

**Viso · Cadernos de estética aplicada**  
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 15, 2014

<http://www.revistaviso.com.br/>

**Viso.**

**Liberdade, identidade e política  
na arte contemporânea:  
um diálogo com Danto**

Bruno Guimarães

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)  
Ouro Preto, Brasil

## RESUMO

### Liberdade, identidade e política na arte contemporânea: um diálogo com Danto

O presente trabalho se propõe a instaurar um diálogo crítico com a filosofia dantiana da arte. A primeira parte do texto acompanha o desenrolar da construção teórica dos trabalhos de Danto paralelamente ao desafio de explicar as conseqüências estéticas e filosóficas das mudanças que ocorreram no cenário artístico mundial contemporâneo. Mostramos como Danto extrai implicações filosóficas dessas mudanças, colocando em pauta temas como o da liberdade artística, do pluralismo, das identidades multiculturais e da política. Contudo, problematizamos também os aspectos ideológicos presentes na relação que ele estabeleceu entre sua tese do fim da arte e a ideia do fim da história. Na segunda parte do texto, discutimos algumas intuições do próprio Danto sobre os temas acima elencados para confrontarmos sua teoria oficial com a especificidade da produção local de identidades artísticas periféricas. Finalmente, procuramos indicar como alguns elementos renovados da Teoria Crítica da Sociedade podem nos ajudar a perceber o surgimento de subjetividades históricas que estão fora da comunidade dominante, mas encontram com grande criatividade “novos usos” para os objetos do cotidiano, bem como para suas próprias identidades, em contraste com aqueles que vivem apáticos sob a segurança e a acomodação política do mercado global.

**Palavras-chave:** Danto – liberdade artística – pluralismo – identidades multiculturais – política

## **ABSTRACT**

### Freedom, Identity and Politics in Contemporary Art: a Dialogue with Danto

This paper aims to establish a critical dialogue with Arthur Danto's philosophy of art. The first part of the text follows the course of the theoretical construction of Danto's works parallel to the challenge of explaining the aesthetic and philosophical consequences of the changes that occurred in the contemporary global art scene. We show how Danto drawn philosophical consequences from these changes, bringing into the discussion issues such as artistic freedom, pluralism, multicultural identities and politics. However, we also confront some ideological aspects of his theory, especially in the way he established a relation between his thesis of the end of art and the idea of the end of history. In the second section, we discuss some of Danto's own insights on the topics listed above to confront his official theory with the specificity of local production of peripheral artistic identities. Finally, we point out how some renovated elements of the Critical Theory of Society can help us to see the emergence of new historical subjectivities that are outside the dominant community, but find with great creativity "new uses" for everyday objects as well as for their own identities, in contrast to those who live apathetic in the security and political accommodation of the global market.

**Keywords:** Danto – artistic freedom – pluralism – multicultural identities – politics

GUIMARÃES, B. “Liberdade, identidade e política na arte contemporânea: um diálogo com Danto”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. VIII, n. 15 (jan-dez/2014), pp. 253-276.

Aprovado: 15.10.2014. Publicado: 31.01.2015.

© 2014 Bruno Guimarães. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 15.10.2014. Published: 31.01.2015.

© 2014 Bruno Guimarães. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

## Apresentação

Ainda que a tese do fim da arte de Danto seja criticável, não se pode deixar de reconhecer as contribuições de seus comentários para a compreensão das mudanças que ocorreram no cenário artístico mundial contemporâneo, ao evidenciar uma abertura para uma experiência artística mais livre, pluralista e inclusiva.

Seguindo seus depoimentos, bem ao gosto do comentário pessoal e estilo coloquial de Danto, gostaríamos inicialmente de apontar quais seriam as consequências objetivas de sua afirmação de que a visão da *Brillo Box* de Warhol, na *Stable Gallery* de Nova York em 1964, teve um profundo impacto sobre ele, modificando a sua maneira de entender a arte e a filosofia.

## Os indiscerníveis e o pluralismo

Danto já tinha uma carreira filosófica consolidada, bem como uma experiência artística significativa em meio ao movimento expressionista abstrato, quando, diante da experiência da indiscernibilidade – que impedia de se identificar a diferença entre uma obra de arte e um objeto banal do cotidiano, a partir de critérios meramente perceptivos – ele descobriu que qualquer coisa poderia ser arte. A liberdade vislumbrada naquela experiência o fez deixar de lado sua própria produção artística para se dedicar mais à filosofia e tentar compreender a nova arte que surgia.

Sua maneira de fazer filosofia de fato também mudou. Ele tinha uma reputação de filósofo analítico, já havia publicado *A filosofia analítica da história*, *A filosofia analítica da ação*, *A filosofia analítica do conhecimento* e se preparava para escrever *A filosofia analítica da arte*, mas, ao se deparar com a ampliação das possibilidades artísticas descrita no acontecimento anteriormente mencionado, Danto decide abandonar a programação e desrespeitar a oposição tradicional entre filosofia anglo-saxônica e continental, passando a incorporar cada vez mais referências da filosofia europeia na construção de um verdadeiro diálogo entre as tradições. No lugar da esperada sequência, Danto se debruçou sobre o problema da ontologia da arte, escrevendo imediatamente seu famoso ensaio sobre “O mundo da arte”, no mesmo ano de 1964, e mais tarde seu livro sobre *A transfiguração do lugar comum*, de 1981. No prefácio deste último, o próprio Danto declara que na época de sua publicação, “embora ainda se considerasse um filósofo analítico, suas simpatias pelo que se publicava então como filosofia analítica vinham diminuindo a passos largos”, além de tampouco ter a menor afinidade com a filosofia analítica da arte do mesmo período.<sup>1</sup>

A referida obra tomava os objetos indiscerníveis como enigma a ser resolvido. O tema central, como o próprio título sugere, era saber como os objetos comuns, banais, eram transfigurados em obras de arte. Danto mostrou que o problema não seria resolvido

antes de se aprofundar a compreensão que se tinha até então da relação entre representação e interpretação. A questão não era tanto a de afirmar que as obras de arte não possuíam propriedades sensíveis. É obvio que as obras de arte, assim como a *Brillo Box* e os objetos comuns de nosso cotidiano, possuem propriedades sensíveis, mas não são elas que fazem com que consideremos alguma coisa uma obra de arte ou não. Para sabermos diferenciar um objeto qualquer de uma obra de arte deveríamos levar em consideração a relação entre o conteúdo e o modo de apresentá-lo. Assim,

Qualquer representação que não seja uma obra de arte pode ter um correlato em outra que é arte, e a diferença está no fato de que a obra de arte usa a maneira como a não-obra de arte apresenta seu conteúdo para propor uma ideia relacionada com a maneira como esse conteúdo é apresentado.<sup>2</sup>

Danto reconhece em seguida que nem todas as obras de arte nascem dos seus correlatos não-artísticos. Contudo, ainda que possa parecer paradoxal, é essa mesma relação com o conteúdo que explicaria, não só por que nem toda reprodução pode ser considerada arte, mas também por que as possibilidades artísticas podem ser ampliadas pelo próprio uso do original. O que acabamos de descobrir, diz Danto,

Também serve para mostrar por que a cópia de uma obra de arte pode não ser uma obra de arte por si só: a cópia se limita a mostrar como a obra de arte apresenta seu conteúdo; uma cópia aspira à transparência, tal como o ator ideal. Mas uma fotografia de uma obra de arte pode muito bem ser obra de arte por si só se apresenta o conteúdo de modo a propor uma ideia acerca do conteúdo apresentado.<sup>3</sup>

A partir daí, Danto chegaria à seguinte tese:

O uso que as obras de arte fazem dos meios de representação, em seu contraste categorial com as meras representações, não é exaustivamente especificado quando se especifica exaustivamente o conteúdo representado. Esse uso transcende toda consideração semântica (considerações de *Sinn* e *Bedeutung*). Seja o que for que a obra [...] representa, ela expressa alguma coisa sobre esse conteúdo. [...] [Ela] é praticamente uma metáfora do que quer que ele mostre.<sup>4</sup>

Finalmente, na década de 1990, quando sua perspectiva pluralista avança e seu interesse passa da definição da arte à história da arte, assimilando definitivamente a tese hegeliana do fim da arte à sua teorização, podemos acompanhar, a partir da analogia que ele faz entre a restrição que o critério de verificabilidade impunha à filosofia e a limitação que a crítica modernista impunha à prática artística, o que foi que ele apreendeu com a arte contemporânea e produziu consequências sobre seu fazer filosófico, bem como sobre o seu pensamento da arte.

A analogia é apresentada no Capítulo 8, “Pintura, política e arte pós-histórica”, que compõe a coleção de conferências reunidas no seu livro *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Danto começa a conferência se opondo a um

comentário do grande crítico modernista Clement Greenberg, feito em 1992, que se queixa de que nada havia sido feito na arte nos últimos 30 anos.

Na verdade, desde os anos de 1960 a pintura havia deixado de ser privilegiada como o veículo principal do desenvolvimento histórico da arte, passando a ser apenas um meio na disjunção aberta de práticas que definiam o “mundo da arte” e que incluíam a instalação, a *performance*, várias modalidades de *mixed mídias*, para não mencionar a arte da terra, a arte do corpo, o *Minimalismo*, o *Fluxus*, e mesmo “uma grande quantidade de artes outrora sarcasticamente estigmatizadas como artesanato”. Danto observou que Greenberg parecia ter transposto para a sua própria concepção desenvolvimentista do modernismo a visão da história progressiva da arte concebida por Vasari na *Era da imitação*, conservando ainda a esperança de que a pintura pudesse recuperar a arte dos “desvios” da *Pop* para retomar “os trilhos e seguir à próxima estação”. Entretanto, Danto não encontrava melhor razão para haver pintura do que para haver qualquer outra forma de arte. Ao levar em consideração a arte praticada concretamente a partir dos anos de 1960, ele percebeu que nenhuma nova narrativa poderia indicar que direção deveria ser tomada para o desenvolvimento posterior da arte. Ele sugere que aquilo que ocorreu no campo das artes poderia ser comparado ao que chamaríamos em filosofia de uma revolução das “*modalidades deônticas*”. Felizmente, Greenberg estava equivocado, mesmo porque, naquela situação, seria um quadro bastante desolador para os artistas se só encontrassem a estética modernista para seguir em frente. Por outro lado, se acreditassem que o modernismo era coisa do passado, poderiam procurar por algo mais a fazer.<sup>5</sup>

Nesse momento Danto introduz a referida analogia e diz que os filósofos profissionais de sua época também viveram uma revolução. As principais universidades americanas haviam refugiado filósofos nos anos de guerra, que eram positivistas ou empiristas lógicos, e que tinham ideias muito definidas sobre o que era ciência. Para eles a filosofia em certo sentido também havia chegado ao fim e chegara a hora de substituí-la por algo intelectualmente mais responsável como a própria ciência. Em contraste com a filosofia, pensavam que algo era científico se fosse verificável ou mesmo falseável pela experiência dos sentidos. Fora disso, teríamos apenas *nonsense*. Conseqüentemente, todas as proposições metafísicas da filosofia deveriam ser descartadas como questões sem sentido, restando à filosofia apenas uma tarefa depurativa capaz de promover a superação da metafísica.

Ressaltando a analogia, Danto observa que inicialmente o trabalho filosófico realmente ficou limitado a um campo bastante restrito, coincidindo, sobretudo, com o esclarecimento lógico da linguagem. Entretanto, o próprio critério de verificabilidade encontrou problemas, não nas mãos dos confusos metafísicos, mas nas dos próprios pensadores que havia definido essa agenda filosófica.

Diversas formulações extremamente precisas da arma lógica aparentemente letal demonstraram que, no momento em que alguém tornou o princípio exato o suficiente para excluir como *nonsense* a filosofia que os positivistas buscavam demolir, o princípio imediatamente excluiu grande parte da ciência que eles estavam ansiosos por sugerir como o próprio paradigma da significância. E quando o princípio foi distendido para admitir esse paradigma, o *nonsense* continuou a jorrar.<sup>6</sup> [...] Por algum tempo ele se manteve como uma espécie de espantalho lógico, afugentando os tímidos corvos da especulação, mas pouco a pouco murchou na sua cruz. Os positivistas continuaram a insistir nele como se fosse um critério verdadeiro e fatal, mas finalmente, exceto como estratégia de intimidação, ele deixou de ser interessante.<sup>7</sup>

Em resumo, Danto conclui que a intimidação produzida pelo critério de verificabilidade na filosofia teria sido semelhante ao que a crítica modernista produziu na teoria artística, “proibindo certas coisas, limitando a prática artística aceitável a canais aceitáveis e definindo como a prática crítica deveria ser estruturada”.<sup>8</sup> Ele reconhece que a prosa filosófica não desistiu ainda dos “formalismos puramente ornamentais” em razão de pressões institucionais, assim como a crítica baseada nos princípios greenbergianos sobreviveu mesmo quando a prática artística começou a se afastar deles na segunda metade da década de 1960. Contudo, constata que essa crítica estética se tornou cada vez mais inadequada para lidar com a arte contemporânea, ou o que ele chamou de “arte depois do fim da arte”. Daí a conclusão: “O mundo da arte pluralista exigiria uma crítica de arte pluralista, e isso significa, em minha concepção, uma crítica que não depende de uma narrativa histórica excludente”.<sup>9</sup>

O que se pode depreender do que foi falado até agora é que a experiência dos indiscerníveis com a qual Danto foi confrontado diante da *Brillo Box* de Warhol levou-o a deixar sua prática artística vinculada ao expressionismo abstrato – na medida em que pensava que aquele movimento já não mais refletia as transformações que estavam acontecendo na arte de seu tempo – para se dedicar inteiramente à formulação de uma teoria capaz de compreender a liberdade e pluralidade que se observavam na prática artística.

No prefácio de *A transfiguração do lugar comum*, Danto admite ter sempre conservado a opinião de que as todas as questões filosóficas têm que ser resolvidas ao mesmo tempo, já que constituiriam um todo interligado. A partir daí talvez seja possível compreender como o contato com a produção artística dos anos de 1960 influenciou sua maneira de fazer filosofia. Em uma entrevista dada a Virginia Aita em 2006, por ocasião da publicação no Brasil da tradução das duas obras anteriormente comentadas, justamente *A transfiguração do lugar-comum* e *Após o fim da arte*, ao ser perguntado como se sentia em relação à oposição filosofia analítica – filosofia continental, Danto responde que se considerava “um filósofo bastante independente, mais do que os filósofos americanos em geral, e também mais que os filósofos europeus”.<sup>10</sup>

Tudo indica que ele tenha deixado de ver sentido nas teorizações com *modalidades deontológicas exclusivistas* em nome do debate, da tolerância e da inclusividade. Mas

isso não significa que ele abriu mão de uma produção filosófica com critérios, pois a própria investigação empreendida em *A transfiguração do lugar comum* há de ser entendida fundamentalmente como a busca de uma definição necessária e suficiente para a arte. Na verdade, uma compreensão mais global do que sua investigação produziu, desde o impacto da exposição de Warhol, só pode ser avaliada a partir do acréscimo que o historicismo tomado de Hegel daria à sua já estabelecida definição essencial.

### **Essencialismo e historicismo no fim da arte**

Em *Após o fim da arte*, Danto explica seu interesse por Hegel ao observar que ele teria sido o único filósofo que reconheceu a importância de se combinar uma visão histórica da estética com uma definição essencialista da arte para mostrar como se deu a evolução das diferentes formas particulares da arte, através do desdobramento de um único conceito.

Em seus *Cursos de estética*, Hegel argumentou que, sendo o ser humano um filho de seu tempo, o que determina a evolução das formas de arte segundo seu conceito é a elaboração de um conteúdo essencial e da forma necessária dele, de modo a encontrar a expressão artisticamente adequada para o espírito de um povo.<sup>11</sup> Assim, as três formas históricas da arte simbólica, clássica e romântica são apresentadas por sua estética segundo uma sucessão lógica da aspiração, conquista e superação da expressão. Daí a ideia de um fim da arte. Para Hegel, a partir da moderna era romântica, a arte se tornou coisa do passado. “Foi por pouco tempo que sua verdade pôde transitar em direção ao sensível para torná-lo adequada a si”<sup>12</sup>, até produzir a idealidade sensível da estátua de um deus grego, por exemplo. Mas, em nossa época, já não caímos de joelhos diante das obras de arte. Pode-se ter a esperança de que a “arte vá sempre progredir mais e se consumir”<sup>13</sup>, mas sua verdade e vida não dependem mais de nenhuma realidade exterior, pois foram transferidas para nossas ideias e nos convidam agora a uma contemplação intelectual.

Danto resume o que Hegel teria dito sobre o fim da arte da seguinte forma: “o que agora é suscitado em nós por obras de arte não é apenas a fruição imediata, mas também o nosso juízo, uma vez que submetemos à nossa consideração intelectual (i) o conteúdo da arte; (ii) os meios de apresentação da obra de arte, bem como pela adequação ou inadequação de um em relação ao outro”<sup>14</sup>. Paralelamente, ele sugere que a contribuição de sua obra *A transfiguração do lugar comum*, no esforço de estabelecer uma definição consistente com os correlatos materialmente indiscerníveis e com a disjuntividade radical da classe das obras de arte, fez pouco mais que identificar as mesmas condições (i) e (ii), ao afirmar que “ser uma obra de arte é ser (i) sobre alguma coisa e (ii) incorporar o seu sentido”<sup>15</sup>; acrescentando a isso o fato de ter demonstrado como o conceito de arte, enquanto essencialista, pode ser atemporal, permanecendo historicamente indexado – “como se a essência se revelasse a si mesma por meio da história”.<sup>16</sup>

A partir daí, Danto concluiria que o verdadeiro problema da maioria dos critérios exclusivistas estava na falta e não na presença de uma concepção essencialista a ser combinada com uma visão histórica da arte. Segundo ele,

Os que têm se comprazido em negar a condição de arte a certas obras tendem a alçar um aspecto historicamente contingente da arte à condição de parte de sua essência, o que é um erro filosófico evidentemente difícil de evitar, sobretudo quando se carece de um historicismo sólido para combinar com o essencialismo. Em suma, o essencialismo na arte impõe o pluralismo, seja ele ou não, de fato, historicamente percebido.<sup>17</sup>

A perspectiva essencialista, portanto, não podendo se restringir a qualquer característica que seja histórica ou culturalmente contingente, teria que admitir uma extensão do termo “obra de arte” muito mais aberta do que qualquer definição contextualizada admitiria. É verdade que a *Brillo Box* de Warhol e a *Fountain* de Duchamp jamais poderiam ser consideradas arte em nenhum momento anterior. Mesmo porque as elaborações do conteúdo e dos meios de apresentação estariam ainda restritas, seja ao desenvolvimento histórico da *Era da imitação* na arte, à *Era dos manifestos*, ou simplesmente à história dos padrões de limpeza doméstica e do encanamento.<sup>18</sup> Mas hoje, sabendo que sobreviveu a todas essas restrições, a arte adquiriu uma autoconsciência e já não se submete a nenhuma limitação. Segundo Danto, “vivemos em um tempo em que tudo é possível para a arte”, em um tempo em que, para usar a expressão de Hegel, “não há mais um limite da história”.<sup>19</sup>

### O fim da história e as identidades multiculturais

Outro aspecto que Danto depreende da tese do fim da arte envolve uma complexa relação entre a liberdade dos artistas, o fim da história e as identidades multiculturais.

Gostaríamos de analisar alguns trechos de um longo parágrafo do capítulo sete de *Após o fim da arte*, intitulado “Pop art e futuros passados”, em que Danto passa rapidamente de um tema ao outro sem estabelecer muitos limites ou precisões conceituais. Inicialmente, a liberdade da prática artística deveria ser uma consequência direta da tese do fim da arte. Conforme escreveu,

Uma marca, ao que me parece, dos artistas depois do fim da arte é o fato de não aderirem a uma linha de criatividade única [...] Os Estados Unidos de um modo geral haviam sido conservadores nesse ponto, mas Warhol fez filmes, patrocinou uma forma de música, revolucionou o conceito de fotografia, praticou a pintura e a escultura, e é claro que escreveu livros e alcançou a fama como aforista.<sup>20</sup>

Até aqui o entendimento é bastante direto. Se a tese do fim da arte implica em reconhecer as reproduções de Warhol e os *ready-mades* de Duchamp como arte, dispensando o artista do fazer artesanal e de qualquer talento técnico específico; se, como dizia Beuys, “*everyone is an artist*” e se não é possível identificar uma narrativa

excludente privilegiando um veículo de desenvolvimento histórico da arte; então, temos a ocasião de experimentar uma gama ilimitada de possibilidades artísticas.

Logo em seguida, no entanto, Danto se propõe a somar a isso uma visão do fim da história que teria encontrado no marxismo, e uma defesa do ideal de liberdade sartriano de recusa de qualquer identidade particular em contraste com as identidades multiculturais de nosso tempo.

A esta altura gostaria de invocar a celebrada visão da história depois do fim da história proposta por Marx e Engels em *A ideologia alemã*, segundo a qual se poderia cultivar, caçar, pescar ou escrever crítica literária sem ser fazendeiro, caçador, pescador ou crítico literário. E, se, alinhando-me com eles, posso introduzir uma verdadeira peça de artilharia filosófica, essa recusa de ser qualquer coisa particular é o que Jean Paul Sartre chama de ser verdadeiramente humano. [...] Que não é necessariamente fácil viver de acordo com o ideal da liberdade sartriana é algo testemunhado pela busca de identidade, que é parte da psicologia popular de nosso tempo, e também pelo esforço para se absorvido no grupo a que se pertence, como na psicologia política do multiculturalismo, em certas formas de feminismo e da ideologia “gay”, todas fazendo parte deste momento. Mas é exatamente a marca do momento pós-histórico que a busca pela identidade seja empreendida por aqueles que, na verdade, estão distantes do seu alvo – aqueles que, em uma espécie de maneira sartriana de colocar as coisas, não são o que são e são o que não são. Os judeus do *shtetl* eram o que eram e não tinham que *estabelecer* uma identidade.<sup>21</sup>

Antes de procedermos a uma análise crítica para apontar os aspectos positivos e negativos das questões suscitadas por essa passagem, vale à pena reconstruir a argumentação a partir de outros comentários dantianos que se encontram na mesma coletânea de *Após o fim da arte*.

Quando Danto alinha a liberdade artística a tal visão pós-histórica de Marx de uma sociedade que não mais exigiria dos homens “uma esfera de atividade exclusivamente particular”, ele está retomando o que havia identificado como sendo uma expressão artística dessa previsão em uma entrevista de Andy Warhol de 1963 que dizia: “Como se pode dizer que um estilo é melhor do que outro? Você deve poder se um expressionista abstrato na semana que vem, um artista da *Pop art*, ou um realista, sem achar que está desistindo de alguma coisa”.<sup>22</sup>

Em seguida temos a ideia sartriana de *ser* verdadeiramente humano, ligada à recusa de ser qualquer coisa particular, por oposição à busca de identidade que é parte da psicologia política multicultural de nosso tempo. No que diz respeito à liberdade artística, se o comentário de Warhol rejeitando a exclusividade de um estilo não for suficiente para enxergarmos o *ser* sartriano que recusa assumir qualquer identidade particular, talvez valesse a pena ainda lembrar a declaração de outro influente artista assemblagista e performático da época, Allan Kaprow, que antes mesmo de Warhol, em 1958, teria dito: “Os jovens artistas de hoje não precisam mais dizer ‘Eu sou um pintor’ ou ‘um poeta’ ou ‘um dançarino’. Eles são simplesmente ‘artistas’”.<sup>23</sup> Esta última referência, aliás, está

mais próxima da alternativa que Danto apresenta em relação à busca da identidade multicultural quando diz que “os judeus do *shtetl* eram o que eram e não tinham que estabelecer uma identidade.”

A referência aos judeus *shtetl* também merece ser esclarecida. Segundo Sérgio Feldman, que possui um blog chamado *Café História* e é professor de História Antiga no Paraná, trata-se de judeus que foram excluídos da sociedade na Rússia Czarista e viviam em aldeias miseráveis na Europa Oriental, entre a metade do séc. XIX e a Primeira Guerra Mundial. Sem profissão, muitos eram músicos, passavam o dia à procura de algum trabalho, viviam com muito pouco e, em suma, eram o que poderíamos chamar de “viradores”. Tornaram-se lendários pela maneira como viviam alegres e solidários, resistindo a todas as adversidades. Conta-se que quando eram interpelados por algum visitante, que lhes questionasse: como sobreviviam? do que viviam? Respondiam evasivamente: “Do que vivemos? Não está vendo? Há, há, há! Vivemos”.<sup>24</sup>

Passando agora à análise crítica, pretendo mostrar que, embora seja interessante, além de corajosa, a proposta de Danto de confrontar a busca de identidade das políticas multiculturais com a recusa sartriana de assumir qualquer identidade, ela talvez não possa ser sustentada sem uma profunda reavaliação das posições políticas e ideológicas ligadas à ideia de fim da história. Pretendo sugerir, na segunda parte do texto, que Danto está certo pelas razões erradas, ou seja, que a proposta de recusar a identidade é interessante não exatamente porque a economia liberal já garante a liberdade de escolhas no melhor dos mundos possíveis, tornando dispensáveis os relativismos, mas, antes, porque ela talvez represente a possibilidade de resistência e abertura para novas subjetividades históricas por oposição à maneira como a afirmação de identidade no mundo capitalista tende a produzir acomodações políticas, com consequente paralisia criativa, ao nos tornar reféns do mercado.

Vejamos inicialmente o problema do fim da história e sua relação com algumas heranças políticas ideológicas.

Como bem demonstrou Rodrigo Duarte em seu artigo: “A plausibilidade da pós-história no sentido estético”, a expressão “fim da história”, da qual Danto se apropria, não aparece no próprio texto de Hegel, mas antes é apenas sugerida no capítulo final da *Fenomenologia do espírito*, o “Saber absoluto”, no momento em que a exposição da sucessão das figuras do espírito dá lugar à visão retroativa e à introjeção dos resultados obtidos através do processo de rememoração (*Erinnerung*). A expressão é inicialmente forjada por Alexandre Kojève, em seu famoso curso de introdução a Hegel, realizado em Paris em meados dos anos de 1930, que impunha uma leitura hegeliano-marxista à realidade contemporânea, transformando as figuras da dialética do desejo e do senhor e do escravo em chaves explicativas para a força motriz de todo o desdobramento histórico. Em última análise, essas mesmas figuras hegelianas explicariam por que, na nossa sociedade de classes em luta histórica contra a natureza e em nome do

reconhecimento, até mesmos os objetos inúteis do ponto de vista biológico assumem valor entre os objetos socialmente desejados – em uma espécie de antecipação marxiana da inversão do valor produzida pelo “fetichismo da mercadoria”. Explicariam também por que poderíamos esperar que os mesmos conflitos da luta de classe haveriam ainda de nos levar ao “fim da história” e ao “domingo da vida” em uma sociedade em que os antagonismos seriam superados e em que a ação negadora do homem, vivendo em um “Estado Universal e homogêneo” perfeito<sup>25</sup>, sem mais guerras ou revoluções sanguinolentas, daria lugar ao ócio e às ações prazerosas da arte, do amor e do jogo.<sup>26</sup>

Se não bastasse a interpretação claramente ideológica de Kojeve, sobre quem pesa ainda a suspeita de ter sido espião da antiga União Soviética, há uma segunda leitura ideológica que incidiu paradoxalmente sobre esta primeira leitura. Trata-se da versão “neoliberal” de Francis Fukuyama, apresentada em seu polêmico artigo: “O fim da história”, de 1989, e que mais tarde daria origem à versão revisada e expandida de seu livro *O fim da história e o último homem*, de 1992.<sup>27</sup> Tendo sido alto funcionário do governo americano de Ronald Reagan, Fukuyama foi celebrado por ter previsto o fim do “socialismo real”, às vésperas da queda do muro de Berlim, ao ter anunciado o surgimento dos movimentos reformistas na União Soviética e na Europa Oriental, bem como a escalada irreversível do consumismo mundial. Desta vez, o sentido atribuído ao “fim da história” retomava a visão hegeliano-marxista de Kojeve do “Estado Universal e homogêneo” para aplicá-la ao advento da “Democracia liberal”, ao fim da “Guerra Fria” e à chegada de nossa era “pacífica” comandada pela hegemonia mundial dos Estados Unidos.<sup>28</sup>

Voltando a Danto, podemos perceber que ele parece ter fundido as duas perspectivas acima em uma só. Em sua conferência sobre as “Três décadas após o fim da arte”, Danto, por exemplo, estende a liberdade, a pluralidade e a tolerância observadas no mundo da arte ao nosso universo sócio-político-histórico e propõe que, dez anos após a primeira publicação de sua tese do fim da arte, em 1984, o mais significativo evento para a confirmação de sua teoria teria sido aquele que não ocorreu. Segundo ele, a previsão sombria, anunciada por George Orwell em sua obra *1984*, de um futuro totalitário de “um Estado político de atuação em esfera mundial”, ou de um *big brother*, não se cumpriu. Com a queda do muro de Berlim em 1989, ele acredita que o mundo teria se tornado ele próprio “mais tranquilo e menos ameaçador”.<sup>29</sup>

Duarte está certo em evidenciar a plausibilidade da pós-história no sentido estético, ao mostrar como Danto relacionou a ideia do fim da história ao saber absoluto de Hegel a partir de um reparo que a circunscrevia ao perfeito autoconhecimento da “arte de nosso tempo.” Afinal, a experiência do “pluralismo radical” pode realmente inibir qualquer tentativa futura de querer fazer um *métier* artístico se sobrepor ao outro.<sup>30</sup> É igualmente admissível que a tendência de Danto de pensar a pós-história no sentido geral de Kojeve seja apenas um voto, um desejo de ver a liberdade observada na *práxis* artística se estender ao mundo real, ou um prenúncio de um estado paradisíaco ainda por vir, como

confirma o comentário do próprio Danto sobre a maravilha que seria “acreditar que o mundo da arte pluralista de nosso presente histórico é um arauto dos acontecimentos políticos que estão por vir!”.<sup>31</sup> Mas o problema é que Danto passa muito rapidamente da liberdade artística à liberdade histórico-social, chegando mesmo a criar alguma ambiguidade que pode nos levar a crer que ela já estaria sendo experimentada no mundo real.

Além disso, pode-se perceber também algum etnocentrismo nos seus comentários sobre as liberdades sociais experimentadas durante os anos de 1960. Em outra conferência da coletânea, ele mesmo relata que foi levado a responder a uma objeção de uma estudante alemã em relação ao mesmo comentário feito naquela conferência de 1995 sobre as “Três décadas após o fim da arte”, já que ela não considerava o ano de 1964 tão significativo. Danto responde que ela não acharia o ano de 1964 tão indefinível se fosse americana e insiste em arrolar exemplos sobre como este ano teria sido o marco histórico da liberdade, não só por causa da exposição do *Brillo Box* na *Stable Gallery*, mas pela busca de liberdade que se refletia em movimentos em nome dos direitos civis dos negros e das mulheres nos Estados Unidos.<sup>32</sup>

Vale destacar ainda uma última passagem em que esta ambiguidade entre o mundo real e o futuro incide novamente sobre a aproximação entre a visão futura do fim da história marxista e o já alcançado fim da história da arte, sem diferenciar as implicações que podem ser extraídas de uma das esferas daquelas que podem ser extraídas da outra. Segundo Danto,

Em ambas as condições – o fim da história e o fim da arte – existe um estado de liberdade em dois sentidos do termo. Seres humanos, no quadro imaginado por Marx e Engels, são livres para ser o que quiserem ser, e estão livres de uma certa agonia histórica que determina que em qualquer estágio há um modo autêntico e inautêntico de ser, o primeiro apontando para o futuro e o último para o passado. E é de maneira similar que os artistas, no fim da arte, estão livres para ser o que quiserem ser.<sup>33</sup>

Nessa passagem percebemos que o comentário extrapola as consequências da liberdade pós-história relativa ao domínio estético, lançando também um juízo sobre a inconveniência das expectativas de mudança futura no que diz respeito às condições políticas. Como vimos anteriormente, Danto de fato havia dado a entender que as conquistas das liberdades sociais e a chegada de um tempo “mais tranquilo e menos ameaçador”, com a queda do muro de Berlim, já nos aproximavam desse futuro de liberdade real. Entretanto, sabemos muito bem que a visão marxista do fim da história está longe de se concretizar. Podemos dizer que se a estética parece estar autorizada a defender o *status quo*, ou a condição já conquistada, na medida em que a prática artística contemporânea se abriu à pluralidade e nada justifica procurar uma narrativa para o desenvolvimento da arte que limite esta liberdade no futuro, a condição conquistada pelo *status quo* político-social não parece suficiente para que deixemos de

procurar alcançar, agora e mais adiante, um mundo politicamente mais justo e de maiores liberdades sociais.

Finalmente, uma vez observada esta espécie de comprometimento norte-americano com uma perspectiva político-cultural hegemônica, seria o caso também de se perguntar qual seria o verdadeiro alcance da “pluralidade” da teoria dantiana do fim da arte, ligada à idéia de fim da história. Em termos estéticos a confrontação de sua teoria com a observação empírica da produção local de obras não americanas nos ajudaria a avaliar o alcance de seu essencialismo para saber se Danto atingiu a formulação de algo verdadeiramente universal. Além disso, se é verdade, como o próprio Danto reconheceu, que as obras de arte refletem sua realidade histórica, vale lembrar, por exemplo, que, enquanto ele tinha sua epifania ao se deparar com as *Brillo Box* de Warhol na *Stable Gallery* de Nova Iorque, no Brasil ocorria o golpe militar de 1964, que duraria mais de 20 anos, e que foi apoiado financeiramente e militarmente pelos Estados Unidos da América.

Em todo caso, reconhecendo a defesa do pluralismo, da tolerância e da inclusividade observada em sua filosofia da arte, não pretendemos atribuir a Danto qualquer má fé ao promover a cultura e o referencial artístico norte-americanos. Talvez seja o caso de introduzir simplesmente um reparo de inspiração hegeliana e lembrar que o universal abstrato, que não passa pelo particular, acaba dissolvendo-se em uma generalidade vazia.

### Os futuros passados das identidades periféricas

Nesta segunda parte do texto, gostaríamos de confrontar a perspectiva universalista de Danto com a especificidade da produção local de identidades artísticas periféricas e com a inventividade de novas formas de existência de comunidades marginais. A partir daí, resgataremos algumas intuições geniais do próprio Danto ao indicar a possibilidade de superação de impasses de nosso *status quo* relacionada à liberdade de ser o que é sem precisar de predicamentos identificatórios e a criatividade de “novos usos”. Devemos começar, entretanto, por um aprofundamento da crítica.

Outra linha de argumentação utilizada por Danto em defesa de sua tese do fim da história da arte é aquela que lança mão da história dos conceitos (*Begriffsgeschichte*) de Reinhart Koselleck. O argumento dos “futuros do passado”, que aparece no título da obra mais conhecida de Koselleck, é mais de uma vez evocado na coletânea do fim da arte para chamar a atenção ao que poderíamos apreender observando o modo como os povos do passado viveram seu presente à luz do futuro. No final do primeiro milênio, por exemplo, todos pensavam que o mundo estava para acabar e é por isso que não se preocupavam tanto em guardar dinheiro, em se preparar para o inverno ou em consertar suas instalações. “Não haveria muito a ser feito senão rezar”.<sup>34</sup> *Mutatis mutandis*, o mesmo procedimento poderia ser usado para evidenciar a inadequação da visão estreita

dos manifestos modernistas sobre o futuro da arte. Acontece que os artistas dos anos de 1960 não podiam concretamente compactuar com a mesma visão dos modernistas, pois percebiam que “todas as fronteiras cediam”.<sup>35</sup> Aparentemente só nos restaria confirmar que vivemos no momento pós-histórico da arte já que, por experiência, sabemos que todas as regras e determinações preestabelecidas no modernismo caíram e não reconhecemos nenhuma direção para o desenvolvimento posterior da história da arte.

Entretanto, em termos estritamente históricos, essa mesma teoria de Koselleck também poderia indicar, em direção contrária à argumentação de Danto, não exatamente um desenlace definitivo da história, mas antes, a incidência de múltiplos futuros. Nesse sentido, bastaria retomar do comentário dos “futuros do passado” de Koselleck duas questões: em primeiro lugar, o problema da constante mutação das percepções das experiências do passado e do horizonte de expectativa do futuro; e, em segundo, a influência do contexto que demonstra que não se pode aplicar de igual maneira a mesma compreensão do que acontece na história a todas as camadas e grupos sociais em ambientes diversos.

No que diz respeito ao primeiro ponto, é verdade como diz Danto que Koselleck argumentou que os futuros, à luz dos quais os povos do passado viveram seu presente, são uma importante parte do passado. Koselleck mostrou que antes do Renascimento e da Reforma, as dimensões do passado e do futuro encontravam-se mais próximas uma da outra, já que não se esperava que o futuro viesse a ser tão diferente do passado.

Na Era Cristã a noção de futuro era assegurada pela espera do juízo final, mas na modernidade, o político e o filósofo se emanciparam da submissão absolutista e da tutela da Igreja e começaram a especular sobre o que poderia acontecer, ao realizar previsões de ações orientadas por cálculos políticos. Essa nova perspectiva atingiu inicialmente os intelectuais, mas aos poucos foi sendo difundida e incorporada à vida cotidiana. Antes do início da modernidade sequer havia ainda um conceito unificado de história, pensado como a marcha de toda a humanidade. Revolucionar, por exemplo, indicava apenas o movimento de retornar ao estado anterior através de um movimento circular.<sup>36</sup>

Como o próprio nome da disciplina “história dos conceitos” indica, Koselleck percebeu que foram as alterações no uso e no significados dos conceitos que marcaram o surgimento da modernidade. Ele mostrou como, no século XVIII, os novos significados atribuídos a conceitos como o de história, de revolução, de progresso etc, fizeram com que a ruptura entre passado e futuro, bem como a própria percepção da brevidade do tempo, se intensificassem cada vez mais.<sup>37</sup>

A partir daí podemos entender por que sua pesquisa, além de evidenciar a chegada de um novo tempo, também sustenta as reflexões sobre as condições de inteligibilidade das constantes mutações que se seguiram ao nascimento da modernidade, relativizando a perspectiva de um acabamento definitivo.

Segundo o próprio Koselleck, o objetivo de sua obra seria demonstrar que o tempo histórico “é uma grandeza que se modifica com a [própria] história, e cuja modificação pode ser deduzida da coordenação variável entre experiência e expectativa”.<sup>38</sup> Se a experiência é o passado atual, ou aquilo que diz respeito aos acontecimentos que foram incorporados e podem ser lembrados, as expectativas corresponderiam a todo um universo de sensações e antecipações em relação ao que ainda virá.<sup>39</sup> Como o presente se torna rapidamente um passado, o espaço de experiência pode ser reconfigurado. Do mesmo modo, o futuro também se modifica, pois, na medida em que novos conhecimentos são incorporados, um novo horizonte de expectativas é vislumbrado.

Quanto ao segundo ponto a ser destacado de sua teoria, é o próprio Koselleck quem chama a atenção para as diferenças entre os grupos sociais e ambientes diversos com relação aos modos de perceber o tempo e de vivenciar as relações entre o “espaço de experiências” e o “horizonte de expectativas”, ao admitir que “esta constatação, de uma transição quase perfeita das experiências passadas para as expectativas vindouras, não pode ser aplicada de igual maneira a todas as camadas sociais”.<sup>40</sup>

Essa observação sugere que a humanidade de fato não avança em blocos unificados e pode ter percepções diferentes relativas a contextos e comunidades específicas. É exatamente por isso que, a partir da recepção brasileira de Koselleck, realizada por João Feres Júnior e Marcelo Jasmim, por exemplo, tem-se proposto a formulação de uma história conceitual crítica do Brasil com uma posição programática diferente da *Begriffsgeschichte* original. Estes autores assinalam, entre outras coisas, que um estudo crítico da história conceitual brasileira deve levar em conta os problemas socioeconômicos, de caráter político-cultural de um Brasil que se imagina como uma nação ocidental, como um povo herdeiro de valores, religião e cultura europeus, mas é ao mesmo tempo visto por europeus e americanos como um país não ocidental, exótico e não branco. Essa proposta tentaria partir de uma reflexão sobre a estrutura histórica semântica de conceitos da América Latina e de grupos humanos que estão fora dos limites da comunidade política dominante, ou são subalternos dentro dessa comunidade, incorporando conceitos como anexação territorial, colonização, tutela, controle geopolítico, entre outros.<sup>41</sup>

Fazendo coro à constatação da necessidade de redefinir esse caráter político-cultural para se pensar a especificidade de nosso contexto artístico, um dos mais influentes críticos de arte do Brasil, Ronaldo Brito, em entrevista concedida à Revista História em 2012, censurava a pouca reflexividade do nacionalismo ligado ao modernismo nos anos de 1970, que parecia destinado a continuar se submetendo ao imaginário do colonizador ao reafirmar a “brasilidade” folclórica e edulcorada da arte brasileira. A verdadeira potência da arte brasileira não estaria em nenhuma ideia inócua de “brasilidade”, mas na arte local, aquela capaz de se mostrar moderna ao superar os particularismos e alcançar uma linguagem universal. Mas não um universalismo ingênuo. Segundo Brito, mesmo diante da diversidade que existe hoje, não teríamos ainda uma diversidade capaz de

colocar em questão conceitos e parâmetros, já que ela se reduziria apenas a uma diversidade de mercadorias.<sup>42</sup>

Em consequência das observações acima, veremos agora como é possível voltar a Danto e indicar quais são exatamente as suas intuições geniais das quais falávamos no início desta seção. Pretendemos sugerir que Danto está certo pelas razões erradas, ou seja, que a proposta de recusar a identidade é interessante, não exatamente por que chegamos ao fim da história e a economia liberal já garante a liberdade de escolhas no melhor dos mundos possíveis, tornando dispensáveis os relativismos. Em vez disso, diremos que Danto acerta porque indivíduos como os que ele havia mencionado na citação anteriormente destacada, os moradores do *shtetl*, os chamados “viradores” – que estão fora do sistema de conforto e do padrão de vida trazidos pela sociedade de consumo –, talvez sejam exatamente aqueles que têm condições de nos ensinar hoje a continuar a transformar a realidade, estendendo sua originalidade e criatividade para nossa realidade político-social.

A princípio, cumpre reconhecer que algum tipo de ação afirmativa por parte de artistas locais é imprescindível para evitar que o “universalismo ingênuo” de um certo “padrão global” homogeneizado de cima para baixo continue a produzir uma espécie de colonização da arte periférica. Entretanto, uma vez reafirmadas as idiosincrasias locais, nada impede que elementos culturais importados sejam incorporados na expansão de um modelo inclusivo de arte contemporânea universal. Para esclarecer esse ponto passamos a comentar a importância do trabalho do artista brasileiro Paulo Nazareth na ampliação da experiência contemporânea da arte.

Mineiro de Governador Valadares, Nazareth é um artista multimídia e performático. Apresenta-se sempre trajando roupas simples com chinelo de dedos e um saco nas costas carregando seus pertences. Ganhou notoriedade internacional depois de caminhar a pé de Minas Gerais até Miami e de expor sua obra *Banana Market* na feira da Art Basel de Miami em 2011. A obra apresentava uma Kombi verde carregada de bananas que, de tão cheia, chegava a derramá-las pela porta lateral, e de uma placa pendurada no pescoço com o escrito: “*My image of exotic man for sale*” (Minha imagem de homem exótico à venda).

É possível perceber que, ao ironizar o estereótipo, Nazareth de alguma forma denuncia o valor simbólico que a produção artística latino-americana tem para o “mundo da arte”, comparando-a ao fruto tropical. Entretanto, mesmo depois dessa exposição, suas longas caminhadas pelas Américas continuaram, produzindo arte a partir das pessoas “exóticas” e especificidades regionais com as quais se deparou. Nesse sentido, nosso artista andarilho não é apenas um agente negativo, mas alguém que, em um primeiro momento, ironiza a própria identidade para ser aceito no mercado mundial da arte e consegue a partir daí dar voz a manifestações de culturas periféricas que de outro modo seriam simplesmente desprezadas.

Mais recentemente, no início deste ano, Nazareth participou da exposição “Escavar o futuro”, em Belo Horizonte. Como indicaram seus curadores, Felipe Scovino e Renata Marquez, o objetivo da exposição seria discutir o uso do espaço público nas novas configurações sociais que surgiram desde os tempos da ditadura militar brasileira até hoje.<sup>43</sup> Vale dizer que o evento ressoava ainda as manifestações sociais que foram para as ruas em julho de 2013 no Brasil.

O trabalho de Nazareth, intitulado “A árvore do esquecimento”, propunha uma revisitação do mito africano da árvore do esquecimento. A história conta que os negros capturados em Angola para serem escravizados eram obrigados a realizar um ritual de esquecimento, dando voltas em torno de uma grande árvore da região, o baobá ou embondeiro, antes de serem embarcados nos navios em direção à América. Segundo a tradição, o ritual era uma forma de fazê-los esquecer de suas raízes e condicioná-los apenas a memórias recentes. Pois bem, nesse caso, o trabalho que Nazareth se propõe a fazer é exatamente o do caminho inverso. O que ele faz é retomar o mito como estratégia de resistência. Assim seria possível reconstruir a história a partir do resgate das referências perdidas para forçar o próprio futuro a se reconfigurar.

Voltemos agora ao problema do fim da história de Danto. Quanto ao seu comentário sobre a maravilha que seria “acreditar que o mundo da arte pluralista de nosso presente histórico é um arauto dos acontecimentos políticos que estão por vir!”, poderíamos dizer que, se a liberdade do fim da história não é uma realidade político-social, mas é apenas um voto, então temos aí apenas um ideal regulativo. Nesse caso, Danto se contradiz, pois um ideal regulativo é uma nova narrativa mestra que nos indica a direção que devemos tomar. Danto diz que a diferença entre a profecia de Marx e a dele de “uma vida humana não alienada” é que a de Marx apenas delineou “algum futuro histórico distante”, enquanto a dele seria o que se poderia chamar de uma *profecia do presente*, que vê o presente por assim dizer revelado.<sup>44</sup> Mas se realmente não queremos eleger um governo de Estado como modelo, em que a liberdade esteja supostamente realizada, passando a obrigar os homens de todos os tempos e lugares a se submeterem a esse mesmo modelo fechado, talvez sejamos levados a reconhecer que a liberdade é uma questão que há de ser recolocada e repensada por cada momento histórico e por cada contexto.

No caso de Paulo Nazareth, é possível objetar que seu trabalho ainda faz ecoar alguma forma de manifesto, propondo uma nova narrativa a ser integrada ao cenário artístico mundial. Contudo, ele o faz não para restringir a prática artística, mas antes, para questionar os preconceitos acomodados. Sendo assim, poderíamos dizer que seu trabalho de arte contemporânea se propõe a estender a universalidade já alcançada para outras direções ainda não reconhecidas, em nome de uma verdadeira pluralidade, ou em nome de uma “finalidade dilatada sem desenlace”<sup>45</sup>, em vez de apontar para o fim da história como Danto queria.

## A esperança que nos vem dos desesperados

Para recontextualizarmos definitivamente as ideias de Danto, deslocando-as dos aspectos ideológicos liberais que identificamos nos seus comentários sobre o fim da história, devemos partir de uma sensibilidade crítica semelhante àquela presente nos textos de Herbert Marcuse.

Duas ideias de Marcuse, em seu *O homem unidimensional*, que está completando 50 anos de publicação, parecem mais atuais do que nunca. A primeira diz respeito à adaptação à sociedade de consumo que promove o que ele chamou de “dessublimação repressiva”, condicionando o indivíduo a aceitar espontaneamente, ou até querer intimamente, o que a sociedade capitalista lhe oferece.<sup>46</sup> A segunda aparece na conclusão apresentada de que, diante desse quadro, talvez somente indivíduos marginais, explorados, desempregados e não empregáveis – possivelmente originários de outras raças ou países subdesenvolvidos –, terão força para produzir mudanças. Nesse momento, dizia Marcuse, a teoria crítica da sociedade só encontraria entre o presente e o futuro a mesma fala de Benjamim quando deparou com o início da era fascista: “Somente em nome dos desesperados nos é dada a esperança”.<sup>47</sup>

A essa primeira referência crítica gostaria de juntar a denúncia de Zizek de que a multicultural política-identitária de hoje busca tolerar a coexistência de grupos com estilos de vida “híbridos” e em contínua transformação, tendo como o único vínculo que os une o capital. O mercado está sempre disposto a satisfazer as demandas específicas de cada grupo ou subgrupo, através da superprodução de mercadorias em marcas variáveis, que os induz a acreditar em uma falsa “liberdade de escolha”.<sup>48</sup>

Vale lembrar mais uma vez a mencionada fala de Ronaldo Brito de que a diversidade a que assistimos hoje não é uma verdadeira diversidade capaz de pôr em questão conceitos e parâmetros, mas uma simples diversidade de mercadorias. As marcas ou grifes consumidas parecem codificar as múltiplas identidades e a aceitação passiva através do consumo acaba por manter a cultura congelada. É por isso que a política de nossa atual sociedade industrial nos ensina que podemos ter a marca que quisermos, só não admite que o ser humano possa prescindir de tais marcas. Por trás da aceitação multicultural existe ainda uma forma de controle que classifica e sacraliza as diferenças. Cada um deve permanecer fiel à sua identidade de modo que todos saibam reconhecer o seu devido lugar.

Finalmente para contrapor a isso gostaríamos de trazer ao debate a experiência da clínica do social apresentada pelo psicanalista Célio Garcia, em seu livro: *Estamira, novas formas de existência: por uma clínica da carência*.

Dentre os referenciais teóricos de Garcia estão não só a teoria do dejetivo de Lacan, como também os “novos usos” da estratégia das *Profanações* de Giorgio Agamben<sup>49</sup>, uma

lógica anti-predicativa extraída do perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro e uma vasta experiência clínica com os irregulares, excluídos, ou o que chamou de jovens em conflito com a lei.

Garcia recupera das *Profanações* de Agamben inicialmente a ideia de que são os dispositivos do poder que mantêm os modelos consagrados e impedem os “novos usos”. Agamben teria nos ensinado que profanar é restituir aos homens o que foi reservado ao sagrado. Mas não se trata de voltar às origens, e sim de sair do dispositivo. Em outras palavras, aquilo que era reservado ao uso consagrado pode ser restituído ao uso comum dos homens, sem o acompanhamento dos ritos originários.<sup>50</sup>

O psicanalista demonstra ainda como o catador de lixo e o construtor do barraco dão prova disso com grande criatividade diante de condições desfavoráveis. É a própria precariedade da condição que os leva à inventividade, utilizando objetos de maneira diferente do uso a que foram destinados. O construtor de barraco na favela, por exemplo, tira a arquitetura do impasse da segmentação especialista ao assumir simultaneamente todas as funções, desde a de construtor, projetista, desenhista, usuário etc. Do mesmo modo, enquanto o consumo vai contra o movimento criativo, em casa de gente com poucos recursos, os objetos são aproveitados na cozinha, no quarto de dormir, na sala. Garcia comenta que também nas *Profanações* de Agamben os objetos lançados pelo mercado podem nos servir para um uso não previsto pelo mercado. Móveis e objetos de *design* descartados são reaproveitados a partir da matéria de que são feitos. Ele identifica nessas ações a “dessacralização” de objetos que perdem o charme e o misticismo de objetos característicos de uma classe social, ao serem submetidos ao uso e à “desmarcação” (*sic*).<sup>51</sup>

Garcia chama a atenção também para a criatividade presente naquilo que a antropologia de Levi-Strauss chamou de “*bricolage*”. Entretanto, diferentemente do grande antropólogo, Garcia não reduz a nossa conhecida “gambiarra” a uma avaliação hierárquica de um saber de menor importância, pois, mais uma vez, identifica uma grande aproximação entre a precariedade e a inovação criativa. Ele relata como se deu conta dessa relação a partir de uma supervisão com profissionais *psi* em uma unidade de reciclagem de material coletado. Lá teria escutado a seguinte manifestação:

Estamos comprometidos com a maior eficiência (triagem e gestão do material coletado, a ser reciclado), mas não esquecemos a “coleta porta-a-porta”, e com ela a flexibilidade, o informal, todos eles itens e aspectos da carência/precariedade definida como fonte de criatividade e invenção cujo alcance nos remete, nem mais nem menos, aos problemas da humanidade neste século XXI.<sup>52</sup>

Uma última palavra para esclarecer por que a teoria do dejetivo de Lacan se faz presente nessa condensada experiência prático-teórica de Garcia, bem como para explicar por que a psicanálise está apta ainda a nos oferecer alguma contribuição à discussão sobre arte contemporânea. Sobre esse ponto vejamos preferencialmente o comentário de

Tania Rivera, que foi bastante feliz ao resumir o argumento.

No capítulo “Arte é crítica” de seu livro *O Averso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*, de 2013, Rivera aborda o tema, citando inicialmente Benjamin, ao afirmar que os poetas encontram “na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heroica”.<sup>53</sup> A partir daí comenta:

O herói moderno é decaído, é um operário; sabe-se de antemão que ele jamais triunfará. Ele não cria nada de novo, belo ou sublime; apenas recolhe os dejetos da civilização. Com eles, porém, faz algo extraordinário: em sua arte, em sua poesia, forja uma verdadeira potência crítica da cultura.<sup>54</sup>

#### BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

DUARTE, R.. “A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias”. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 2 (jan. 2007).

\_\_\_\_\_. “O tema do fim da arte na estética contemporânea”. In: PESSOA, F. (org.) *Arte no Pensamento: Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce*, 2006. Disponível através do link: <[http://www.academia.edu/1287542/O\\_tema\\_do\\_fim\\_da\\_arte\\_na\\_estetica\\_contemporanea](http://www.academia.edu/1287542/O_tema_do_fim_da_arte_na_estetica_contemporanea)>. Acesso em 10.04.2014.

---

\* Bruno Guimarães é professor adjunto de Departamento de Filosofia da UFOP.

<sup>1</sup> DANTO, A. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 13.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 218.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 218.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 220.

<sup>5</sup> DANTO, A. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus-Edusp, 2006, p. 156.

<sup>6</sup> Para ser mais preciso, Danto explica como Peter Strawson, por exemplo, publica um trabalho extremamente importante sobre a chamada “metafísica descritiva”, e como a partir daí os problemas metafísicos, um a um, retornaram. (Cf. Ibidem, p. 158).

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem, pp. 158-159.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 166.

<sup>10</sup> DANTO, A. “Entrevista a Virgínia Aita”. In: *Forum Permanente*, v. 1, n. 1 (2012). Disponível através do link <<http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/entrevistas/arthur-danto>>. Acesso em: 14.04.2014.

<sup>11</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. v. 1. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, 1999, p. 338.

<sup>12</sup> *Ibidem*, v. 2, 2000, p. 34.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>14</sup> HEGEL, G. W. F. apud DANTO, A. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Op. cit., p. 215.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 215-216.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 217.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 218.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 217.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 219.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> WAHROL, A. apud *Ibidem*, p. 42.

<sup>23</sup> KAPROW, A. "O legado de Jackson Pollock" In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (orgs.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 45.

<sup>24</sup> FELDMAN, S. *O SHTETL*. Disponível através do link: <<http://www.chazit.com/cybersio/artigos/shtetl.html>>. Acesso em 29.04.2014.

<sup>25</sup> Daí a razão de Kojeve falar estritamente da realização do saber absoluto em um "Estado perfeito", sugerindo que a sabedoria que completa a história não poderia ser alcançada sem a condição circular de que o próprio sábio reconheça que "deve necessariamente ser cidadão do Estado universal (isto é, não expansível) e homogêneo (isto é, não transformável)". KOJEVE, A. *Introdução à leitura de Hegel*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: EDUERJ/Contraponto, 2002, p. 288.

<sup>26</sup> Cf. *Ibidem*, p. 435, apud DUARTE, R. "A plausibilidade da pós-história no sentido estético". In: *Trans/Form/Ação*, v. 34, n. 2 (2011).

<sup>27</sup> FUKUYAMA, F. *O fim da história e o último homem*. Tradução de Aulyde S. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

<sup>28</sup> Cf. DUARTE, R. Op. cit.

<sup>29</sup> DANTO, A. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Op. cit., p. 25.

<sup>30</sup> Cf. DUARTE, R. Op. cit.

<sup>31</sup> DANTO, A. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Op. cit., p. 43.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 139-140.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pp. 111-112.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>36</sup> KOSELLECK, R. *Futuro passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-RIO, 2006, pp. 97-118.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 320.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 309.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 315.

<sup>41</sup> Cf. FERES JUNIOR, J.; JASMIN, M. (orgs.). *História dos conceitos: diálogos transatlânticos*. Rio de Janeiro: PUC- RIO/Loyola/IUPERJ, 2007, pp. 114-116.

<sup>42</sup> BRITO, R. “Entrevista concedida a Bruno Garcia”. In: *Revista de História*, 2012. Disponível através do link: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/ronaldo-brito>>. Acesso em 25.04.2014.

<sup>43</sup> SCOVINO, F.; MARQUES, R. “Exposição Escavar o futuro”. In: *Fundação Clovis Salgado*, 2013. Disponível através do link: <[http://fcs.mg.gov.br/wp-content/uploads/2013/03/escavar\\_o\\_futuro\\_web.pdf](http://fcs.mg.gov.br/wp-content/uploads/2013/03/escavar_o_futuro_web.pdf)>. Acesso em 24.04.2014.

<sup>44</sup> DANTO, A. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Op. cit., p. 50.

<sup>45</sup> Valho-me aqui da expressão da curadora e crítica de arte Marisa Flório Cesar, que aparece na apresentação da exposição de Rosane Ricalde, em texto intitulado: “Exercícios da Possibilidade” In: *Muvi – Museu de Virtual*, 2004. Disponível através do link: <<http://muvi.advant.com.br/textos/r/rosanaricalde/exerciciodapossibilidade.htm>>. Acesso em 25.04.2014.

<sup>46</sup> MARCUSE, H. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Tradução de Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973, pp. 83-84.

<sup>47</sup> BENJAMIN, W. apud Ibidem, p. 235.

<sup>48</sup> ZIZEK, S. *Em Defesa de la Intolerância*. Barcelona: Biblioteca Pensamento Crítico, 2011.

<sup>49</sup> AGAMBEN, Gi. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. Rio de Janeiro: Boitempo, 2007.

<sup>50</sup> GARCIA, C. *Estamira, novas formas de existência: por uma clínica da carência*. Belo Horizonte: Oficina de arte & prosa, 2011, p. 29.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>52</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>53</sup> BENJAMIN, W. apud RIVERA, T. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 181.

<sup>54</sup> Ibidem.