

Aprendendo a viver com o pluralismo¹.

Arthur C. Danto

É Johnsonian Professor of Philosophy Emeritus na Columbia University. Editor do Journal of Philosophy e crítico de arte do The Nation, foi presidente da American Philosophical Association e da American Society for Aesthetics e é autor de vários livros, como *A transfiguração do lugar comum* (1981), *Narration and Knowledge, Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy* (1989), *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present* (1990) e *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história* (1997).

Resumo. O artigo aborda o Pluralismo nas artes visuais e na filosofia, traçando um paralelo entre as discussões feitas em torno do conceito nesses dois campos. Assim, contrapõe o Pluralismo contemporâneo à visão teleológica das vanguardas históricas, enfatizando que de acordo com tal conceito não há opção historicamente correta ou maneira específica de fazer arte. No entanto, a tolerância com as diferentes formas de arte não deve sacrificar a excelência das produções, isto é, o julgamento de sua qualidade estética e/ou conceitual.

Palavras-chave. pluralismo, artes visuais, filosofia.

Learning to live with pluralism.

Abstract. This paper approaches the Pluralism in visual arts and philosophy, drawing a parallel between the discussions around the concept made in these two fields. Thus, opposing the contemporary Pluralism to the teleological vision of the historical vanguards, it highlights that, according to this concept there is not an option historically right or a specific way of making art. However, tolerance to different forms of art should not sacrifice the excellence of the productions, that is, the judgment of its aesthetic or conceptual quality.

Keywords. pluralism, visual arts, philosophy.



Na primavera de 1981, participei de um painel sobre o tópico do Pluralismo, na School of Visual Arts, em Nova York. Ele foi organizado pelo poeta David Shapiro, e os outros participantes foram os pintores Jeremy Gilbert-Rolfe e Denise Green. Eu estava lá como filósofo, minha carreira como crítico de arte não havia começado e não era nem mesmo imaginável na época. Meu livro *A transfiguração do lugar comum*, que era uma filosofia da arte, estava prestes a ser lançado, e David, sempre extremamente paternal para comigo, embora fosse jovem o bastante para ser meu filho, pensou que minha presença ali naquela noite poderia fazer com que o livro recebesse alguma atenção geral. Meus próprios motivos eram muito menos promocionais. Pluralismo havia se tornado um termo muito carregado na filosofia profissional justamente naquela época, e eu estava naturalmente interessado pelo fato de que o mesmo conceito, ou ao menos a mesma palavra, tivesse aparecido mais ou menos naquele momento na filosofia e na arte. Havia começado a pensar que as histórias da arte e da filosofia estavam muito intimamente associadas, ao menos no Ocidente, e a levar a sério uma tese de Hegel segundo a qual em certo momento a arte se transforma em filosofia, pois me parecia que apenas em tais termos eu poderia ver sentido na história recente da arte. E estava quase convencido de que um complexo antagonismo havia unido de modo inseparável a arte e a filosofia nos tempos de Platão, de tal forma que as duas foram obrigadas a definir seus destinos em paralelo através da história. Assim, o fato de que o Pluralismo devesse no mesmo momento ser aparentemente necessário tanto para a filosofia como para a arte dificilmente poderia parecer acidental para alguém que, como eu, pensava sobre a história. Estava lá naquela noite mais para descobrir o que o Pluralismo significava para os artistas do que por ser capaz de contribuir com qualquer informação.

De fato, a conexão acabou se mostrando mais tênue do que eu esperava. O Pluralismo na arte implica antes uma transformação fundamental da autoconsciência artística; quase uma revolução no modo como os artistas estão agora começando a pensar sobre o futuro da arte. Ainda não era uma transformação estabelecida, mas o fato de que parecesse viável para todos significava que os artistas não mais estavam seguros de que houvesse um próximo passo correto na história da arte, daquele tipo que Malevich tinha em mente quando disse a seu colaborador, Matiúchin, em 1913, que *apenas* o Cubo-Futurismo representava uma direção significativa para a pintura. O Cubo-Futurismo, de fato, durou tão pouco tempo que, a menos que sejamos estudiosos da vanguarda russa anterior à Revolução, nunca iremos ouvir falar dele. Mas a atitude expressa na certeza histórica de Malevich define muito bem a atitude do artista nos tempos modernos:



em 1913, havia muitas opções para os pintores – Impressionismo, Expressionismo; Cubismo, evidentemente; Futurismo, evidentemente; variedades de Realismo – mas apenas uma opção *verdadeira*. Mas agora, em 1981, se o Pluralismo é aceito, uma opção é tão verdadeira quanto qualquer outra. Não é que tudo fosse historicamente correto; a correção histórica é que deixou de ter utilidade.

Ocorreu que nada de fato tão fundamental se passou com a questão do Pluralismo na filosofia. O Pluralismo passara a ser uma espécie de grito de guerra no encontro da American Philosophical Association, no inverno anterior, quando um grupo de professores de filosofia descontentes decidiu se opor à escolha do comitê de nomeação para a presidência da organização. Essa é uma distinção quase puramente honorífica, e os Pluralistas, como chamavam a si mesmos, sustentavam o ponto de vista de que as honras haviam sido concedidas a um grupo particularmente favorecido, nomeadamente aquele que praticava o que é às vezes designado como filosofia analítica, que parecia aos Pluralistas haver dominado a profissão: os filósofos analíticos constituíam uma espécie de elite, com cadeiras nas mais prestigiosas universidades, tendo seus artigos aceitos nas melhores revistas e seus livros publicados pelas editoras com as mais elevadas reputações – e evidentemente sempre sendo os únicos candidatos à presidência da American Philosophical Association. Os Pluralistas assim subscreveram uma visão política da questão. Havia os filósofos analíticos, e então havia todos os outros. Havia chegado a hora de realizar uma distribuição mais equânime de privilégios. E assim eles arranjaram a votação em um deles mesmos, em um turbulento encontro da área, e forçaram algumas reformas.

Agora, a esse ponto, a questão do Pluralismo, construída politicamente, envolve-se com uma questão que apenas começa a emergir no mundo da arte alguns anos mais tarde, sob o tópico da qualidade. Uma coisa é insistir que não há opção historicamente correta, de modo que nenhuma maneira específica de fazer arte tenha prioridade sobre qualquer outra. Outra coisa é dizer, dentro de quaisquer opções oferecidas, que não há mais algo como correto e incorreto, bom, ou não tão bom, ou mau. A situação na filosofia era a de que quase todas as melhores mentes filosóficas *estavam* de fato fazendo filosofia analítica, e parte da razão pela qual tinham os privilégios que tinham se devia a sua excelência, e não a cuidarem dos próprios interesses. A politização da profissão em linhas de prática filosófica fez com que parecesse que se tratava, de algum modo, de questões tribais, como se os filósofos analíticos estivessem simplesmente restringindo privilégios a membros de sua própria tribo. A distribuição de coisas pareceria reprovável,



e o protesto, justificado com base na justiça representativa, como na Irlanda do Norte ou talvez na Libéria. Pelo menos de acordo com meu ponto de vista, a filosofia analítica era um programa e uma prática muito empolgante e promissora, que prometia soluções a questões que permaneceram inabordáveis por séculos e que abria novos campos de investigação o tempo todo. Do mesmo modo que ocorre com a biologia molecular ou as placas tectônicas, parecia errado pensar nela meramente como um tribalismo.

Há agora, na metafísica, toda uma tese respeitável conhecida como Pluralismo, de acordo com a qual o universo é composto de mais de uma substância fundamental. O oposto do Pluralismo é, assim, o Monismo. O monista afirma que há apenas uma substância, é tudo o que há consiste apenas em modificações dela. O grande monista teria sido Espinosa. O alvo de Espinosa era Descartes, que defendia duas substâncias irredutivelmente diferentes, mas também pode ter sido Leibniz, que construiu um universo composto de infinitas substâncias irredutivelmente distintas. Uma, duas, muitas – essas eram as principais posições na filosofia do século XVII, e há dois modos, me parece, a partir dos quais podemos pensar sobre o Pluralismo nos termos desse programa. O Pluralismo pode ser uma das posições, nomeadamente a de Leibniz (ou talvez também a de Descartes, caso o consideremos um Pluralista que aprova mais do que uma substância básica). Ou o Pluralismo pode ser um tipo de atitude metafilosófica que tende à controvérsia. Seria esse o caso se considerássemos a controvérsia insolúvel. Você poderia dizer, bem, simplesmente não há como resolver a questão de quantas ordens básicas de substância existem. Pode haver uma verdade, mas nunca a conheceremos. Atingimos algum limite absoluto que a razão não pode penetrar. Monistas, dualistas e pluralistas têm, cada um, argumentos e contra-argumentos, mas nenhum deles é finalmente decisivo. A única postura defensável é a de tolerá-los todos e viver com a disjunção.

A gama de escolas filosóficas que define a paisagem acadêmica nos últimos anos 1970 não parece se relacionar do mesmo modo que a gama de posições metafísicas no século XVII o fazia. Nem parece ser um Pluralismo metafilosófico, com relação a essa gama, completamente correto. O melhor que poderíamos esperar seria algum tipo de tolerância. Mas seria inconsistente com um conceito de excelência filosófica dispor as coisas de modo que os representantes de cada uma das escolas rivais fossem apontados para os melhores departamentos, ou que, como questão de justiça, candidatos à presidência devessem ser escolhidos em rodízio de diferentes escolas, a fim de que houvesse diversidade. A diversidade é



um valor que pode ser prejudicial à excelência. Ela também é, penso, prejudicial à verdade. Se há apenas tribos, a justiça política garante que cada uma delas deva ter acesso ao poder, ou ao menos que não seja afastada do poder apenas por razões tribais. Suponho que o paralelo artístico seria o de que obras de arte não deveriam ser excluídas da exposição apenas por razões tribais, isto é, não deveríamos rejeitar uma pintura porque é abstrata, ou impressionista, ou cubo-futurista. Mas isso não significa que devamos abrir espaço a uma pintura abstrata ou cubo-futurista com base no argumento de que seria excludente não incluí-las. Isso seria sacrificar a excelência à política estética, que é em alguma medida o que a controvérsia sobre qualidade representa hoje. E, de acordo com minha visão cínica, era praticamente isso que o Pluralismo representava na filosofia naquele momento em particular. Ele havia transformado questões de excelência em questões de poder. Colocando o tema nesses termos, não havia nenhuma orientação especial a oferecer aos artistas que estavam preocupados com o Pluralismo naquela noite na School of Visual Arts. Não era como se estivessem procurando por inclusão. Era antes como se toda a base para a exclusão tivesse sido aparentemente podada. Esse foi um momento daquilo que o sociólogo francês Émile Durkheim uma vez chamou de *anomia*. A contrapartida da filosofia seria antes uma situação como essa que estamos vivendo hoje, em que a filosofia analítica perdeu sua esperança e ninguém tem uma ideia clara do que significa fazer filosofia. E isso significa que ninguém tem uma ideia clara do que significa treinar pessoas para que sejam filósofos.

O público naquela noite na School of Visual Arts era muito grande, e, pessoalmente, bastante sério: o Pluralismo em arte era claramente uma ideia perturbadora, algo que os artistas não haviam encontrado antes, ao menos não como uma ideia, ainda que de fato a prática artística nos anos 1970, como podemos ver em retrospecto, já fosse efetivamente pluralista. Até hoje não sei quem promoveu o termo, ou reconheceu que a situação na arte o requeria, de modo que poucos anos depois Baudrillard insinuasse a ideia de simulação no discurso do artista. Era menos uma ideia cujo tempo havia chegado do que um tempo cuja ideia havia chegado, e pode ter surgido não em algum artigo seminal em uma revista de arte, mas espontânea e anonimamente. Devo admitir que na época não perguntei, como deveria, por que a ideia estava ali ou importava tanto, mas talvez não seja difícil agora, em perspectiva histórica, apreciar o que deve ter acontecido.

A confiante crença de Malevich no Cubo-Futurismo acarreta o imperativo de que os artistas se tornem cubo-futuristas, caso queiram fazer arte significativa. Qualquer outra coisa em termos de arte carece de sentido. Dois anos mais tarde,



Malevich descobriu o Suprematismo, que em seu próprio nome implica que o fim foi atingido, uma vez que nada pode triunfar sobre a supremacia. Então veio a Revolução, e o Suprematismo literalmente foi condenado ao esquecimento pelos membros do *INKhUK* – o corpo oficial encarregado de definir o papel da arte em uma nova sociedade. Uma forma ou outra de Construtivismo substituiu a agora historicamente irrelevante pintura de cavalete, e os artistas assumiram o compromisso tanto de celebrar os processos industriais como de seguir, de fato, a injunção de Rodchenko, “Arte na vida”, e realmente entrar no local de trabalho como *designers*. Não havia espaço para o Pluralismo na Rússia no começo dos anos 1920, ainda que, curiosamente o bastante, o ideal pluralista não pudesse ter sido expresso de modo mais sagaz do que por Marx e Engels em *A ideologia alemã* como o estado em que, uma vez que os seres humanos não mais sejam alienados de seu trabalho (nomeadamente, como disse Marx, na sociedade comunista), “cada um pode se tornar talentoso em qualquer área que deseje, sendo que a sociedade torna possível para mim fazer uma coisa hoje e outra amanhã, caçar pela manhã, pescar de tarde, criar gado à noite, criticar depois do jantar, como eu bem entender, sem nunca me tornar caçador, pescador, pastor ou crítico”. Warhol, em 1963, atrevo-me a dizer que de modo inconsciente, parafraseou essa bela visão ao perguntar: “Como você pode dizer que um estilo é melhor do que outro? Você deve ser capaz de ser um expressionista abstrato na próxima semana, ou um artista pop, ou um realista, sem sentir que desistiu de alguma coisa”. Mas em Moscou, naqueles dias anteriores ao congelamento de tais argumentos, quando a teoria do Comunismo deveria ter se reunido ao Pluralismo, os artistas insistiam na exclusividade de sua agenda com um fervor de intolerância religiosa. Segundo o ponto de vista de Hegel, como vimos, arte, religião e filosofia eram os três momentos, como os denomina, do Espírito Absoluto. Mas a religião é, em sua natureza, exclusivista e intolerante: e há pluralismo religioso apenas quando uma fé descobre que carece do poder de heretizar, anatemizar, converter à força ou massacrar. Na medida em que Hegel esteja certo quando afirma que arte é religião em outro modo de ação, o Pluralismo é alheio a sua essência. É como se devesse haver uma única fé artística, uma única verdade da arte. E talvez tenha sido isso que deixou o público daquela noite tão evidentemente desconfortável com o conceito.

Cada movimento artístico dos tempos modernos surgiu com um conjunto de reivindicações que invalidam qualquer outro modo como inaceitável. Seurat não apresenta o Pontilhismo como “apenas outro modo de pintar”. Era o único modo científico de pintar. Signac considerava Matisse um artista promissor, desde que aderisse à doutrina do Divisionismo, mas no momento em que dela se desviou,



Signac escreveu que ele havia se atirado aos cães. O Divisionismo, afinal de contas, é apenas um modo de aumentar a luminosidade por meio da justaposição, ao invés da mistura, de cores, e era praticado sem ideologia, como apenas uma questão de técnica, por Veronese. Mas uma questão de técnica no século XVI se tornou um item de fé no XIX. Os Pré-Rafaelitas condenaram a totalidade da história da arte, começando com a *Transfiguração* de Rafael, às chamadas figurativas. Foi esse dinamismo do Modernismo que continuou a trabalhar na Rússia quando as circunstâncias históricas objetivas, de acordo com a teoria que dirigiu a Revolução, deveriam, ao invés disso, ter aberto um tipo de pluralismo pós-histórico.

O Exclusivismo e seu companheiro, o Essencialismo, definiram a atmosfera artística de Nova York nos anos 40 e 50, talvez como algo importado da Rússia, pois muitos dos artistas eram simpatizantes do comunismo, ou talvez pelas mesmas razões que faziam com que os artistas russos fossem exclusivistas e essencialistas, como uma das expressões do Modernismo. Era como se a arte moderna fosse um amálgama dos dois outros momentos de Hegel: o filosófico na busca pela essência ou pela definição real de arte, o religioso na intolerância e no monismo estético que o acompanham. Os expressionistas abstratos sustentavam as mais ferozes e dogmáticas teorias do que era arte e do que não era. Essa intolerância vive nos escritos ofensivos de Hilton Kramer e de outros críticos, cuja visão se formou naquela época. Em um debate com Barbara Rose, fiquei impressionado com a prontidão com que ela descartou como não arte – como *não arte em absoluto* – “60 por cento” do que estava sendo mostrado nas galerias e museus hoje. Naqueles anos, certamente os anos gloriosos da pintura americana, a atmosfera era puritana e condenava hereges. A distinção entre abstração e imagem era algo como aquela entre o Novo Testamento e o Velho. Quando o Museum of Modern Art montou uma exposição, em 1959, intitulada *New images of man* [*Novas imagens do homem*], conforme denominação de Peter Selz, as críticas foram uniformemente selvagens. Críticas desse tipo, suponho, são o equivalente moral do hereticídio. Se William Rubin tivesse sido capaz de queimar as imagens em questão, ele o teria feito. A crítica de arte, mesmo hoje, é uma forma de uivo zeloso.

Por baixo da superfície, forças poderosas estavam em ação. Em 1957, Johns e Rauschenberg estavam fazendo o tipo de pintura que haveria de significar o fim do Expressionismo Abstrato, que não iria sobreviver seriamente em uma segunda geração. Isso significa que vários pintores maravilhosos foram soterrados pelo movimento impetuoso da mudança histórica, desnecessariamente, em meu ponto de vista, como se houvesse uma verdade profunda da arte segundo



a qual ou o Expressionismo Abstrato seria a única possibilidade, ou não seria absolutamente nada. Inicialmente Johns e Rauschenberg, para não mencionar Oldenburg e Warhol, gotejavam pintura sobre imagens que eram alheias àquele tratamento. Warhol produziu, por exemplo, o que denominei “Garrafa de Coca-Cola Expressionista Abstrata”. Isso era camuflagem protetora; pintura pintoresca era o selo de credibilidade que os artistas pop usavam para se infiltrar e derrotar o Expressionismo Abstrato. Era uma liberação poderosa e finalmente desconcertante. Conheci um artista que nos anos da ascendência abstracionista persistiu em fazer imagens. Em algum momento no começo dos anos 60, depois da revolução *pop*, ocorreu a ele, com grande clareza, que agora não havia problema algum em fazer o que vinha fazendo. Mas então isso perdeu todo o interesse para ele. Fazer imagens naqueles anos havia requerido coragem e independência. Ele estava resistindo ao que outros acreditavam ser o Espírito da História. E agora não faria nenhuma diferença o que ele fizesse. Quando se pode fazer o que se quer – ser um expressionista abstrato pela manhã, um artista *pop* à tarde, um realista à noite – não havia mais nenhum incentivo para ser nenhum deles. No entanto, era como se, a não ser que houvesse um modo historicamente verdadeiro e correto, não existisse razão para fazer absolutamente nada. Minha impressão era que fazer arte, em sua cabeça, fosse finalmente incompatível com o Pluralismo e isso, se sentido de modo geral, poderia ter sido a explicação para a preocupação naquela noite, na School of Visual Arts. O apagamento da direção histórica foi experimentado como o apagamento da significância da criação artística.

Levou algum tempo, eu penso, antes que essa atitude viesse à superfície: os artistas continuaram a buscar a essência da arte e, quando acreditavam tê-la encontrado, adotavam o exclusivismo característico do movimento moderno. Quando Jennifer Bartlett veio de Yale em meados dos anos 60, por exemplo, nos anos do surgimento do SoHo, ela se recorda de como “as pessoas tinham opiniões muito definidas, e cada um era fantasticamente competitivo. Imagino que houvesse muito poucas pessoas fazendo obras abstratas que fossem aceitáveis para Brice Marden, e muito poucas fazendo esculturas que fossem aceitáveis para Richard Serra”. Era como se fosse imperativo para os jovens artistas a descoberta da verdadeira natureza da arte. A própria Bartlett era uma pluralista precoce: “Eu gostava de muitas obras diferentes”. Requeria, penso eu, imensa confiança impor-se contra os dogmas reinantes da época e dizer: Há várias e várias maneiras. Bartlett acreditava ser uma minimalista, mas de certa forma ela era, como disse Paula Cooper, uma niilista. Ela pintava pontos no que parecia papel milimetrado, ainda que fossem na verdade quadrados esmaltados que ela havia fabricado. Os pontos



tinham cores diferentes, mas quando alguém lhe disse que se quisesse ganhar a aprovação de Cooper deveria, ao invés disso, fazê-los todos negros, sua atitude foi como aquela de Henrique IV quando lhe disseram que aceitar o catolicismo era a condição para ser rei: *Paris vaut bien une messe* [*Paris bem vale uma missa*]. Ela não iria deixar que mera cor a afastasse da afiliação à galeria que ambicionava. Afinal de contas, como ela disse a Calvin Tomkins em uma entrevista posterior, falando sobre a obra de seus contemporâneos, “Gosto de tudo isso”. Deve ter havido poucos graduados em Yale tão permissivos assim em 1968.

Eu tinha minha própria leitura do advento do *Pop* nos anos 60. De acordo com minha ótica, a longa história da investigação filosófica da essência da arte havia agora transcendido a busca por exemplares de arte pura. O que os artistas *pop* mostraram, como os minimalistas que estavam trabalhando em uma via paralela, é que não há modo especial ao qual a aparência da obra de arte deva se vincular. Ela pode parecer com uma caixa de Brillo, se você é um artista pop, ou com um painel de compensado, se você é um minimalista. Pode parecer como uma fatia de bolo, ou pode parecer com uma ondulação da cerca de arame de um galinheiro. Com isso chega o reconhecimento de que o significado da arte não pode ser ensinado através de exemplos, e de que o que faz a diferença entre arte e não arte não é visual, mas conceitual. É uma questão que a filosofia da arte tem de descobrir, e tendo trazido a questão a esse ponto, o *Pop* e o Minimalismo levaram a busca a um fim. Os artistas não mais precisam ser filósofos., Ao passarem o problema da natureza da arte para a filosofia, eles foram liberados para fazer o que queriam fazer, e nesse preciso momento histórico o pluralismo se tornou a verdade histórica objetiva. A partir da perspectiva da história, nada havia a escolher entre o *Pop*, ou o Minimalismo, ou o Realismo, ou o Expressionismo, ou qualquer coisa de que diabos você goste. A história, com efeito, acabou. Evidentemente, como demonstra o testemunho dos colegas de Bartlett em Yale, leva um longo tempo para que essa verdade seja registrada na consciência. Deixe-me dizer que ela não foi registrada por minha consciência a não ser em algum momento dos anos 80, quando comecei a escrever sobre o que chamei de o Fim da Arte.

Quer ou não isso tenha mesmo penetrado na consciência artística, a prática artística ao longo dos anos 70, agora assim me parece, era pluralista *de facto*. Ocorreu-me que estou agora construindo uma narrativa filosófica do primeiro período pós-histórico da arte. Mas tenho a sensação de que nos anos 70 uma grande quantidade de artistas começou a fazer tipos de coisas muito diferentes, não sabendo, ou talvez não se importando, com o fato de ser ou não arte. Obtive



essa impressão a partir de uma notável exposição de artistas mulheres que foi encerrada, em dezembro de 1989, na Pennsylvania Academy of Art. Ela se chamava *Making their mark. Women artists enter the mainstream, 1970-1985* [*Deixando sua marca. Mulheres artistas entram no mainstream, 1970-1985*]. O mais surpreendente fato imediato sobre a exposição era que as artistas não tinham quase nada em comum, exceto seu gênero: era como se cada artista tivesse desenvolvido uma nova espécie de arte. Dificilmente você poderia classificar a maior parte delas como pintoras ou escultoras. O outro fato é que não havia realmente *mainstream* nos anos 70. Ou que parecia com um *mainstream* eram incontáveis pequenos riachos fluindo como um só. Imagino, caso alguém realizasse uma exposição de artistas homens naqueles anos, se o mesmo seria verdadeiro. A década de 70, por conseguinte, foi um período com uma história da arte quase impenetrável. Não havia realmente movimentos, apenas o que os indivíduos estavam fazendo. Foi naqueles anos, no entanto, que um tipo de crítica feminista radical começou a emergir, e a partir dela se desenvolveu o argumento de hoje sobre a qualidade. O argumento era o de que era falso para a natureza das mulheres aplicar a seu trabalho padrões que haviam sido desenvolvidos em associação à obra de homens. Minha impressão sobre o que se queria dizer com isso é que as mulheres estavam fazendo coisas naqueles anos que não se encaixavam em definições de arte que fossem formalistas em caráter, e que eram especialmente incorporadas pela crítica de Clement Greenberg. Assim, com efeito, a crítica radical era um apelo ao Pluralismo de certo tipo, mesmo que um apelo algo sexualizado, falando como se as mulheres fizessem um tipo de arte e os homens outro. De fato, o Pluralismo se aplicava à produção de arte naquela década, qualquer que fosse o gênero do artista. Não mais havia um modo de identificar a arte com um tipo específico de objeto. Mas então tampouco havia um modo de julgar a arte em termos de padrões estabelecidos para um tipo específico de objeto. Ainda assim, não se deduz da ausência de restrições prévias para o que uma obra de arte poderia ser que as questões de qualidade não mais tivessem qualquer aplicação. Ocorria antes que a qualidade tivesse de ser diferenciada da satisfação de uma definição prévia de arte. O que fez dessas artistas mulheres artistas *mainstream* foi o fato de estarem fazendo obras de alta qualidade que, como objetos, não se conformavam aos critérios da arte tal como compreendidos na era que o *Pop* e o Minimalismo levaram ao fim. 1970 foi, sem dúvida, escolhido como um ponto de partida a fim de incluir Eva Hesse na exposição, uma vez que morreria em 1970. Mas Hesse, uma artista verdadeiramente grande, fez objetos como arte que eram amplamente descontínuos com relação a qualquer coisa que pudesse ser tolerada como arte nos dias do Essencialismo.



Eu não tenho um senso claro dos anos 70, ainda que evidentemente tenha vivido a década – não tenho a impressão de que tenha havido qualquer movimento na arte naquele período. Minha impressão é de que a arte era coletada por aqueles que os franceses chamam de *amateurs*, e de que a corrente da história da arte, depois dos grandes momentos do *Pop* e do Minimalismo, dividiu-se em incontáveis capilares e o mundo da arte em pequenos mundos da arte. Pode ser que o fato de que grandes teorias não parecem ter emergido no período para substituir as teorias dos anos 50 e 60 tenha dado aos artistas a impressão de que o que *eles* estavam fazendo era, talvez, marginal, quando na verdade não havia *nada além* de margem. De todo modo, quase contemporaneamente ao painel sobre Pluralismo, havia a nascente sensação de que algo realmente estava ocorrendo no mundo da arte, após quinze anos de definhamento, e de que o SoHo era o local de um novo começo. Estou me referindo às primeiras exposições de Julian Schnabel e David Salle. Havia multidões na rua, um ar de carnaval e triunfo, como se a história tivesse despertado depois de uma longa sesta, como se o Espírito estivesse de novo na corrente. Uma nova década havia começado com um novo movimento, o Neo-expressionismo, como rapidamente foi chamado, que se provou global: repentinamente havia as telas excessivamente empastadas dos alemães, a espalhafatosa exposição *Zeitgeist* em Berlim, os terríveis italianos no Guggenheim, a exposição inaugural no novo MoMA. O mundo da arte estava inundado de telas que tentavam apresentar sua importância através de quantidade e energia, pigmento misturado e simbolismo portentoso. Elas tentavam parecer importantes: foi o que chamei de Arte de Importância. A história da arte estava mais uma vez caminhando. Havia reputações e dinheiro a fazer. Penso que, à medida que os anos 80 se desenrolavam, tornou-se claro que Schnabel estava realmente apenas fazendo Schnabels, Salle apenas confeccionando Salles. Mas naquele momento, para muitos ao menos, parecia que isso era uma espécie de renascimento.

E essa era a situação em 1981. Havia o Pluralismo, que emergira o suficiente para que as pessoas se preocupassem com ele, e especialmente sua implicação de que não mais havia qualquer direção histórica. Isso significava que não havia mais um vetor na história da arte, e não mais uma base na verdade para o esforço de localizar historicamente a próxima etapa. E então, especialmente no SoHo, mas também em vários lugares da Itália e da Alemanha, havia a impetuosa promessa de que a nova direção havia sido descoberta, e com isso a possibilidade de que o Pluralismo fosse uma doutrina criada pelo desespero. Havia assim um tipo de contradição objetiva no mundo da arte no limiar da década entre duas visões conflitantes sobre a forma em desenvolvimento da história da arte.



Não posso pretender que as coisas em 1981 fossem tão claras como tentei torná-las aqui; de fato, a situação era excessivamente confusa. Nem posso lembrar de uma única coisa dita naquela noite, na School of Visual Arts, que pudesse ter tido a menor utilidade para alguém, ainda que minha impressão geral seja a de que cada um no painel estivesse insatisfeito com a ideia de Pluralismo. Minha infelicidade era, sem dúvida, uma repercussão de meu ceticismo a respeito do movimento pluralista na filosofia, que, como eu disse, me parecia cínico e oportunista. Se o Pluralismo na arte de qualquer modo fosse paralelo a ele, seria o caso de privar de direitos os abstracionistas e os realistas solicitando sua parte das boas coisas do mundo da arte. Se os neo-expressionistas tivessem tomado todas as melhores galerias, conseguido que todos os melhores críticos escrevessem sobre eles, e assim por diante, então teriam sido como os filósofos analíticos de acordo com os Pluralistas da American Philosophical Association. Talvez houvesse um paralelo, e talvez o Pluralismo representasse não mais do que uma demanda por tempo igual e direitos iguais. Mesmo assim, seria implicar uma visão de história da arte de acordo com a qual não haveria direção específica, de modo que alguém poderia ser abstracionista pela manhã, expressionista à tarde, fotorrealista à noite – e escrever crítica de arte após o jantar. E isso iria colidir com a filosofia da história reivindicada em nome do Neo-expressionismo como o modo conforme o qual as coisas são agora obrigadas a andar. Assim ainda haveria um conflito entre duas filosofias da história da arte. Mas de fato minha impressão naquela noite foi a de que ainda havia muito essencialismo e exclusivismo do tipo que Bartlett notou no ar. Não era como se os expressionistas estivessem errados sobre haver uma direção, mas apenas sobre seu conhecimento a respeito de qual seria ela. Jeremy Gilbert-Rolfe certamente tinha uma visão forte e definida sobre o que era, afinal, a pintura, assim como, em seu modo mais reservado, Denise Green o tinha. Eu fiquei ao lado deles. Realmente não via como se podia ser um abstracionista, por exemplo, e ao mesmo tempo acreditar que se poderia, com a mesma facilidade, estar fazendo outra coisa. Ser apenas um pintor, eu pensava, era estar comprometido com a visão de haver uma verdade para a arte. Esse era um típico painel do mundo da arte; barulhento, hipócrita, com uma grande quantidade de argumentos aproveitados às expensas dos que questionavam da plateia, e muita *blague* pura. Ninguém deve ter sido muito esclarecido, menos ainda por mim, mas talvez o painel tenha servido à função catártica de uma encenação ritual. O Pluralismo precipitou-se como uma ideia. Afinal de contas, se você pensa sobre isso, havia sentido em que nossa experiência básica com arte seja pluralista em todos os aspectos. Nossa experiência básica com a arte ocorre no curso introdutório de história da arte, e então no museu enciclopédico. Estamos acostumados a ajustar nossa visão a todos



os estilos que existem. É verdade que racionalizamos as discrepâncias estilísticas ao aprender que diferentes estilos se associam a diferentes períodos. O que é estranho sobre o Pluralismo nos anos 80 é que ele caracteriza todo o período – nenhum estilo particular pertence a uma época mais do que qualquer outro. Mas o próprio Pluralismo pertence à época. E talvez fosse isso que as pessoas achassem perturbador. Era isso que explicava por que havia a esperança de que houvesse apenas um estilo verdadeiro, e de que aquele estilo seria o Expressionismo.

Não vejo o Neo-expressionismo como a próxima etapa histórica, mas tampouco acredito ainda em uma filosofia da história da arte na qual devesse haver alguma próxima etapa histórica. Pensei que a arte houvesse conduzido a si mesma ao limiar da autoconsciência e, portanto, a sua própria filosofia. Em 1984, publiquei um ensaio categoricamente chamado de *O fim da arte*, que argumentava não que a arte iria parar, mas que uma razão para fazer arte não mais tinha validade. Senti que minha visão significava uma libertação das tiranias da história. Senti que havíamos ingressado precisamente naquele mundo de empreendimento pluralista que se adéqua perfeitamente à inadvertida paráfrase de Warhol da promessa feita em *A ideologia alemã*. Pensei que havíamos entrado na fase pós-histórica da arte em que não existia mais a possibilidade da direção historicamente correta. Esse seria, então, um período de Pluralismo *profundo*.

Um crítico amigável, Noel Carroll, defendeu uma conexão interna entre minha visão de que a arte havia historicamente acabado e a filosofia da arte proposta em *A transfiguração do lugar comum*. Seu pensamento é este. A história da filosofia da arte tem sido a história das teorias filosóficas anuladas, uma após a outra, por contra-exemplos do mundo da arte. Apenas uma teoria imunizada contra contra-exemplos pode passar o teste do tempo. É muito conveniente, então, que não houvesse mais história da arte, no que diz respeito às minhas próprias teorias. Como filósofo posso proceder na segurança de que não vai haver surpresas do tipo que a abstração representou para a teoria de que a arte é mimética, ou que Duchamp e Warhol representaram para outras teorias.

Admiro essa crítica. Mas me parece que a maior parte das filosofias da arte constituiu-se, em geral, de endossos disfarçados do tipo de arte que os filósofos aprovavam, ou de críticas disfarçadas da arte que os filósofos desaprovavam, ou, em todo caso, de teorias definidas contra a arte historicamente familiar da própria época do filósofo. De certo modo, a filosofia da arte foi realmente apenas crítica de arte. De acordo com meu ponto de vista, uma filosofia da arte digna do nome precisa ser apresentada em um nível de abstração tão geral que você



não seja capaz de deduzir dela a forma de qualquer estilo artístico específico. Ela deve ter aplicação para a arte moderna e antiga, para a arte oriental e ocidental, para a arte representacional e abstrata. Uma vez que tudo o que é arte deve se conformar à teoria, se há qualquer vantagem nisso, nenhuma arte a exemplifica melhor do que qualquer outra. Assim, se há uma boa teoria, a história não pode derrubá-la, e se a história pode, então isso não é filosofia, mas crítica. De fato, se a história da arte tivesse de definir que havia um único tipo de arte, ainda seria possível encontrar uma filosofia da arte que permanecesse inabalada caso a história mudasse e repentinamente houvesse toda a espécie de diferentes tipos de arte. Assim, se um artista me dissesse que leu *A transfiguração do lugar comum* e agora havia começado a fazer arte que se adequasse perfeitamente ao que meu livro diz que é arte, eu iria lhe dizer que ele não entendeu o livro de modo algum. Nada que seja arte se encaixa em minha teoria melhor do que qualquer outra coisa, se o livro está certo. Inevitavelmente o Pluralismo cai como consequência de uma boa filosofia da arte. Uma filosofia que tivesse um resultado diferente não seria boa filosofia. Mas isso então significa que uma boa filosofia da arte não tem quaisquer implicações históricas, e alguma outra razão que não as razões filosóficas deve explicar por que a arte deveria ter uma história ao invés de outra. Em qualquer caso, a ideia de um futuro não histórico para a arte abre completamente o presente. Na verdade, um estado pluralista é o único estado filosoficamente justificado que pode haver. A questão é se que podemos viver na história como vivemos fora dela, do modo que a filosofia demanda que façamos.

Essa visão das coisas conecta meu anti-Pluralismo na filosofia com meu Pluralismo na arte. Os passos tomados em direção a uma teoria da arte em *A transfiguração do lugar comum* são passos que qualquer filosofia da arte deve dar em seu caminho rumo a uma definição da arte. Os componentes que o livro apresenta como pertencentes a uma definição de arte teriam de ser componentes em qualquer definição de arte. Evidentemente o livro poderia estar errado. Mas se estiver errado, então realmente está errado, e não há consolo no pensamento de que, bem, esta é apenas outra teoria da arte. Se há, no sentido requerido, “outras teorias da arte”, então não pode haver verdade ou falsidade. Verdade ou falsidade são incompatíveis com Pluralismo. Mas não há verdade ou falsidade na arte, o que significa que o Pluralismo é, finalmente, inevitável. Variações no estilo podem ter explicação histórica, mas não justificativa filosófica, pois a filosofia não pode discriminar entre estilo e estilo. A crítica de arte, com suas agendas variadas, as apresentava como se houvesse filosofias da arte, o que sem dúvida requeria que denunciassem como não arte o que quer que falhasse em ir ao encontro de suas



agendas. Mas a filosofia pode apenas discriminar entre obras de arte e meras coisas reais; ela não pode discriminar entre obras de arte, todas elas devendo adequar suas teorias, se teorias são de algum valor.

Recentemente pensei sobre os artistas dos quais mais gosto, e sobre quanto pouco eles têm em comum uns com os outros. O que tinha Cindy Sherman a ver com Mark Tansey, ou ele com Dorothea Rockburne, ou ela com Red Grooms, ou ele com Robert Mangold, ou ele com Boggs, ou ele com David Reed, ou David Reed com Arakawa, ou Arakawa com David Sawin, ou David Sawin com Mel Bochner? Eles não estão mais próximos de minha filosofia da arte do que quaisquer outros. Algumas vezes me perguntaram como eu posso ser um crítico se seriamente acredito que a arte chegou a um fim. A resposta é que sou o tipo de crítico que sou apenas porque acredito nisso. Não tenho fundamento para excluir nada. Como Jennifer Bartlett, posso gostar de tudo isso.

Tradução: Daniela Kern

¹ Nota da tradutora: Esse texto, resultante de conferência proferida na Glass Arts Society (Corning, Nova York), em junho de 1991, apareceu primeiramente no jornal da mencionada sociedade, ainda em 1991, e depois em DANTO, Arthur C. *Learning to live with pluralism*. In: DANTO, Arthur C.; HUHNS, Thomas; HOROWITZ, Gregg. *The wake of art. Criticism, philosophy and the ends of taste*. Amsterdam: OPA, 1998. p. 81-95.

