art; ready-made; artistic identification; non-artistic provenance; fakes.

Introdução

A Filosofia da Arte tem, nos últimos cinquenta anos, se visto diante de novos e inesperados desafios proporcionados pelas profundas modificações das práticas artísticas contemporâneas, as quais remontam à criação do *readymade*³³⁰. Mais célebre invenção artística de Marcel Duchamp, este *readymade* é, ainda hoje, percebido como uma estratégia artística paradigmática, sendo reconhecido como uma referência fundamental nas distinções que se procuram atualmente traçar entre a arte moderna e a arte contemporânea. Tal modalidade inteiramente nova de obra de arte – apresentada pela primeira vez em 1912, mas cujas implicações somente alcançam toda a sua repercussão a partir dos anos sessenta – teria aberto o precedente para uma série de manifestações artísticas marcadas por uma declarada oposição à chamada arte moderna, identificada à época com um desgastado modelo formalista que se

³³⁰ Modo de produzir arte que independe do fazer do artista, valendo-se ao contrário de objetos encontrados “já prontos”; ou seja, objetos retirados do mundo das coisas cotidianas para serem mostrados como sendo dignos do estatuto especial de “obra de arte”. O primeiro *readymade* foi criado em 1912: era uma “pá de neve”, ao qual se seguiram – entre outros – um porta-garrafas, uma roda de bicicleta, e o famoso urinol, que data de 1917.

 Como Transformar um urinol em arte, ou Danto e o problema da “identificação aritmética”

desejava então ultrapassar. Assim, da década de sessenta em diante, esta arte moderna se verá substituída pelas primeiras tendências artísticas contemporâneas, com suas novas práticas marcadas pela rejeição daqueles pressupostos formalistas vigentes, em nome de uma “imersão” das obras de arte no mundo e na vida: quadros e esculturas passam a ser categorias do passado, e o público passa a se ver confrontado com filas de tijolos dispostas no chão da galeria (referimo-nos aqui ao artista Carl Andre), ou com linhas ou círculos de pedra fotografados em paisagens remotas (referimo-nos aqui ao artista Richard Long), ou ainda com as famosas *Brillo Box*, indistinguíveis das caixas Brillo comuns (referimo-nos aqui a Andy Warhol).

À filosofia da arte caberia, então, perguntar: por que objetos compostos de elementos corriqueiros e banais, presentes em abundância na realidade, passam a ser num determinado contexto considerados como “obras de arte” (e, como tal, passam a ser valorizados, protegidos e admirados)? Por que qualquer coisa pode ser arte? Quais são as condições para que isto aconteça? Como identificar as diferenças entre a arte e a realidade; como saber quando é arte, e quando não é arte? Afinal, o que diz o filósofo da arte hoje, diante de tais problemas?

Em resumo, estas são algumas das questões suscitadas pelas novas práticas artísticas contemporâneas, que parecem encontrar nas reflexões do filósofo da arte americano Arthur Danto uma interpretação particularmente lúcida e eficaz. Neste breve trabalho, indagaremos então acerca do seu conceito de “identificação artística”, tal como formulado em seus primeiros textos sobre a arte; buscaremos fazê-lo discutindo dois de seus componentes – o “é” da identificação artística, e o “sujeito” da identificação artística –, e alguns de seus problemas.

O conceito de “identificação artística”

Assim, o que é o conceito de “identificação artística”? Podemos dizer inicialmente que a “identificação artística” é o ato pelo qual alguém, artista ou público, reconhece algo como sendo um exemplar de arte. Como dissemos anteriormente, este conceito possui dois componentes; iniciaremos nossa investigação analisando um deles: no caso, um tipo especial de “é”, ou seja, o “é” que identifica algo como sendo uma obra de arte.

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

 Como Transformar um urinol em arte, ou Danto e o problema da “identificação aritmética”

que não seria passível de ser percebida pelo olhar, pois não se apresenta a nós através dos mecanismos da sensibilidade. Se “avistamos” este mundo da arte, não o fazemos com a visão dos olhos, mas com a percepção deste universo simbólico, que forma como que uma cadeia causal à qual pertencem os exemplares artísticos, e com a qual tais exemplares dialogam de maneira crítica e criativa.

Assim, o *readymade* de Duchamp teria inaugurado uma era em que a necessidade de recorrer a este universo simbólico, a esta cadeia causal, se torna a condição essencial para a experiência da arte; esta necessitaria agora, mais do que nunca, e da maneira mais completa, ser compreendida a partir da relação questionadora e inventiva que estabelece com a atmosfera de conhecimentos históricos e teóricos que a precede e envolve. Assim, se não possuímos as informações históricas e teóricas adequadas para compreender esta relação; ou seja, se não recorremos a este mundo da arte quando olhamos o urinol, bem: vemos apenas o objeto real, o mictório, e não contemplamos a obra de arte mesma – afinal, é mesmo bastante improvável que o interesse, a admiração e a reverência que *Fountain* possa provocar sejam causados pelas suas qualidades plásticas intrínsecas, ou pelo prazer estético, sensível, que possa proporcionar.

Caberia talvez aqui levantar o primeiro problema: por que deveríamos acreditar que *Fountain* dialoga de “maneira crítica e criativa” com a cadeia causal das obras de arte? Ora, se consultarmos a história e a teoria da arte, descobriremos que, no momento em que o urinol é declarado arte; ou seja, no momento em que Duchamp utiliza o “é” da identificação artística relativamente ao referido mictório, elementos que pareciam características próprias, inatas, à arte – como a noção de “estilo”, de “artesanaria”, ou de “autoria” – são abandonados, ignorados, deixados para trás, e a obra passa a referir a sua produção a uma idéia. Supera-se então o aspecto “retiniano”, termo cunhado pelo próprio Duchamp, em detrimento do aspecto “intelectual”, e o sentido da obra não passaria mais pela natureza das sensações visuais experimentadas, mas pelo deslocamento de sentido operado pela proposição isto (este urinol) “é” arte. Neste caso, com este deslocamento quer-se dizer que – e eis aqui a teoria da arte – um objeto produzido por outrem (uma indústria de mictórios de louça), com um fim meramente utilitário (funcionar como receptáculo de urina em banheiros públicos masculinos), *deve* ganhar o estatuto de obra de arte, com o único fim de explicitar que *a artisticidade de uma obra não reside nela mesma, mas no lugar que ela ocupa na estrutura da cultura*. Neste momento percebemos que, segundo esta proposição artística, a verdadeira essência da arte não residiria tanto nas características morfológicas do objeto artístico, e nem mesmo no objeto em si, mas sim no jogo de reconhecimento social pelo qual algo é incluído na categoria de arte. Assim, a idéia dos primeiros *readymades* seria justamente desmistificar a natureza da obra de arte, evidenciando que o que identifica algo como sendo arte não é qualquer característica intrínseca, inerente à obra, mas sim o jogo social que a sanciona e chancela como tal (os artistas profissionais; os especialistas, como críticos, historiadores e teóricos em geral; as galerias; os museus e instituições, etc...). Ou seja, a idéia artística destes *readymades*, o deslocamento de sentido que operam dentro da teoria da arte – em outras palavras, a relação criativa e crítica que estabelecem com a cadeia causal das obras de arte –, é “propor que a essência da arte não está na obra mesma, mas na estrutura social de reconhecimento da arte”. Mas além deste “é” especial, podemos identificar no conceito de “identificação artística” um outro componente relevante: o “sujeito da sentença identificadora”, ou seja, o agente que emprega aquele “é” especial.

Assim, para que algo seja arte, é necessário que o objeto artístico tenha sido designado por um sujeito que esteja na posição de empregar este “é” especial, ou seja, que possua as condições adequadas para efetuar uma “declaração artística”. E o que confere a

 Como Transformar um urinol em arte, ou Danto e o problema da “identificação aritmética”

alguém a autoridade para “declarar” algo como sendo arte, ou seja, para usar este “é” especial – este “é” capaz de identificar algo como sendo, ou não sendo, arte – seria a “consciência das diferenças entre a arte e a realidade”: ou seja, espera-se do pretendente ao uso deste “é” uma compreensão da propriedade, da pertinência de uma obra, em relação a uma “certa forma de vida cultural” que a possibilita e legitima. Esta consciência das diferenças entre arte e realidade; ou esta compreensão da pertinência de uma obra em relação a uma certa forma de vida cultural, implica um domínio daquele mundo da arte; um entendimento adequado da história e teoria da arte, ou seja, do jogo dinâmico das regras que governam o debate artístico. É a partir de um entendimento pleno de tais regras, e de suas transformações no tempo, que se pode conceber um lance próprio, de caráter simultaneamente crítico e inventivo, que proponha uma inédita modificação das regras que definem a natureza da arte, ampliando o leque das definições aceitas até então. O artista é então aquele que alarga o campo dos exemplares identificados como pertencentes à categoria de arte, ocupando de maneira limítrofe este campo, tangenciando de maneira questionadora o conjunto dos objetos não-artísticos. É por isto que, ao ser alvo de uma “declaração” por parte de um participante reconhecido e aceito no jogo social da arte – “um artista”, neste caso Marcel Duchamp –, o mictório de louça se transforma, se “transfigura”, e assume a partir de então uma identidade artística: neste momento, passa então a poder ser objeto de uma “identificação”, enquanto obra de arte, por parte de outros participantes ou espectadores do mundo da arte. Evidentemente, encontramos também aqui problemas, perigos e ilusões: para ilustrá-los, evoquemos a título de exemplo Testadura, o personagem cômico de Danto – sujeito simplório e tagarela –, em uma de suas raras visitas ao museu. Imaginemos que neste dia *Fountain*, a obra prima de Duchamp, estava sendo exibida ali, gentilmente emprestada para esta mostra. No momento em que Testadura a vê, avisa preocupado ao vigilante que um mictório de banheiro havia sido colocado, por algum engano, no salão de exposições; mas, informado pelo guarda de que se tratava de uma “obra de arte”, lembra-se de uma loja de ferragens ali perto que vendia modelos parecidos, e até mesmo mais modernos que o exemplar que ali se exibia. Com seu raciocínio curto, Testadura imagina então que poderia ele mesmo “fazer” uma obra de arte, bastando-lhe comprar um exemplar idêntico na referida loja: seria o mictório de Testadura, da mesma forma que o de Duchamp, uma obra prima?

Examinemos ainda uma outra possível situação. Um habilidoso falsificador visita o museu neste mesmo dia, e quando vê a obra *Fountain* percebe que o seu trabalho está muitíssimo facilitado: nada mais de longas e exaustivas sessões de pintura imitando os grandes mestres, pois basta uma rápida corrida até a mesma loja de ferragens em que Testadura adquiriu o seu próprio urinol para que ele tenha em mãos uma falsificação perfeitamente idêntica. Haveria no mundo algum *expert* capaz de diferenciar a sua falsificação da obra original?

Apesar das dificuldades aparentes, procedamos nós mesmos a uma comparação entre os três mictórios (o de Duchamp, o de Testadura, e o do falsificador), completamente indistinguíveis entre si, e perguntemos: quantas obras de arte estamos realmente vendo? Será possível que os três urinóis constituam objetos verdadeiramente artísticos? A resposta de Danto (com a qual o falsificador talvez não contasse, quando imaginou que sua falsificação não poderia ser contestada) é que estaríamos vendo três mictórios iguais, mas apenas uma obra de arte, porque apenas Duchamp usou o mictório para realizar uma declaração apropriadamente artística, completando de forma adequada o ato de identificação de um urinol como obra de arte. Às outras duas peças faltariam qualidades essenciais para poderem ser consideradas como tal: no caso do falsificador, ele teria meramente copiado aquilo com o quê Duchamp fez sua

 Como Transformar um urinol em arte, ou Danto e o problema da “identificação aritmética”

declaração, mas não teria feito ele mesmo uma declaração; e no caso de Testadura, sua peça simplesmente não tem lugar na história da arte, pois Testadura – visitante bissexto do museu, e espectador ingênuo e desinformado – não teria internalizado suficientemente a história e a teoria da arte para poder fazer uma declaração artística desta natureza. Tanto no caso do falsificador, como no caso de Testadura, encontraríamos então “condições desqualificantes”, que impedem que seus mictórios deixem o conjunto dos objetos comuns e se tornem obras de arte: no caso do falsificador, o urinol recai na condição não-artística de “cópia”: mera ilusão, mero simulacro, da obra de arte verdadeira. À cópia faltaria a requerida *relação com o artista*, que é o que constitui a *estrutura da identificação artística*. No caso de Testadura, o mictório terá sido designado por um não-artista, ou seja, por uma pessoa cuja capacidade de estabelecer um vínculo criativo e questionador entre algo que ele designa como sendo arte, e a cadeia causal das obras de arte, simplesmente inexistente. Seu mictório possui portanto uma *proveniência não-artística*, e não possui qualquer eficácia – da mesma forma que uma criança, ao proferir uma sentença imaginária como “você está preso”, ou então “eu os declaro marido e mulher”, profere uma sentença que não possui uma validade de fato. Assim, tanto a uma cópia, quanto a uma declaração de proveniência não-artística, faltaríamos as condições ontológicas requeridas para que pudessem efetivamente deixar o mundo das coisas meramente comuns para adentrar o mundo das obras de arte – pouco importando o fato de serem perfeitamente idênticas a uma autêntica obra de arte, perceptualmente falando. Em outras palavras, caso um urinol seja proveniente de um ingênuo que não é um artista, ou então de um falsificador, ele não poderá modificar seu estatuto de mero objeto comum, pois simplesmente não possui os atributos simbólicos que a obra *Fountain*, de Duchamp, possui, e que lhe assegura o estatuto muito especial de obra de arte. Desta forma, podemos dizer que pouco importa qual dos três mictórios iremos escolher para permanecer no acervo do museu, e qual dos outros dois simplesmente jogaremos fora: afinal, a verdadeira obra está no seu “conceito”, e não no objeto de louça que meramente o corporifica.

Conclusão

Recapitulando nosso percurso, investigamos neste trabalho o conceito de “identificação artística”, conforme formulado pelo filósofo da arte americano Arthur Danto, a partir do exame de seus dois componentes fundamentais: o “é” da identificação artística, e o “sujeito” da declaração identificadora. Buscamos evidenciar alguns dos problemas que estes componentes suscitam, recorrendo em sua solução ora a elementos da teoria da arte, ora a outros conceitos do próprio Danto. Como no momento em que analisamos o deslocamento de sentido operado pelo *readymade* na cadeia causal das obras de arte. Longe de esgotar a discussão a respeito deste tema, nosso objetivo foi o de procurar pensar, com Danto, para além das abordagens rasas do senso comum, mas também para além das filosofias da arte menos preparadas para lidar com os fenômenos artísticos característicos de nossa época. Para concluir, vale ainda notar que a aplicabilidade do conceito de “identificação artística”, entretanto, não se restringe à nossa contemporaneidade: afinal, após uma idade média marcada pela religião e pela desvalorização da natureza, o ato revolucionário pelo qual Giotto declara em sua época “arte é mimese”, dando início ao renascimento italiano, é certamente um ato de “identificação artística”. Da mesma forma, constitui excelente exemplo de “identificação artística” o ato igualmente revolucionário, embora numa direção contrária, pelo qual os pintores pós-impressionistas declararam por sua vez que “arte é outra coisa que uma mimese”, dando um sentido totalmente diferente à arte dita modernista. Como vemos, este conceito possui certamente uma longa história, que talvez em outra oportunidade possamos abordar.

Como Transformar um urinol em arte, ou Danto e o problema da “identificação aritmética”

Referências Bibliográficas

DANTO, Arthur. “O Mundo da Arte”, *In: Artefilosofia*, n. 1. Ouro Preto: Ed. Tessitura, 2006.

_____ “Artworks and real things”. *In: Theoria – a Swedish Journal of Philosoph.*, 1973.