

INDISCERNIBILIDADE & DESMATERIALIZAÇÃO: TESES  
CONTEMPORÂNEAS SOBRE A MODIFICAÇÃO DA OBRA DE  
ARTE E A EMERGÊNCIA DO CONTEXTUALISMO<sup>1</sup>

*Indiscernibility & Dematerialization: Contemporary Thesis Concerning  
Art Modification and the Emergence of Contextualism*

---

Guilherme Mautone<sup>2</sup>

RESUMO

O artigo procura indicar que, pelo menos do ponto de vista filosófico, tanto a *tese da indiscernibilidade* avançada por Danto em 1964, quanto a *tese da desmaterialização* avançada por Lippard & Chandler em 1968, assumem uma concepção compartilhada, a saber: a do deslocamento do *a priori* artístico, canonicamente assentado pela tradição nos objetos físicos e suas formas, para o *a posteriori* relativo ao contexto da arte e suas muitas práticas artísticas. Isso significa que a produção contemporânea não poderá mais ser apreendida, identificada ou debatida sem que esse *contexto* seja fundamentalmente reconhecido. Para gerar tal diagnóstico, o artigo faz (i) uma breve retomada genealógica da arte contemporânea, sobretudo a de cariz conceitual; (ii) uma análise dos argumentos de Lippard & Chandler e de Danto; e (iii) uma discussão sobre o conceito de *contexto da arte*, noção que, portanto, fundamentaria qualquer abordagem *contextualista* em filosofia da arte e, em especial, qualquer pretensão filosófica que considera de modo sério a produção artística contemporânea.

**Palavras-chave:** Arte Contemporânea. Contextualismo. Desmaterialização. Filosofia da Arte. Indiscernibilidade.

ABSTRACT

The paper tries to indicate that, at least from a philosophical point of view, both the *indiscernibility* thesis advanced by Danto in 1964 and the *dematerialization* thesis advanced by Lippard & Chandler in 1968, assume a shared conception, namely: the displacement of the artistic *a priori*, canonically established by the artistic tradition in physical objects and their forms, to the *a posteriori* relative to the context of art and its many artistic practices. This means that contemporary production can no longer be apprehended, identified, or debated without this context being fundamentally recognized. In order to generate such a diagnosis, the paper makes (i) a brief genealogical resumption of contemporary art, especially conceptual art; (ii) an analysis of Lippard & Chandler's and Danto's arguments; and (iii) a discussion about the concept of *art context*, notion that, therefore, would ground any *context-*

---

<sup>1</sup> DOI: <https://doi.org/10.51359/2357-9986.2022.256180>

<sup>2</sup> Estágio Pós-Doutoral na UFRGS com bolsa CNPq. Casamundi Cultura. E-mail: [guimautone@gmail.com](mailto:guimautone@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8623-6230>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0165601986545187>.

*tualist* approach in philosophy of art and, especially, any philosophical claim that seriously considers contemporary art production.

**Key-words:** Contemporary Art .Contextualism. Dematerialization. Indiscernibility. Philosophy of Art.

Entre 1964 e 1968, surgiram no campo do debate filosófico e crítico sobre as artes visuais duas relevantes concepções sobre a natureza da obra de arte. Essas teses procuravam apreender os movimentos encabeçados pelos artistas contemporâneos do período, sobretudo aqueles alinhados com o que hoje conhecemos por *arte conceitual*. Grosso modo, esses artistas desenvolveram práticas que compartilhavam certos elementos como, por exemplo, (i) a recusa dos suportes artísticos tradicionais e, junto deles, das (ii) formas canônicas desenvolvidas por essa tradição; (iii) a valorização dos processos produtivos, ou poéticos, em detrimento das obras concluídas; e (iv) a promoção de uma mistura entre arte e vida, rompendo com as prerrogativas de uma irrestrita autonomia artística herdada das vanguardas. Diante da intensificação dessas práticas contemporâneas a partir dos anos 60, o arcabouço teórico que havia operado a *démarche* filosófica das vanguardas e do modernismo através da concepção *funcionalista*<sup>1</sup> da arte – em sua dupla articulação *esteticista* e *formalista* – exigia contundente revisão, senão integral recusa. A demanda de irrestrita autonomia artística calcada no esteticismo e no formalismo parecia soçobrar diante de insólitas ampolas de vidro e pás de neve, diante do sumário apagamento de desenhos de artistas legitima-

---

<sup>1</sup> Por *funcionalismo* entendo as concepções filosóficas que atribuem ao artístico uma *função* característica e mais ou menos individualizadora, a saber, a função de proporcionar uma experiência singular denominada pela tradição filosófica como *experiência estética*. Desborda dos objetivos deste trabalho oferecer um estudo pormenorizado tanto daquelas doutrinas que, ao longo da modernidade filosófica, assentaram as bases do funcionalismo artístico, quanto daquelas que na contemporaneidade filosófica as revisitaram na expectativa de atualizar seus pressupostos e os coadunar com a produção das vanguardas históricas. Limito-me, no entanto, a citar os nomes de, por um lado, Hutcheson, Hume e Kant e, por outro lado, de Clive Bell, Monroe Beardsley e Clement Greenberg como os respectivos responsáveis pelo *funcionalismo* nessas diferentes quadraturas históricas. Um dos pressupostos conceituais principais dessa concepção é o de que a *experiência estética* corresponderia justamente à *função* primordial da arte (daí o *esteticismo*), outro é o de que a experiência estética estaria fundada numa propriedade ontológica comum às obras de arte, isto é, a presença nelas de certas *formas* (daí o *formalismo*). Outros pressupostos, como a compreensão da experiência estética como inteiramente fundada no *prazer* (*hedonismo*), poderiam ainda ser mencionados. Noël Carroll (2001), cumpre mencionar, oferece uma genealogia particularmente precisa e arguta do funcionalismo artístico – que chama de *teorias estéticas da arte* – e seus elementos esteticistas e formalistas: Cf. Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 20-62.

dos, de fac-símiles de caixa de esponjas de aço ensaboadas, de galerias inteiramente vazias de *objetos de arte* e de ações transitórias, irreproduzíveis, guiadas por regras. Na tentativa de apreender aquilo que, hipoteticamente, poderia haver de comum a essas práticas inauditas, Arthur Danto, em 1964, e Lucy Lippard & John Chandler, em 1968, ofereceram as respectivas teses da *indiscernibilidade* e da *desmaterialização* na arte contemporânea.

Este artigo procura examinar as duas teses e, para isso, realiza tanto uma retomada genealógica da arte contemporânea, especialmente a de cariz conceitual, quanto uma análise dos argumentos de Danto (1964) e de Lippard & Chandler (1968). Desse exame, o artigo procura apontar uma concepção compartilhada que denominaremos de *contextualismo*. A interpretação aqui esboçada é a de que o contextualismo – abordagem filosófica para a teoria e a crítica da arte – apresenta-se como uma tentativa de apreensão da natureza da arte contemporânea capaz de acolher o deslocamento do *a priori* artístico calcado no objeto físico e suas formas tradicionais em direção ao *a posteriori* do contexto da arte. Isso implica, sobretudo de um ponto de vista filosófico, que o conceito ‘arte’, ou o sentido dado a esse termo, não poderá mais ser apreendido a partir de uma definição que apresente uma essência fixa do artístico (*essencialismo*) por meio da estipulação de características intrínsecas das obras de arte, associadas a elas como objetos físicos ou como certas formas. Ou seja, por meio da estipulação de uma definição essencial desse conceito capaz de articular, ao mesmo tempo, condições necessárias e suficientes para sua aplicação. O mencionado *deslocamento* significa, ao contrário, que o conceito de arte, a partir da arte contemporânea, será atribuído mediante a inspeção e a análise dos *contextos, práticas e situações* que envolvem a produção, a apresentação, a apreciação, a discussão e a circulação de certos objetos ou ações. Há, aqui, sem dúvida uma proximidade com a concepção da *artificalização* recentemente defendida por Shapiro (2004; 2019) e por Shapiro & Heinich (2012) que compreende a atribuição conceitual sempre de modo processual, empiricamente mediado e socialmente dinâmico.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> A *artificalização* consiste basicamente em um processo social de transformação simbólica de certas coisas (objetos físicos, ações e práticas) em obras de arte por meio das práticas sociais e das instituições artísticas existentes. De acordo com Shapiro & Heinich (2012): “[a artificalização é um processo] simultaneamente simbólico, material e contextual. A arte emerge

O presente artigo se encontra dividido em seções. Na primeira, procura-se apresentar uma certa genealogia para a arte conceitual na contemporaneidade, indicando suas condições de possibilidade históricas e, também, como alguns de seus elementos característicos se tornaram relevantes para a filosofia por envolverem considerações de cariz metafísico. Na segunda seção, realiza-se uma análise dos argumentos de Arthur Danto sobre a *indiscernibilidade*, na qual se apresentam objeções ao seu tratamento filosófico desse conceito e uma sugestão para a resolução dessas dificuldades, flexibilizando alguns de seus compromissos teóricos. Na terceira, apresenta-se a tese da *desmaterialização* de Lippard & Chandler. E, por fim, na quarta seção, argumentar-se-á em favor da abordagem *contextualista*, procurando indicar de que modo ela envolve necessariamente uma consideração sobre as práticas sociais artísticas e, portanto, uma *ontologia social da arte* – concepção filosófica de onde emerge, embora sem um desenvolvimento filosófico satisfatório sobre seus próprios pressupostos, a já conhecida *abordagem sistêmica*, também denominada de *relações sistêmicas da arte*.<sup>3</sup>

## 1. “TUDO ESTAVA SE TORNANDO CONCEITUAL PARA MIM”<sup>4</sup>

A supracitada declaração de Marcel Duchamp foi proferida durante uma entrevista com Pierre Cabanne, aparecendo transcrita no homônimo *Conversations with Marcel Duchamp*, de 1987, no instante em que ambos discutem sobre *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* (1915–1923); também conhecida como *Grande vidro*. As indicações de Duchamp sobre suas motivações ou intenções artísticas para a realização da obra passam, como ficamos sabendo através da entrevista, por uma recusa daquilo que o artista francês designara por *arte retiniana* ou *retinal*. Isto é, por uma rejeição do programa da pintura acadêmica e também de vanguarda no que dizia respeito (i) aos seus fundamentos *ontológicos* mais básicos (o suporte, sua

---

ao longo do tempo como a soma total tanto das atividades institucionais com suas interações cotidianas, quanto das implementações técnicas e suas atribuições de sentido. A artificialização é um processo dinâmico de mudança social por meio do qual novos objetos e práticas emergem e por meio do qual relações e instituições são constantemente transformadas” (Roberta Shapiro & Nathalie Heinich, *When is Artification?*, 2012, p. 3, tradução minha).

<sup>3</sup> A *abordagem sistêmica*, ou *relações sistêmicas da arte*, pode ser encontrada na pesquisa brasileira a partir do trabalho de Bulhões (2014; 2007; 1990), debitário ao pensamento de Pierre Bourdieu (1996; 2015; 2019) e ao pensamento de Howard Becker (1982).

<sup>4</sup> Pierre Cabanne, *Conversations with Marcel Duchamp*, 1987, p. 39, tradução minha.

materialidade, seu meio de expressão), (ii) aos seus fundamentos *estéticos* (a recepção da pintura como inteiramente calcada no prazer diante da visualidade de sua composição e formas) e, por fim, (iii) aos seus fundamentos *iconográficos* ou *composicionais* (os gêneros pictóricos na pintura academicista e, na arte de vanguarda, as experimentações tonais e mudanças de perspectiva).

A tradicional questão da *perspectiva linear* na pintura renascentista e sua manutenção na pintura academicista como um programa produtivo – com seus cálculos de proporção para a composição da imagem e seus desenhos preparatórios como etapas anteriores à fatura da obra, por exemplo – não estava sendo *tout court* abandonada por Duchamp. Mas estava em vias de ser reconsiderada e transformada num dos pontos de inflexão de sua obra.<sup>5</sup> Na poética duchampiana a perspectiva não estava em vias de ser trivialmente aplicada como sempre fora dentro dos parâmetros da pintura academicista e nem estava sendo iconoclasticamente transformada por meio das experimentações cubistas e suas simultaneidades de pontos de fuga. Mas estava prestes a ser transformada no *motor* para investigações artísticas capazes de dinamizar a arte em seu nível *conceitual*. É na passagem supramencionada que Duchamp explicara como o tema da perspectiva estaria sendo reabilitado desde um interesse intelectual; isto é, de pesquisa filosófica, científica e artística:

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: Con-

---

<sup>5</sup> Uma consideração sobre a *perspectiva*, a *perspectiva linear*, e sobre o problema da *construção legítima* desde o renascimento poderá ser encontrada em Cecil Grayson, *Introdução ao Da Pintura*, in Leon Alberti, *Da Pintura*, 1999, p. 58-59; e Oliver Darrigol, *A History of Optics: from Greek Antiquity to the Nineteenth Century*, 2012, p. 21.

sequentemente, retinal, sim. Tudo estava se tornando conceitual [para mim], é isto, [aquilo tudo] passou a depender de outras coisas que só da retina.<sup>6</sup>

É particularmente relevante notar que o modo como Duchamp compreendia essa *transformação conceitual de tudo* aparecera, aí, necessariamente atrelado a um deflacionar da visualidade e a um aprimoramento dos elementos que não dependiam somente da retina ou da experiência visual. Foi essa deflação que veio a constituir, conforme tentarei defender, a grande *condição de possibilidade* para a inauguração do que viria a ser chamado mais tarde de ‘arte conceitual’. Se há, portanto, alguma *pré-condição* para o surgimento dela, então ela está dada no trabalho de Duchamp: não porque ele a inventa; mas porque a explicita e a torna incontornável para o fazer artístico. A tese, aqui, é de que a poética duchampiana inaugura, *avant la lettre*, a arte conceitual e o conceitualismo na medida em que tornou o elemento intelectual como determinante para a poética e para estética.

Embora eu esteja partindo do pressuposto de que Duchamp assentara as primeiras vigas-mestras sobre as quais edificar, nas décadas seguintes do século XX, a produção contemporânea de cariz conceitual, minha interpretação de sua poética faz uma retroação até *Nu descendo uma escada* (1912), exposta pela primeira vez no *Salon des Indépendants* de Paris, e até *Moedor de Café* (1911). É por meio dessa retroação que se poderá compreender, portanto, que a exploração ativa dos elementos conceituais já estava presentes nessas duas pinturas. Cumpre concluir daí que essa exploração não é exclusiva nem ao *Grande vidro* (1915-1923), nem ao surgimento do *objet trouvé* ou do *ready made* em sua poética, precipitando-se, portanto, anos antes. Parece, à primeira vista, contraditório afirmar que o elemento conceitual já se indicia nas pinturas de 1911 e 1912, sobretudo na medida em que entendermos *conceitualidade* e *visualidade* como uma dicotomia marcada pelo princípio do terceiro excluído, ou seja, como oposições excludentes.

No entanto, ao passo que entendermos a dimensão do interesse de Duchamp pelos elementos conceituais indicados pelos vetores, linhas de movimento, pelas setas e hachurados nestas duas pinturas enquanto indícios *diagramáticos* ou *esquemas* de movimento, então igualmente entenderemos

---

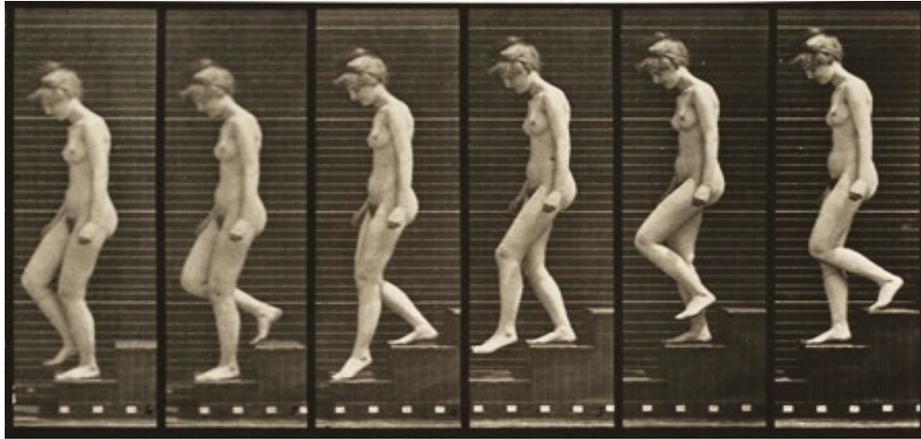
<sup>6</sup> Pierre Cabanne, *Conversations with Marcel Duchamp*, 1987, p. 38-39, tradução minha.

que o elemento conceitual pode sim aparecer junto da visualidade, complementando-o. Fabris (2016) recupera esse ponto de modo particularmente explícito ao mostrar como Duchamp, em 1911, estava profundamente interessado/impactado pelas experiências em cronofotografia e pelo estudo da locomoção animal realizados por Muybridge, mas, sobretudo, por Marey alguns anos antes.<sup>7</sup> Tratar do aparecimento dos elementos conceituais na poética duchampiana em termos de uma *condição de possibilidade* para o conceitualismo como fazemos aqui – ou em termos de *pré-condições* da arte conceitual, como fizeram Wood (2002) e Freire (2006) – significa proceder a uma genealogia do conceitualismo que repõe Duchamp no lugar de protagonismo em relação ao trabalho realizado por artistas da década de 50 em diante.

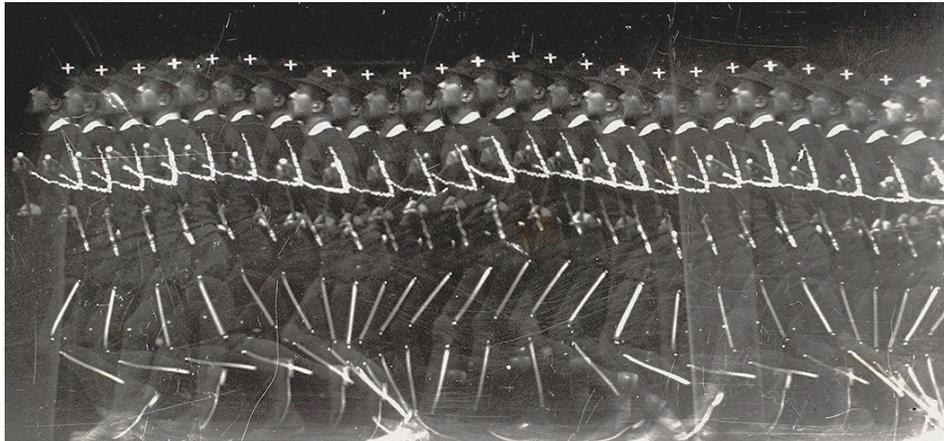


<sup>7</sup> Desborda desse texto uma exploração minuciosa da poética duchampiana, bem como uma tentativa de explicitação, em seu pormenor, dos elementos conceituais nas pinturas de 1911 e 1912, especialmente porque esse trabalho já foi realizado alhures. Fabris (2016) também parece concordar com a presença de elementos conceituais nas pinturas referidas na medida em que as aproxima das experimentações e investigações conceituais e científicas da cronofotografia de Muybridge e, especialmente, de Marey e não tanto da *visualidade* do fotodinamismo (algo que marcaria os futuristas, por outro lado). Quanto à objeção de que, com o *readymade*, Duchamp estaria se aproximando dos dadaístas, inserindo-se numa das vanguardas históricas e, portanto, distanciando-se de um conceitualismo *avant la lettre* conforme a interpretação aqui sugerida, exorto o leitor a lembrar da ironia de Duchamp ao afirmar o dadaísmo como “um bom purgante” para a arte retinal ou retiniana, conforme nos lembrou Cauquelin (2005). Para tanto, conferir respectivamente: (1) Guilherme Mautone, *Intenção & Contexto: filosofia da arte e estética no elogio da arte contemporânea*, 2021, p. 50-93 (2) Annateresa Fabris, *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*, 2016, p. 73-92. (3) Anne Cauquelin, *Arte Contemporânea*, 2005, p. 92.

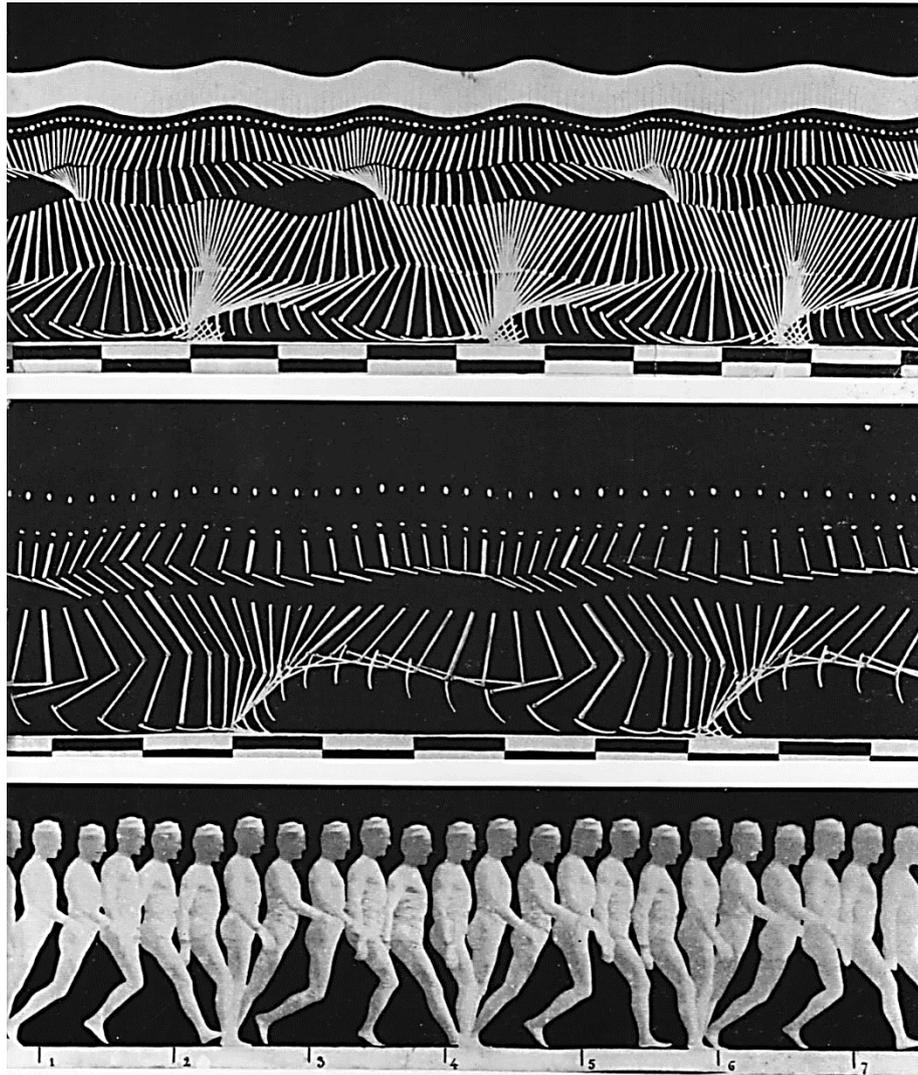
À esquerda: Marcel Duchamp. *Nu descendo uma escada n° 2*. 1912. 1470 x 90 cm, óleo sobre tela. Museu de Arte da Filadélfia, EUA. À direita: Marcel Duchamp. *Moedor de café*. 1913. 33 x 12,7 cm, óleo e grafite em lona. Tate Modern, Londres.



Eadweard Muybridge. *Locomoção Animal, placa 137, Volume III, Mulheres*. 1887. Acervo da Universidade da Filadélfia, EUA, BDL. Impressão fotomecânica, Collotype.



Étienne-Jules Marey. *A Corrida do Domador de Leões*. 1886. Foto em impressão preto e branco, 24 x 30,30 cm. Cinémathèque Française, Paris, França.



Étienne-Jules Marey. *Homem Vestindo Roupa Metade Branca Metade Preta Caminhando*. 1883. Foto em impressão preto e branco, 18,30 x 24,10 cm. Cinémathèque Française. Paris, França.

Conferir ao trabalho de Duchamp um papel de protagonismo nesta genealogia significa, sobretudo, indicá-lo como tendo sido responsável por um reconhecimento, ou por uma tomada de consciência, do aprimoramento dos elementos conceituais na arte em novas materialidades, suportes e, especialmente, novos modos de apresentação. Passados mais de trinta anos das pinturas supostamente “cubistas” de Duchamp e de seus primeiros *ready mades*, os materiais, suportes e formas radicalmente dessemelhantes dos secularmente associados à tradição da história da arte – como, por exemplo, secadores de garrafa, pás de neve, ampolas de vidro e pentes<sup>8</sup> – já não serão

<sup>8</sup> Não esqueçamos que *A Fonte* (1917), por exemplo, não se limita ao seu objeto, visualmente indiscernível de outros urinóis comuns a não ser pela presença da assinatura e, é cla-

mais entendidos como insólitos ou abstrusos ou, ainda, eram simplesmente excluídos do campo da arte por não resguardarem com os exemplos do passado quaisquer proximidades formais. Mas passaram a ser acolhidos como oportunidades de incorporação do pensamento com vistas à reflexão sobre problemas propriamente artísticos, seja de modo crítico ou intertextual com o cânone da arte. No entanto, também cumpre mencionar que discursividade (elemento conceitual) e materialidade (elemento visual) não são nunca considerados como excludentes, mas complementares. Sobre essa co-presença entre conceito e visualidade na obra de Duchamp, comenta Basbaum (2021):

Marcel Duchamp, como aquele que surpreendentemente viu antes de todos as brechas pelas quais deslizava a arte moderna, entrevedo como funcionava e por onde circulava a obra em seu caminho junto e para além do artista, produziu uma mitologia que constitui forte campo magnético, qual estranho atrator caótico. O genial francês libertou o discurso para que ele fluísse simultaneamente ao trabalho e ocupasse com ele significativo espaço físico, tecendo uma imensa rede textual que entrelaçaria quase que a totalidade de sua obra – a mais densa trama sendo talvez a que se estende entre *Grande vidro* e *Étant donnés*. Nomes, processos, delírios patafísicos, sinais, símbolos sem qualquer decifração à vista: os trabalhos são suportes e deflagradores do processo discursivo (e por isso mesmo podem situar-se como superfícies-limite) e põem em ação outras e diversas sensações, ao mesmo tempo trazendo franca contestação da estética sensorialista e produzindo sinais em direção a novas percepções. Daí podemos reconhecer também nas experiências híbridas e não puramente visuais formas legítimas do sentir e do pensar que não põem em risco a autonomia da arte mas a expandem, em linhas de fuga que tomam diversas direções. Estabelece-se então uma “fenomenologia do conceito” em que a articulação da malha discursiva com a obra de arte não é excluída de uma sensorialidade ampla.<sup>9</sup>

Tal *fenomenologia do conceito* da qual fala Basbaum (2021) parece ser, portanto, uma das muitas chaves de interpretação que nos permitiriam afirmar com alguma segurança que os elementos visuais podem se mesclar aos elementos conceituais. Empreender, nesse sentido, a fenomenologia do conceito significaria refletir, ou filosofar, sobre os muitos modos de corpori-

ro, pela diferença espaço-temporal. Mas envolve todo um conjunto de ações e discursos, todo um contexto, que simplesmente não aparece para nós na mera observação do objeto.

<sup>9</sup> Ricardo Basbaum, “Cica & sede de crítica”, In Ricardo Basbaum (Org.), *Arte Contemporânea Brasileira (1970-1999): texturas, dicções, ficções e estratégias*, 2021, p. 33.

ficação/incorporação do pensamento e, por conseguinte, dos conceitos na arte contemporânea a partir de Duchamp. Dito de outro modo, empreender a fenomenologia do conceito implicaria refletir sobre as múltiplas possibilidades de incorporação da arte, naquilo que ela apresenta de intelectual e mental, por sobre ou através de materialidades outras que não mais aquelas canonizadas pela secular tradição artística, seus suportes, meios de expressão, formas e gêneros. No entanto, essa incorporação, é imprescindível mencionar, não se daria somente através de materialidades e objetos físicos, mas também através de ações, atividades, performances e gestos que, pelo menos dos dadaístas em diante, passarão a delimitar um campo de *hibridismo* entre os diversos gêneros artísticos. Que o *hibridismo* da contemporaneidade rompera com as fronteiras formais concebidas, no século XVIII, por Lessing<sup>10</sup> e pelas as especulações mais tardias de Greenberg<sup>11</sup>, a partir dos anos 50 do século XX sobre o *purismo formal* das artes visuais em sua tentativa de legitimação consagradora (teórica, crítica e histórica) do expressionismo abstrato estadunidense, isso é certo. Depois de Duchamp, não haverá mais *Laocoon-te* a delimitar, à título de paradigma, as supostas fronteiras entre as artes; muito menos aquelas prerrogativas de *purismo* que foram tão caras a Greenberg para o desenvolvimento de todo um maquinário teórico-crítico capaz de colocar em marcha a legitimação do expressionismo abstrato estadunidense por meio do conceito – espuriamente estudado, já ressaltara com lucidez crítica Leo Steinberg em *Reflections on The State of Criticism*<sup>12</sup> – de *autorreferencialidade* artística e de entrincheiramento do meio de expressão da pintura com o elemento bidimensional ou *planar* (planaridade).

Admitir, portanto, que as artes visuais descortinaram novas modalidades de incorporação material, formal e atitudinal a partir do trabalho de Duchamp, igualmente implicará admitir que essas experimentações demandaram, de um lado, por um novo arcabouço teórico capaz de artificá-las e

---

<sup>10</sup> Cf. G. E. Lessing, *Laocoon, or the Limits of Poetry and Painting*, 2018.

<sup>11</sup> Os principais ensaios de Clement Greenberg do qual se depreendem suas concepções sobre o modernismo, o expressionismo abstrato, o formalismo e o esteticismo como, por exemplo, *Vanguarda & Kitsch* (1939), *Pintura modernista* (1960), *Rumo a mais um novo Laocoon-te* (1940), *A necessidade do formalismo* (1972) e *A linguagem do discurso estético* (1971) se encontram em Glória Ferreira & Cecília Cotrim, *Clement Greenberg e o debate crítico*, 2002. Mas também em Clement Greenberg, *Estética Doméstica*, 2002.

<sup>12</sup> Leo Steinberg, *Reflections on The State of Criticism*, 1972, In Branden Joseph, *Robert Rauschenberg*, 2002, p. 21.

reconhecê-las como tal para além da generalidade inerente do *batismo intencional*<sup>13</sup> do artista e, de outro lado, por uma nova sensibilidade capaz de recebê-las, discutí-las e apreciá-las.

Nesse sentido, não surpreende que o século XX, no que diz respeito às filosofias e teorizações sobre a natureza do artístico, tenha se dedicado diligentemente ao problema, ou *questão*, da arte frente à radicalidade de sua mudança ontológica.<sup>14</sup> Tampouco surpreende que as estéticas filosóficas, quando dedicadas ao estudo da recepção artística, tenham se ampliado para elaborar concepções sobre a interação com a arte não mais resumidas às teses modernas (séc. XVII e XVIII) da *passividade receptiva* da experiência do belo ou do sublime; passando assim a repensar o estatuto da experiência sensível agora como *prática, ação* ou *competência* de todo um corpo sensível em sua relação com o seu pano de fundo intencional, mas também com o seu ambiente e seus muitos objetos de direcionamento, consideração e acoplamento.<sup>15</sup>

Reconhecer em Duchamp a marca de uma *proto-contemporaneidade* a partir das inflexões conceituais em sua poética – seja nas pinturas de 1911/1912 ou seja mais tarde com o apogeu do *ready made* e d’*O grande vidro* e sua caixa verde em 1915 – significa certamente reconhecer que essa marca do contemporâneo a partir da inflexão conceitual será notada e cele-

<sup>13</sup> Por *batismo intencional* referimos o que Dickie (1964) chamou de *candidatura por apreciação*, ou seja, a *intenção*, concebida pelo artista, para que sua produção (objeto físico ou ação) seja tomada por outrem enquanto uma obra de arte. Kosuth (1969), curiosamente, refere esse mesmo processo de ordem intencional quando comenta sobre a “tautologia” da arte conceitual em seu texto *A arte depois da filosofia*. Ver respectivamente: George Dickie, *Defining Art*, 1964. Joseph Kosuth, *A arte depois da filosofia*, 1969, In Glória Ferreira & Cecília Cotrim, *Escritos de artistas: anos 60/70*, 2006, p. 220.

<sup>14</sup> Esse ponto é corroborado pela afirmação de Herwitz (2010): “O século XVIII caracterizou-se pela definição do belo e do sublime; e o século XIX, pela definição de arte. No presente, nós herdamos ambos” (Daniel Herwitz, *Estética: conceitos-chave em filosofia*, 2010, p. 15).

<sup>15</sup> A questão central do ponto de vista da estética (i.e., das teorias da recepção e da sensibilidade) é que a arte contemporânea, sobretudo a de cariz conceitual, demanda por outras interações humanas com o artístico que não estavam, obviamente, no horizonte dos filósofos modernos. Ela exige, portanto, outro posicionamento em relação à arte e uma revisitação (senão uma recusa) das estéticas oitocentistas. Atualmente, a filosofia das ciências cognitivas e suas teses sobre a mente *incorporada, enativa, situada/ambientada* e *estendida* nos dão outras respostas sobre a sensibilidade e sobre os processos de percepção que, muito provavelmente, estão bem mais harmonizadas com a ativação corporal necessária para a experimentação da arte contemporânea. Cf. (1) Mark Johnson, *The Aesthetics of Meaning and Thought: the Bodily Roots of Philosophy, Science, Morality and Art*, 2018; (2) LAKOFF, George Lakoff & Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, 1999; (3) Alva Noë, *Action in Perception*, 2004; (4) NOË, Alva Noë, *Strange Tools – Art and Human Nature*, 2015.

brada por uma geração que, a partir da década de 50, nela depositará um contundente interesse e uma fonte de inspiração. Cumpre mencionar que essa geração se defrontava, em seus próprios termos, com a necessária tarefa de um reposicionamento crítico frente àquela peculiar distensão do modernismo representado pelo *triunfo*, depois dos anos 60, da narrativa teleológica da arte aquilatada por Greenberg. O coroamento decisivo dessa narrativa, como sabemos, deu-se por meio de sua eficaz inserção sistêmica<sup>16</sup>, mas também pela convincente e assaz celebrada ideia de que o “melhor” do modernismo – i.e., sua *quintessência* – seria o expressionismo abstrato justamente porque ele teria se estabelecido nos Estados Unidos por meio de uma relação elástica, mas contínua, com as próprias vanguardas europeias. Melhor *paternidade* para o expressionismo abstrato não seria, é claro, possível; pois estariam assim dadas, por exemplo, todas as condições teóricas, históricas e estético-normativas (de *gosto*) para que no tabuleiro das artes se procedesse uma conveniente mudança territorial: da velha Europa ainda (material e ‘espiritualmente’) devastada depois da 2ª Guerra Mundial, para os Estados Unidos. Conforme afirmou Wood (2002):

Paralelamente ao florescimento do modernismo [...] houve também uma regeneração da vanguarda, em um conjunto de atividades artísticas não vinculadas a um meio específico. As sementes de uma arte conceitual autônoma podem ser localizadas aqui. [...] Duchamp teve que ser trazido novamente à baila pelos artistas da recém-surgida vanguarda de meados da década de 50: Jasper Johns, Robert Rauschenberg e John Cage nos Estados Unidos; e Richard Hamilton na Inglaterra. O que se passou, por toda a parte, foi menos uma questão de vanguardas originais inspirando uma nova geração, do que a iniciativa dessa geração em construir suas próprias posturas críticas diante de um modernismo triunfante (e de um capitalismo consumista triunfante), redescobrimdo, nesse processo, seus antecedentes.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Sobre a atuação de Greenberg para situar 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 de cunho mercadológico e expositivo, 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, bem como a sua atuação ao nível de um mercado de arte, consultar: (1) Francis Fascina, *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.

<sup>17</sup> Paul Wood, *Arte Conceitual*, 2002, p. 17.

A recusa frontal desse modernismo *triumfante* por uma geração insurgente a partir dos anos 50 – cujo *trunfo* seria representado, sobretudo, pelo parâmetro formal aquilatado por Greenberg em sua ideia de um encontro histórico da *pureza planar* no entrincheiramento de *meio de expressão* da pintura – fora, assim, o principal elemento organizador da insurgência ao expressionismo abstrato para toda uma geração de artistas dispostos a enfrentá-lo não só criticamente, mas sobretudo poeticamente. É nesse sentido, portanto, que Duchamp foi recuperado ainda em vida como tendo sido o primeiro artista a aventurar-se para além dos liames modernistas, ainda que frequentemente associado ao dadaísmo.<sup>18</sup> A posição dos artistas dos anos 50 e 60 ao modernismo distensivo não se limita, portanto, ao trabalho crítico, mas envolve também, conforme sugeriu Wood (2002) um novo ganho de consciência histórica na redescoberta das especificidades da poética duchampiana, sua recusa ao suporte e ao meio, sua capacidade de reincorporação dos elementos conceituais pensantes em novas materialidades e seu peculiar interesse pelos temas vitais, eróticos e desejanter. Disse Wood (2002):

Duchamp comentara, na década de 40, que a sua intenção com os *ready mades*, um quarto de século antes, fora a de fazer com que a arte se voltasse ao pensamento – entediado que estava com as limitações de uma arte a serviço apenas dos sentidos. Por meio da sua amizade com o compositor John Cage, o legado de Duchamp passou a ser associado a uma geração mais jovem de artistas, eles próprios buscando um caminho que se estendesse além do modernismo [...]. O elemento comum que animava o distanciamento crítico de das duas gerações em relação ao seu respectivo modernismo era sua percepção da arte como um sistema. Apesar da já muito ensaiada e repetida ideologia de purificação e destilação, da necessidade de desfazer-se da bagagem cultural e descer aos fundamentos e à base da significação, a arte abstrata, nas suas variadas formas, operou com um sistema institucionalizado

---

<sup>18</sup> Essa associação de Duchamp ao dadaísmo (e, portanto, a uma das principais vanguardas modernistas de origem europeia) não é de todo incorreta. Mas é incompleta, sobretudo porque Duchamp recusa o dadaísmo, mais tarde, na medida em que seus interesses passam a se concentrar menos no aspecto mordazmente crítico e sarcástico do movimento Dada, e mais na dimensão irônica e intelectual de suas experiências reflexivas depois de *O Grande Vidro*. Importante lembrar, aqui, da justificativa de Duchamp sobre o dadaísmo: “O dadaísmo foi um bom purgante”. Cf. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, 1958, apud Anne Cauquelin, *Arte Contemporânea*, 2005, p. 92

de produção de sentido – com produtores, distribuidores e consumidores que circulavam, de forma interligada, em torno uns dos outros.<sup>19</sup>

Não é exagerado afirmar que o conceitualismo, o qual passaria a ser arregimentado teoricamente a partir dos anos 50 e 60, viria a constituir seus fundamentos contemporâneos sobretudo sob *dois* vieses. Por um lado, conforme afirmamos, através da tomada de consciência histórica sobre a iconoclastia do legado duchampiano na virada do século diante da recusa das formas, dos suportes, dos meios e dos estereótipos receptivos (estéticos) que haviam marcado as artes até o início do século XX. Mas, sobretudo, por meio de um reconhecimento de que tais recusas oportunizavam uma ocasião (poética) imprescindível para a (re)incorporação do caráter intelectual e pensante na arte. E, por outro lado, por meio do reconhecimento dos entraves sociais, culturais, políticos e poéticos – portanto, do enxugamento de um *espaço vital de criação* e de intersubjetividade – que o sistema modernista havia rigorosamente erigido no horizonte artístico do período.<sup>20</sup>

Essa nova geração de artistas, ainda que de modos diversos, passaria a destacar seu próprio protagonismo daquela dissensão modernista nos anos 50 ao assumir a tarefa produtiva de uma arte que não somente recusasse a alienante repetição dos meios expressivos já canonizados pela narrativa greenberguiana, mas que também conseguisse retomar o potencial do cultivo reflexivo, intelectual e crítico de uma produção artística reinserida no contexto da própria vida humana, sua complexidade e suas vicissitudes. Kurt Schwitters (1887-1948), John Cage (1912-1992), Yves Klein (1928-1962), Beuys (1921-1986), Maciunas (1931-1978), os representantes dos grupos/coletivos Fluxus e Gutai, mas também Rauschenberg (1925-2008), Kaprow (1927-2006), Warhol (1928-1987), Morris (1931-2018), Ono (1933-) e Flynt (1940-), propuseram-se, em certa medida, a trabalhar nessa dimensão antes que Kosuth (1945-) oferecesse, no derradeiro ano da década de 60, o seu peculiar encômio da arte conceitual como *tautologia* – i.e.,

---

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

<sup>20</sup> Leo Steinberg (2002), por exemplo, afirma que o famoso apagamento do desenho de De Kooning por Rauschenberg criava, novamente, o espaço vital de um trabalho, de uma ação, do desenho, feito pelas mãos humanas e considerado como tal pela experiência artística humana. Nisso já há, por óbvio, uma recusa dos pressupostos greenberguianos de pureza e de entrenchamento da pintura em seu meio expressivo.

mero curto-circuito de total autorreferencialidade artística e intencional por meio do qual a obra de arte teria dissolvido sua densidade semiótica.

O artigo *A arte depois da filosofia*, de Kosuth, publicado em 1969 na *Studio International*, tornar-se-ia famoso pela sua suposta fundamentação da arte conceitual enquanto uma arte que, em vez de manter os suportes tradicionais da pintura e da escultura, teria os abandonado, passando a operar feito um dispositivo analítico de caráter semântico ao expressar definições de arte ou as consequências formais de tais definições:

Um trabalho de arte é uma tautologia, na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, ou seja, ele está dizendo que um trabalho de arte em particular é arte, o que significa: é uma *definição* da arte. Portanto, o fato de ele ser arte é uma verdade *a priori*.<sup>21</sup>

E ainda:

[...] o artista, como um analista, não se preocupa diretamente com as propriedades físicas das coisas. Ele se preocupa apenas com o modo 1) como a arte é capaz de desenvolver-se conceitualmente e 2) como as suas proposições são capazes de seguir logicamente esse desenvolvimento.<sup>22</sup>

Por mais que seja viável encontrar ecos duchampianos na proposta kosuthiana, sobretudo em relação à recusa dos suportes canônicos e à concepção do fazer artístico como algo intelectual, é certo que o famoso texto de Kosuth não totalizou a plêiade multifacetada do conceitualismo nem nos anos 50, muito menos antes ou, quiçá, depois. E, na medida em que consideramos a produção contemporânea de cariz conceitual em outros territórios, regiões ou países, ficaremos ainda mais convencidos de que a arte conceitual de cepa kosuthiana é somente uma variante dos *conceitualismos* internacionais que passaram a se desenvolver a partir da revisitação do legado de Duchamp.

Dois pontos são relevantes aqui. O primeiro é que *antes* de Kosuth, com Duchamp, os elementos marcantes da arte contemporânea produzida sobre a influência do que viria a ser chamado de *conceitualismo* já estavam dados no xadrez das artes. E, ainda mais importante, esses mesmos elemen-

<sup>21</sup> Joseph Kosuth, *A arte depois da filosofia*, 1969, In Glória Ferreira & Cecília Cotrim (Orgs.), *Escritos de artistas: anos 60/70*, 2006, p. 220.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

tos passariam, *depois* de Kosuth, a movimentar este tabuleiro com outras tantas situações e contextos, dinamizando as prerrogativas tautológicas kosuthianas, senão as mostrando excessivamente limitadas. Ademais, não é excessivo ressaltar que o purismo kosuthiano em relação à completa tautologização da arte conceitual se distanciava, em muito, dos *insights* duchampianos presentes desde seu abandono progressivo da pintura por meio do *Grande Vidro* e dos *ready mades*. Ou seja, toda a dimensão irônica, dos *puns*, *bon mots*, *blagues* visuais de Duchamp, seu *wit* (esperteza/sagacidade) ligeiro e sua profunda meditação sobre o erotismo, a sexualidade e o mistério do desejo humano incorporados em coisas-obras-pensamentos, eram elementos que não estavam presentes em Kosuth, nem numa arte conceitual atrelada ao seu enquadramento da arte enquanto tautologia. E nem poderiam.

Nesse sentido, o conceitualismo latino-americano ofereceu uma ampliação para a compreensão da arte contemporânea de cariz conceitual, não reduzindo-o à tautologia e à autorreferencialidade apregoadas por Kosuth (1969). Jaremtchuk (2007), aliás, indicou explicitamente que o processo de transformação do texto kosuthiano em uma espécie de baliza decisória da arte conceitual conduziu, por exemplo no Brasil, a uma respectiva negação (um *não-reconhecimento*) dos elementos conceituais em artistas de relevo no contexto contemporâneo brasileiro, entre eles Geiger, Barrio e Meireles:

Durante algum tempo [...] as teses de Kosuth foram a principal baliza para a avaliação da arte conceitual. Inclusive, negou-se a existência de tal produção no Brasil, tendo em vista a não efetivação daquelas premissas. Os artistas conceituais daqui não negaram [necessariamente] a materialidade, a estética, o sentido semântico das obras, como é o caso de Anna Bella [Geiger], Artur Barrio, Antonio Manuel e Cildo Meireles e, por isso, não foram considerados conceituais.<sup>23</sup>

Essa redução da multiplicidade poética do conceitualismo à suposta totalidade da arte-conceitual-tautológica de Kosuth é, no entanto, igualmente recusada por Freitas (2013) na medida em que diagnostica, em pensadores como Lippard, Osborne e de Duve, uma franca ampliação dos perímetros kosuthianos na geografia da arte conceitual capaz de, portanto,

---

<sup>23</sup> Dária Jaremtchuk, *Anna Bella Geiger – passagens conceituais*, 2007, p. 19

integrar em uma nova cartografia artística distintas modalidades de práticas artísticas dentro das poéticas indubitavelmente conceituais.<sup>24</sup>

Se o retorno à iconoclastia de Duchamp perfaz – por hábito e, sobretudo, por legitimidade – qualquer genealogia séria da arte contemporânea de cariz conceitual, então é igualmente legítimo considerar o quanto os elementos dinamizados pela sua poética inquietante, disruptiva e insurgente ainda movimentam a produção atual e mobilizam um programa em contínua abertura, conforme argumentou Freire (2006):

A Arte Conceitual problematiza justamente essa concepção de arte, seus sistemas de legitimação, e opera não com objetos ou formas, mas com ideias e conceitos. Questões levantadas desde o final dos anos 60 e ao longo da década seguinte [...] são ainda pertinentes e mobilizam a crítica da produção, recepção e circulação artísticas no panorama atual. Por isso, este pode ser considerado um programa inconcluso [...] Vale notar, a Arte Conceitual, de modo geral, opera na contramão dos princípios que norteiam o que seja uma obra de arte e por isso representa um momento tão significativo na história da arte contemporânea. Em vez de permanência, a transitoriedade; a unicidade se esvai frente à reprodutibilidade; contra a autonomia, a contextualização; a autoria se esfaca frente às poéticas da apropriação; a função intelectual é determinante na recepção. Tais contradições abalam as estruturas do sistema da arte há pelo menos meio século, ou quase um século se pensarmos em Marcel Duchamp.<sup>25</sup>

Nesse sentido, parte da arte do século XX recoloca o problema crucial já esboçado, séculos antes, com a *coisa mental*<sup>26</sup> [*cosa mentale*] proposta por Da Vinci ou com a fatura artística originada primordialmente *del cervello*<sup>27</sup> [*do cérebro*] proposta por Michelangelo. O que Duchamp e a geração de artistas que se debruçaram criativamente sobre seu legado repuseram no cenário das artes foi uma aproximação cada vez mais íntima da arte com o potencial reflexivo de uma *filosofia peculiar*, ou de uma *prática intelectual incorporada em meios, materialidades, ações e gestos inquietantes*. Contudo, ainda assim uma arte/prática sempre capaz de se dar seus próprios

<sup>24</sup> Artur Freitas, *Arte de guerrilha – vanguarda e conceitualismo no Brasil*, 2013, p. 44-54. Conclusões semelhantes podem ser encontradas no excelente trabalho de Juliana Proença de Oliveira, *Interrupções & Retomadas: projetos artísticos irrealizados da ditadura no Brasil (1960-2010)*, 2021, no prelo.

<sup>25</sup> Cristina Freire, *Arte Conceitual*, 2006, p. 8-9.

<sup>26</sup> Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*, 2013.

<sup>27</sup> Arnold Hauser, *A história social da arte e da literatura*, 2010, p. 337.

problemas e a desenvolver suas próprias questões, suscitando, como bem nos lembrou Cauquelin (2007), a discursividade da teorização. Não para esquecer da arte ao fazer dela um exemplo oportuno das teorias; mas, sobretudo, para dinamizá-las, provocando-as a se movimentarem criticamente numa dinâmica contínua entre o conceitual e o visual.<sup>28</sup> Ecoa aqui aquela famosa especulação de Arthur Danto (2014) sobre a relação entre a filosofia e a arte em nosso presente, cuja produção artística o filósofo estadunidense denominou de *pós-histórica*:

Para o futuro indefinido, a arte será a fatura 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.<sup>29</sup>

A ideia de uma *arte pós-histórica* em Danto aparece como tentativa de dar conta da produção contemporânea, sobretudo a partir da *Brillo Box (Soap Pads)*, de 1964, de Warhol, e que, para Danto, exigiria uma profunda modificação da própria ontologia da arte já que capaz de evidenciar a dissolução definitiva dos suportes tradicionais ao suscitar sua suposta *indiscernibilidade* com as meras coisas comuns do *mundo da vida [Lebenswelt]*. Assim indiscerníveis dessas coisas, os objetos artísticos teriam eclodido para além das fronteiras delimitadas do arco narrativo histórico da arte ocidental que, até a modernidade, teria filosoficamente dado conta do estatuto

<sup>28</sup> Anne Cauquelin, *Teorias da Arte*, 2007, p. 12.

<sup>29</sup> Arthur Danto, *Arte e Disturbação*, In Rodrigo Duarte (Org.), *O belo autônomo – textos clássicos de estética*, 2014, p. 249.

ontológico da arte.<sup>30</sup> As *Brillo*, para Danto, teriam produzido na arte contemporânea uma radical transformação na medida em que inauguraram uma peculiar modalidade de filosofia/intelecção por meio da qual *a arte refletiria poeticamente sobre sua própria ontologia*.

No entanto, diagnosticamos o protagonismo de tal processo de inflexão intelectual – motor da arte contemporânea de cariz conceitual, que chamamos aqui, *grosso modo*, de *conceitualismo* – no próprio trabalho de Duchamp, uma vez que ele dera, nas primeiras décadas do século XX, os passos iniciais para um movimento dissolutivo da fatura artística sobre os suportes tradicionais; aprofundando em seu lugar a possibilidade do trabalho mental da própria arte. Com isso, além de indicar um caminho para a geração vindoura e que precisava necessariamente se entender com o esticamento modernista no cenário estadunidense, Duchamp igualmente mostrou a *recalcitrância* do potencial reflexivo, intelectual e mental da própria arte ainda que ela o tenha escondido sob os expedientes pictóricos, iconográficos e formais da sua longa, secular, tradição. Portanto, não é o caso que Duchamp tenha de fato “inventado” a arte conceitual ou tenha inaugurado a presença do elemento conceitual na visualidade. Entretanto, é sem dúvida o caso que ele tenha ajudado talvez mais que nenhum outro artista a tornar as visualidades hiper conscientes desse seu potencial pensante.

Ecoará aqui certamente a interpretação de Arasse (2020) sobre o caso do famoso afresco renascentista de Francesco Del Cossa, com seu desproporcional caramujo, aparentemente alheio às rigorosas regras da perspectiva linear ali diligentemente aplicadas. Antes de apresentar-se como um elemento abstruso, ou um erro no cálculo do escoreço da pintura, é preciso entender que o caramujo desproporcional desempenha ali, naquela famosa têmpera, um papel imprescindível: ele é o *umbigo da pintura*. Ou seja, o indício de que Del Cossa estava interessado em apresentar, nesta visualidade específica, um elemento familiar (o caramujo, metáfora para a Virgem Maria desde as iluminuras medievais) de um modo estranho (fora de proporção, descomunal, quase do tamanho do pé do anjo Gabriel).

---

<sup>30</sup> Daí sua retomada, à nível reinterpretativo, do conhecido diagnóstico de Hegel sobre o *ultrapassamento (suprassunção)* da arte romântica e que foi erroneamente interpretado mais contemporaneamente como o problema do fim da arte. Cf. Hegel, *Cursos de Estética*, 2001, p. 35.

O expediente empregado por Del Cossa, na medida em que cria forçosamente essa experiência inquietante de “algo errado” para o contemplador, também carrega o fulcro semiótico de uma autorreferencialidade pictórica, porque indica que “da mesma maneira que este caramujo aqui, desproporcional, é uma metáfora para a Virgem Maria, esta têmpera também é uma metáfora para uma Anunciação que ocorreu muitos séculos atrás”<sup>31</sup>. É assim que, embora o potencial reflexivo de expedientes semióticos e autorreferenciais estejam mais ou menos sempre presentes em nossa tradição artística, eles foram por Duchamp, na contemporaneidade, trazidos para o plano de frente da apresentação artística e reconhecidos a partir de então como um dos traços quiçá essenciais da arte. Isto é, o jogo entre a dimensão conceitual e a dimensão visual capaz de apresentar um percurso mental.

---

<sup>31</sup> A tese de Arasse (2020) constituiu, em nosso sentir, um aprimoramento filosófico dos mais requintados à ideia bastante inexata, embora famosa, de Greenberg de que a autorreferencialidade do suporte é a marca, pela via formal, do modernismo. Ao encontrar numa *Anunciação* (c. 1470-1472) em têmpera de Francesco Del Cossa a marca indelével desse mecanismo semiótico de autorreferência e intertexto, Arasse evidencia a inexatidão no uso desse expediente explicativo por Greenberg. Importante mencionar que antes de Arasse (2020), Steinberg (1972) já fizera a mesma observação ao discutir os trabalhos de Rauschenberg e indicar que a autorreferencialidade é um traço presente na história da arte desde sempre, demonstrando que a tese de Greenberg peca por excesso de generalidade e, portanto, por *vagueza*. Ver, respectivamente: (1) Daniel Arasse, *Nada se vê: seis ensaios sobre pintura*, 2020, p. 32-37; (2) Leo Steinberg, *Reflections on The State of Criticism*, 1972, In Branden Joseph, *Robert Rauschenberg*, 2002, p. 20.



Francesco del Cossa, *Anunciação*, c. 1470 a 1472.

Têmpera sobre madeira, 137 x 113 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

## 2. A TESE DA INDISCERNIBILIDADE

Arthur Danto procurou situar uma discussão sobre o conceito de *indiscernibilidade* entre as obras de arte e os objetos comuns a partir da famosa exposição de Andy Warhol na Stable Gallery (Nova Iorque), em 1964, na qual o artista apresentou suas conhecidas *Brillo Box (Soap Pads)*. Na obra de Danto, encontramos uma tentativa inicial de desenvolvimento desta tese

a partir do texto, publicado no mesmo ano da exposição, intitulado *The Artworld*.

Encontra-se aí a famosa afirmação de que diante da inexistência de características fenomenologicamente acessíveis ao olho nu e capazes de promover uma distinção entre obras de arte e objetos comuns, a questão da identificação de algo como arte na contemporaneidade se daria mediante a estipulação de uma espécie de *contexto* ou *situação* de identificação diagnosticada, sobretudo, por meio do que designou como uma “atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte”<sup>32</sup>. Uma tentativa de aplicação do conceito de indiscernibilidade na arte contemporânea reaparecerá mais tarde também no conhecido *A transfiguração do lugar comum*, de 1981, também de Danto.<sup>33</sup>



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

Tinta de serigrafia e tinta doméstica sobre compensado de madeira. 43,2 x 43,2 x 35,6 cm.

MoMA (NY, EUA)

Certamente desborda dos objetivos desse texto uma demonstração em pormenor de como Danto se equivoca em sua tentativa de alojamento do problema da indiscernibilidade na arte contemporânea, sobretudo porque já realizamos essa demonstração alhures.<sup>34</sup> No entanto, indica-se aqui o crucial

<sup>32</sup> Arthur Danto, *The Artworld*, 1964, p. 580, tradução minha.

<sup>33</sup> Arthur Danto, *A transfiguração do lugar comum*, 2010.

<sup>34</sup> Guilherme Mautone, *Intenção & Contexto: filosofia da arte e estética no elogio da arte contemporânea*, 2021, p. 120-140.

dessa demonstração, ou seja: Danto não está autorizado a chamar de *indiscernibilidade* – um conceito rigoroso para a análise metafísica e lógica relacionada ao problema filosófico da *identidade* (seja ela *qualitativa* ou *numérica*) – aquilo que é simplesmente mera *semelhança* entre algumas qualidades fenomenologicamente acessíveis entre as *Brillo* de Warhol e as caixas Brillo dos supermercados.<sup>35</sup> Danto jamais explicitou sem certa vagueza o que entendeu por *indiscernibilidade*, embora tenha mencionado esparsamente em *A transfiguração do lugar comum* (1981) os princípios de *indiscernibilidade dos idênticos* e de *identidade dos indiscerníveis* que, conjuntamente, formam a conhecida Lei de Leibniz na filosofia. É, em certa medida, essa *vagueza teórica* deixada por Danto que não consegue indicar de modo explícito como, ou em que medida, uma das caixas de Warhol poderia ser rigorosamente indiscernível de uma mera caixa de esponja de aço ensaboadas Brillo. E, dela, emerge igualmente sua incapacidade de afirmar de modo legítimo que entre ambos os casos existe, *analiticamente*, indiscernibilidade. Entre elas existe somente uma *semelhança de certas qualidades* e não uma indiscernibilidade absoluta de qualidades ou de características perceptíveis.<sup>36</sup>

Para além da discussão de fundo filosófico, é preciso lembrar que as *Brillo Box (Soap Pads)* de Warhol possuem certas propriedades que fenomenologicamente as distinguem das caixas Brillo do supermercado como, por exemplo, o fato de que as últimas são feitas de papelão corrugado e as primeiras de compensado de madeira. As caixas feitas por Warhol são leve-

---

<sup>35</sup> Em filosofia, a discussão sobre a *indiscernibilidade* atravessa necessariamente a discussão sobre a *identidade estrita* e que, por sua vez, diz respeito à análise metafísica do conceito de *identidade*. Ao falar sobre o conceito de *identidade* é necessário delimitar com clareza sobre o que se está a falar: se sobre a *identidade qualitativa*, onde objetos físicos distintos são idênticos e, portanto, indiscerníveis uma vez que compartilham todas suas qualidades exceto a presença no mesmo tempo e espaço; ou, diferentemente, se sobre a *identidade numérica*, conceito ainda mais rigoroso, que exclui da indiscernibilidade a variação espaço-temporal admitida pela identidade qualitativa. Sobre o problema filosófico da *identidade* consultar: Harold Noonan & Ben Curtis, *Identity*, In Edward Zalta (Ed.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2004, documento online sem paginação. Itálicos nossos. E sobre a lei da indiscernibilidade dos idênticos consultar: João Branquinho, *Substituição e Indiscernibilidade de Idênticos*, In Pedro Galvão & Ricardo Santos (Eds.), *Compêndio em Linha de Problemas de Filosofia Analítica*, 2001, documento online sem paginação.

<sup>36</sup> Uma leitura particularmente atenta e dotada de objeções bastante contundentes à proposta de Danto sobre a aplicação da indiscernibilidade às *Brillo* de Warhol aparece em Mammì (2012), que segue o mesmo arrazoado desenvolvido aqui, a saber, entre as *Brillo* de Warhol e as *Brillo* do supermercado existe apenas uma semelhança. Ver: Lorenzo Mammì, *O que resta: arte e crítica de arte*, 2012, p. 45.

mente maiores que as Brillo do supermercado, enquanto que essas estão repletas de esponjas de aço ensaboadas e as de Warhol estão vazias. Embora Danto evoque a todo momento a questão da indiscernibilidade para teorizar sobre as *Brillo* de Warhol, essa evocação conceitual parece claudicar a todo momento se levarmos em consideração as distinções efetivas entre esses objetos e as peculiaridades filosóficas presentes, conforme já mencionamos, numa análise rigorosa do conceito de *identidade*. Dessa consideração se depreende, apenas, o fato de que as caixas de Warhol e as caixas de supermercado são simplesmente semelhantes; i.e., parecem-se sob diversos aspectos, embora sob outros sejam distintas. No entanto, não são *indiscerníveis*.

Um caso mais interessante e promissor de aplicação do conceito de *indiscernibilidade* qualitativa (aquela relativa à identidade entre características visualmente ou perceptualmente acessíveis), seria o caso dos já mencionados *ready mades* de Duchamp e, em especial, aqueles com mínima intervenção do artista (como o secador de garrafas e o urinol).

Contudo, a grande pergunta motivadora de Danto – i.e. 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 como algo decisivo para sua compreensão precisamente o fato de que a distinção entre *coisa-artística* e *coisa-não-artística* sempre se efetuou mediante o acesso a essas propriedades fenomenologicamente acessíveis. Ou seja, a instanciação de algo dentro do escopo do conceito *arte* se deu tradicionalmente 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 para este conceito. 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. Daí, portanto, sua inauguração conceitual, dotada de peculiar genialidade, do conceito de *mundo da arte*: esse contexto de práticas sociais artísticas, arregimentado por teorias e dotado de uma história, capaz de artificar *a posteriori* os próprios objetos.

Embora a tentativa de aplicação do conceito de *indiscernibilidade* na arte contemporânea seja, conforme procuramos indicar, mal sucedida em Danto, ainda assim é legítimo conservar dela aquilo que ela apresenta como seu maior valor heurístico ou explicativo. A saber, o fato de que diante de uma transformação significativa da própria *materialidade* da arte na contemporaneidade ao ponto de estabelecer profundas semelhanças com os próprios objetos físicos comuns ou, em outros casos, deles se apropriar, diagnostica-se uma conseqüente mudança ao nível ontológico desses objetos, que conservam termos e conceitos tradicionais e seculares dotados de uma história e disputam espaço de visibilidade no campo do sensível. As antigas convenções ou definições filosóficas que serviram como arcabouço teórico para a compreensão da natureza da arte e sua conseqüente identificação, apreciação e crítica precisaram ser situadas dentro de seus limites históricos sob o risco de sofrerem sob a imputação de anacronismo.

Da profunda mudança ontológica da materialidade da arte na contemporaneidade, sobretudo diante do trabalho de Duchamp e o das gerações que nele se inspiraram, resta a inauguração de Danto da primeira abordagem *contextualista* para a identificação, estipulação conceitual e apreciação estético-crítica arregimentada pela sua noção de *mundo da arte* – ainda que sob as premissas mal desenvolvidas da aplicação do conceito de indiscernibilidade.

### 3. A TESE DA DESMATERIALIZAÇÃO

Quatro anos depois de Danto, em 1968, Lucy Lippard e John Chandler anunciam a tese da *desmaterialização* da arte – i.e., de seus suportes tradicionais ou canônicos – mediante a constatação de que ao longo das últimas décadas (anos 50 e 60) a ênfase dos processos de fatura artística havia se deslocado de um interesse em produzir obras únicas e dotadas de certas materialidades e formas para um interesse cada vez mais contundente pelos próprios processos intelectuais que envolviam a produção ou as poéticas.

Seu diagnóstico de que uma arte “ultra-conceitual”<sup>37</sup> começara a ganhar espaço no cenário da produção e da crítica fora suplementado pelas ideias de que a desmaterialização se encaminhava, por um lado, no sentido de uma acentuação da dimensão reflexiva da arte, ou seja, da *arte como ideia/conceito*; e, por outro lado, no sentido de uma transformação da própria materialidade em *ação*. No primeiro caso, os objetos apresentados jamais se resumiam à materialidade ou a sua artefactualidade, pois seriam meros *epílogos*, conclusões, de um longo processo reflexivo do qual somente indicariam um encerramento sempre parcial. E, no segundo caso, a materialidade se transformara em ação, abrindo caminho para a efemeridade de ações, atividades, *happenings* e performances cuja existência temporária só poderia ser acessada novamente depois de finalizada a ação por meio dos registros (quando estes existissem). Afirmam Lippard & Chandler (1968):

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 densidade [ou envolvimento] em uma obra igualmente se expandiu, tornando-se inseparável de seus arredores não-artísticos.<sup>38</sup>

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, compreendendo que a arte,

<sup>37</sup> Lucy Lippard & John Chandler, *The Dematerialization of Art*, 1968, In Lucy Lippard, *Changing: Essays in Art Criticism*, 1971, p. 255.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 255-256. Tradução nossa.

na contemporaneidade, não está propriamente *apenas* no objeto, mas também em todos os enquadramentos intencionais que o precedem e preparam. O ponto de Lippard e Chandler parece bastante explícito. Se sobrestimarmos a experiência visual – como fazemos, por exemplo, diante de uma tela de Caravaggio ou de Newmann –, então não seremos capazes de acessar certa densidade da obra de arte contemporânea, uma vez que ela, enquanto objeto, não resume sua totalidade semiótica a esse objeto, estando intrinsecamente relacionada às muitas etapas intencionais ou reais que antecederam sua configuração ou incorporação objetiva. Ademais, uma vez que ela, enquanto objeto mediador de apreciação, discussão e crítica por meio de sua recepção, não está resumida exclusivamente ao contexto de sua recepção, mas também se enovela a contextos e situações extemporâneas e não-artísticas, sua compreensão filosófica depende da consideração de aspectos que o olho não mais enxerga apenas no objeto. Relevante, aqui, é o fato de que as obras de arte na contemporaneidade não se sustentam mais enquanto meros objetos de apreciação autônoma, mas enraízam-se sobre seus contextos produtivos, expositivos, institucionais, socioculturais e políticos. Quando Lippard & 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, ou este objeto, proporciona.

Assim, a desmaterialização a que se referem estipula, em dois termos, possibilidades poéticas para a instauração da arte na contemporaneidade. Por um lado, a materialidade se deflaciona enquanto objeto de consideração estética calcada na visualidade e se transforma num veículo propositivo de elementos conceituais ou num dispositivo de articulação reflexiva sobre a arte, sua produção, suas práticas e seus contextos. E, por outro lado, a materialidade se converte em ação, dando-se temporalmente por meio de uma sucessão de acontecimentos intencionados pelo artista. Neste último caso, realiza-se em sua duração peculiar, singularizando sua existência real dentro de uma situação espaço-temporal, e se encerra, não sendo mais acessível senão por meio do registro fotográfico ou fílmico. É precisamente esse elemento de *desmaterialização* e, portanto, de uma inexistência

enquanto objeto físico que *Paradoxo da Prática I* (*Certas vezes fazer alguma coisa não leva a nada*), de Francis Alÿs, artista belga contemporâneo, suscita.



Francis Alÿs, *Paradoxo da Prática I* (*Certas vezes fazer alguma coisa não leva a nada*) / *Paradox of Praxis I* (*Sometimes making something leads to nothing*), 1997. Disponível em: <https://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>.



Francis Alÿs, *Paradoxo da Prática I* (*Certas vezes fazer alguma coisa não leva a nada*) / *Paradox of Praxis I* (*Sometimes making something leads to nothing*), 1997. Disponível em: <https://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>.

O artista, em 1997, saiu pelas ruas da Cidade do México empurrando um grande bloco de gelo ao longo do dia até que o seu total derretimento ocorresse. A ação realizada por Alÿs de empurrar aquele bloco de gelo é precisamente a transformação da materialidade em ação (energia corporal realizada por um artista) a que Lippard & Chandler se referem. Depois de encerrada, esta ação não poderá mais ser acessada por outras pessoas senão por meio dos muitos registros que não são em si mesmos a totalidade da obra, mas apenas indiciam uma ação realizada por meio de determinadas intenções e orientada por certas regras.

#### 4. CONTEXTO DA ARTE E CONTEXTUALISMO NA FILOSOFIA DA ARTE

Em comum a ambas as teses – *indiscernibilidade e desmaterialização* – repousa uma concepção filosófica forte sobre a natureza da arte que lhe recusa o *a priori* artístico. Ou seja, a ideia de que se poderia atribuir ao artístico alguma *essência* com base na estipulação de parâmetros universalmente estruturantes deste conceito por meio de uma definição essencial ou real. Ademais, ao compartilharem a recusa de que a identificação de arte se realizaria por meio de uma experiência direta de contemplação calcada ou nas qualidades fenomenologicamente acessíveis dos objetos (para Danto) ou nas materialidades canonicamente associadas ao artístico (para Lippard e Chandler), então as teses sobre a indiscernibilidade e sobre a desmaterialização também compartilhavam a concepção de que a identificação de algo como uma obra de arte não poderia se dar, sobretudo com a arte conceitual na contemporaneidade, mediante a simples identificação de *formas* características da arte acessadas esteticamente, i.e., por meio da sensibilidade.

Na medida em que deslocam da filosofia da arte aquela perspectiva filosófica *standard* de que identificamos certas coisas mediante o reconhecimento de suas qualidades ontológicas próprias, qualidades intrínsecas, formas, estruturas e assim por diante, então as duas teses acabam por exigir uma nova modalidade de atribuição conceitual calcada na *situacionalidade* dos objetos ou ações artísticas. Neste sentido, a atribuição do conceito *arte* ou a identificação de algo como uma obra de arte seriam processos que deveriam levar em consideração as *situações* ou os *contextos* de produção, apresentação, circulação e crítica desses objetos ou ações. Daí a defesa de um *contextualismo* como nova abordagem filosófica, a partir da contemporaneidade, para a atribuição do estatuto artístico. Desdobra-se daí a ideia mais geral de que as situações de produção, exibição, recepção e discussão de arte operam e se comportam como conjuntos diversos de práticas sociais que são, por um lado, dotadas de uma história e, por outro lado, envolvem o uso de conceitos: é justamente este enquadramento que estou, aqui, designando por *contexto da arte*. E por considerar *contexto da arte* desse modo é que a abordagem contextualista na filosofia da arte envolve o reconheci-

to de um certo deslocamento do plano de imanência na análise do fenômeno artístico.<sup>39</sup>

Se até o modernismo esse plano recortava o âmbito das obras de arte enquanto objetos físicos, agora, na contemporaneidade, diante da desmaterialização desse caráter objetual, conclusivo ou dotado de particularidades sensíveis não compartilhadas com outros objetos, esse plano se desloca, ou se amplia, de modo a albergar também os contextos de produção, apresentação e debate de certos objetos ou ações. 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 e não mais uma propriedade apenas *liminar*.

É bem verdade, contudo, que o tratamento da situacionalidade na arte contemporânea exigirá 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. Nesse sentido, a filosofia da arte demanda uma abertura, atestada pela arte contemporânea, para a discussão que chamamos de contextual; convocando considerações sobre as práticas sociais artísticas lastreadas institucional e historicamente.

Entende-se, aqui, a noção de *contexto da arte* como demarcando 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 imamente 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*. Essa definição suscita, portanto, seis cláusulas, ou condições, diferentes que denominaremos, respectivamente, de (i) condição sistêmica, (ii) condição de incorporação, (iii) condição de historicidade, (iv) condição de racionalidade, (v) condição de agenciamento, (vi) condição de

<sup>39</sup> 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.

artificalização. 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 artificalização nas cláusulas finais, podendo assim ser aplicada de modo legítimo a outros contextos que não somente o artístico. Para remediar a generalidade, a definição introduz a questão da arte em sua dimensão produtiva e receptiva, vinculando a recepção ao próprio processo de *artificalização*, que se encontra já desenvolvida nos trabalhos de Shapiro (2004; 2019) e por Shapiro & Heinich (2012). Outras objeções poderão ser ainda levantadas, como a de circularidade, onde a definição acaba justamente por incluir em suas condições aquilo que, em primeiro lugar, procurava definir. Para uma resposta a essa objeção, bem como para o estudo aprofundado do sentido de cada uma das cláusulas (ou condições) da definição de *contexto da arte*, não há espaço de desenvolvimento aqui, mas a indicação que esse trabalho já se realizou alhures.<sup>40</sup>

À título de conclusão, o presente artigo procurou indicar que o *contextualismo* condiz a uma abordagem em filosofia da arte e estética cujo principal pressuposto diz respeito ao processo de deslocamento do plano de imanência da análise filosófica do objeto artístico para as práticas que sustentam e determinam sua criação, apresentação e discussão. Nesse sentido, o contextualismo não é, pelo menos neste campo, uma abordagem inteiramente nova, mas, conforme procuramos indicar, já está presente na filosofia e na crítica e teoria da arte desde, pelo menos, os trabalhos de Danto (1964) e Lippard & Chandler (1968). Ambos dependem, em larga medida, do mencionado deslocamento para que suas teses relativas à indiscernibilidade e desmaterialização tenham algum sucesso. No caso de Danto, a *indiscernibilidade*, como vimos, não pode ser derivada de modo legítimo de sua análise das *Brillo* de Warhol; mas o resultado que ela gera relativo à noção de *mundo da arte*, ainda que por meios filosoficamente equivocados, carrega força heurística salutar. Danto poderia, nesse sentido, ter sustentado a existência de uma *profunda semelhança visual* entre *certas* características das *Brillo* de Warhol e das *Brillo* dos supermercados e não uma indiscernibi-

---

<sup>40</sup> Uma análise pormenorizada das cláusulas da definição de ‘contexto da arte’ e uma resposta às objeções pode ser encontrada em Guilherme Mautone, *Intenção & Contexto*, 2021.

lidade entre elas, de modo que o resultado de sua proposta (i.e., a noção de *mundo da arte*) ainda teria sido derivado daí sem nenhum prejuízo.

O mais importante, contudo, parece ser de fato o resultado que a filosofia de Danto – naquilo que diz respeito ao conceito de *mundo da arte* – e as análises de Lippard & Chandler conseguem introduzir no campo filosófico, na filosofia da arte e na estética; ou seja, o reconhecimento de que a arte contemporânea apresenta uma oportunidade incontornável ao pensamento filosófico que, por sua vez, deve estar à altura de estudá-la, compreendê-la e, sobretudo, compreender as razões, intenções e contextos de sua produção e existência. Se isso implica abrir mão da tradicional abordagem essencialista diante de uma abordagem que faculte a identificação sem incorrer nos prejuízos e preconceitos conhecidos da aplicação do essencialismo nas estéticas contemporâneas<sup>41</sup>, então, pelo menos de um ponto de vista *pragmático*, estaremos justificados em abandonar o essencialismo e adotar o contextualismo na filosofia da arte.

*Recebido em 05/06/2022*

*Aprovado em 30/09/2022*

## REFERÊNCIAS

ARASSE, Daniel. **Nada se vê: seis ensaios sobre pintura**. São Paulo: Editora 34, 2020.

BASBAUM, Ricardo. Introdução: Cica & sede de crítica. In \_\_\_\_ (Org.). **Arte Contemporânea Brasileira (1970 – 1999): texturas, dicções, ficções e estratégias**. São Paulo: Editora Circuito, 2021, p. 33.

BEARDSLEY, Monroe. **Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism** (2ª edição). Indianapolis: Hackett, 1981.

---

<sup>41</sup> Me refiro especialmente ao trabalho filosófico de Monroe Beardsley em *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (1981) e sua peremptória recusa em chamar *A Fonte* (1917) de Duchamp de ‘obra de arte’. O caso de Beardsley não é o caso de um filósofo que está justificado em levantar suas suspeitas teóricas sobre a arte contemporânea baseado na produção artística do passado e no seu conhecimento das estéticas tradicionais, mas um caso – simples, trivial – de ignorância e teimosia fantasiadas de saber ou competência filosóficas na análise e na aplicação irrefletida de um conceito sem levar em conta sua dimensão histórica e situada.

BECKER, Howard. **Art Worlds**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1982.

BOURDIEU, Pierre. **Esquisse d'une théorie de la pratique**. Éditions du Seuil, 2000.

BULHÕES, Maria Amélia Bulhões (Org.). **As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2014.

BYSTRYN, Marcia. Art Galleries as Gatekeepers: The Case of the Abstract Expressionists. **Social Research**, v. 45, n. 2, p. 390-408, 1978.

CABANNE, Pierre. **Conversations with Marcel Duchamp**. Boston: De Capo Press, 1987, p. 39. Tradução minha.

CARROLL, Noël. **Beyond Aesthetics: Philosophical Essays**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 92.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DANTO, Arthur. The Artworld. **The Journal of Philosophy / American Philosophical Association**, v. 61, n. 19, p. 571-584, out. 1964.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar comum**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

DARRIGOL, Oliver. **A History of Optics: From Greek Antiquity to the Nineteenth Century**. Oxford: Oxford University Press, 2012, p. 21.

DA VINCI, Leonardo. **Tratado de Pintura**. 2013.

DICKIE, George. Defining Art. **American Philosophical Quarterly**. Chicago/Illinois, v. 6, n. 3, p. 253-256, jul. 1964.

DUARTE, Rodrigo (Org.). **O belo autônomo – Textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. Volume I. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2016, p. 73-92.

FRASCINA, Francis. Institutions, Culture, and America's 'Cold War Years': The Making of Greenberg's 'Modernist Painting'. **Oxford Art Journal**, v. 26, n. 1, p. 71-97, 2003.

FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha – vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2013.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

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.

GRAYSON, Cecil. Introdução ao *De Pictura* de Alberti. In ALBERTI, Leon. **Da Pintura**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999, p. 58 a 59.

GREENBERG, Clement. **Estética Doméstica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HAUSER, Arnold. **A história social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HEGEL, G. W. F.. **Cursos de Estética**. Tradução de Marco A. Werle. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

HEINICH, Nathalie; SHAPIRO, Roberta. When is Artification?. **Contemporary Aesthetics**. Barrington/Illinois, v. 4, n. 9, 2012.

HERWITZ, Daniel. **Estética: conceitos-chave em filosofia**. Porto Alegre: ARTMED, 2010.

JAREMTCHUCK, Dária. **Anna Bella Geiger – passagens conceituais**, São Paulo: EDUSP, 2007.

JOHNSON, Mark. **The Aesthetics of Meaning and Thought: the Bodily Roots of Philosophy, Science, Morality and Art**. Chicago: The University of Chicago Press, 2018.

JOSEPH, Branden. **Robert Rauschenberg**. Cambridge: MIT Press, 2002.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought**. New York: Basic Books / Perseus Book Group, 1999.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoon, or the Limits of Poetry and Painting**. Miami: Hardpress, 2018.

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.

MAMMI, Lorenzo. **O que resta: arte e crítica de arte.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MAUTONE, Guilherme. **Descrédenciamento 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.

MAUTONE, Guilherme. **Intenção & Contexto: filosofia da arte e estética no elogio da arte contemporânea.** 2021. Tese de Doutorado em Filosofia (Estética e Filosofia da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal X, Cidade, p. 50-93.

NOË, Alva. **Action in Perception.** Cambridge: MIT Press, 2004.

NOË, Alva. **Strange Tools – Art and Human Nature.** Nova Iorque: Hill & Wang, 2015

SHAPIRO, Roberta. Que é artificação? **Sociedade e Estado.** Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, abr. 2007.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 17.



Esta obra está licenciada com uma Licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).