



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Thiago Barros Gomes

**Significados corporificados:
uma análise da definição da arte de Arthur C. Danto**

Rio de Janeiro

2012

Thiago Barros Gomes

**Significa dos corporificados:
Uma análise da definição da arte de Arthur C. Danto**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Noéli Ramme

Rio de Janeiro
2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CCS/A

D194 Gomes, Thiago Barros
Significados corporificados: uma análise da definição arte
de Arthur C. Danto / Thiago Barros Gomes. – 2012.
106 f.

Orientadora: Noeli Ramme.
Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

1 Danto, Arthur Coleman, 1924-. 2. Arte – Filosofia –
Teses. 3. Estética - Teses. I. Ramme, Noeli. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas. III. Título.

CDU 7.01

Autorizo apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Thiago Barros Gomes

**Significados corporificados:
uma análise da definição da arte de Arthur C. Danto**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Aprovada em 29 de maio de 2012

Banca Examinadora:

Prof^ª.Dra. Noéli Ramme (Orientadora)

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof. Dr. Ricardo José Corrêa Barbosa

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof. Dr. LucianoVinhosa Simão

Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2012

DEDICATÓRIA

A Flávio e Gláucia.
A Jarbas e Glauco.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Flávio e Gláucia, por me apoiarem incondicionalmente, e aos meus irmãos, Jarbas e Glauco, por sempre estarem ao meu lado.

A Guilherme Souza e a Rodrigo Figueiredo pelas conversas e empolgantes discussões filosóficas ao longo da temporada carioca.

A José Costa Jr. pela amizade. Sem suas leituras pacientes e críticas necessárias este trabalho estaria aquém do que é hoje. Agradeço a todos os companheiros aquarianos.

Ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UERJ por acolherem e colaborarem com este trabalho.

Aos funcionários da UERJ (em especial à Simone, secretária do programa, que sempre foi solícita para com minhas questões burocráticas).

A UFOP e aos professores do IFAC.

Ao CAPES por viabilizar financeiramente esta pesquisa.

Aos professores da banca examinadora, Prof. Dr. Ricardo Barbosa e Prof. Dr. Luciano Vinhosa, por aceitarem o convite a participar da banca, pela leitura deste trabalho e por todos os comentários.

Agradeço, em especial, a Prof. Dra. Noéli Ramme por me possibilitar estudar e vivenciar a filosofia contemporânea da arte de forma tão apaixonante; e por me acompanhar pacientemente estes dois últimos longos anos, sempre me indicando o melhor caminho a seguir. Certamente sem os seus conselhos e críticas não haveria este trabalho.

Art has a history and a theory because of the role it plays in human lives.

David Novitz

RESUMO

GOMES, Thiago Barros. *Significados corporificados: uma análise da definição de arte de Arthur C. Danto*. Rio de Janeiro. 2012. 106 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

O objetivo do presente trabalho é analisar a resposta de Danto ao problema da natureza da arte. Para isso, investigaremos o modo como ele utiliza os experimentos dos indiscerníveis, tanto para objetar as teorias tradicionais da arte como para erigir sua definição; e filosofia da arte, o que pode ser chamado, respectivamente, de tarefa negativa e tarefa positiva do uso do método dos indiscerníveis. A primeira parte desse trabalho se ocupa da tarefa de investigar justamente como os experimentos dos indiscerníveis são usados para objetar as teorias mimética, formalista, expressivista, institucionais, da atitude estética, e, por fim, a teoria da indefinibilidade da arte. A segunda parte trata de demonstrar como Danto, através dos experimentos dos indiscerníveis, extrai as condições necessárias e suficientes de sua definição de arte. A terceira e última parte deste trabalho analisa a relação existente entre a definição da arte e a filosofia da história da arte de Danto, principalmente a tese acerca do fim da arte.

Palavras-chaves: Danto. Definição da arte. Filosofia da arte. Estética.

ABSTRACT

GOMES, Thiago Barros. *Embodied meaning: an analysis of Arthur C. Danto's definition of art*. Rio de Janeiro. 2012. 106 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

The aim of this work is to examine the definition of art proposed by the Arthur C. Danto. For this, we investigated how he uses the experiment of indiscernibles, both to object the traditional theories of art and to erect his definition of art; which can be called respectively by negative task and positive task of usage of method of indiscernibles. The first part of this work is concerned with to investigate how the experiment of indiscernibles are used to object the theories mimetic, formalist, expressivist, institutional, aesthetic attitude and theory of indefinability of art. The second part of this work focuses to demonstrate how Danto extracts the necessary and sufficient conditions of his definitions of art by the experiments of indiscernibles. The third and last part of this work examines the relationship between the definition of art and Danto's philosophy of art history, especially his thesis about the end of art.

Keywords: Danto. Definition of art. Philosophy of art. Aesthetic.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	EXPERIMENTO DOS INDISCERNÍVEIS E AS CRÍTICAS ÀS TEORIAS TRADICIONAIS DA ARTE	15
1.1	A concepção de filosofia de Danto	15
1.2	O experimento dos indiscerníveis	19
1.3	Crítica às teorias formalistas	22
1.4	Crítica às teorias expressivistas	27
1.5	Crítica às teorias da atitude estética	30
1.6	Crítica às teorias da indefinibilidade da arte	36
1.7	Crítica às teorias institucionais	44
1.8	Crítica às teorias da mimesis	49
2	A CONSTRUÇÃO DA DEFINIÇÃO DE ARTE DE DANTO	53
2.1	Introdução	53
2.2	Ser sobre algo (<i>aboutness</i>)	54
2.2.1	<u>“Ser sobre algo” como “estar no lugar de”</u>	57
2.2.2	<u>Objecções à condição de “ser sobre algo” como “estar no lugar de”</u>	61
2.2.3	<u>“Ser sobre algo” como “ser interpretável”</u>	64
2.2.4	<u>Objecções à condição de “ser sobre algo” como “ser interpretável”</u>	65
2.3	Interpretação e identificação	67
2.3.1	<u>Limites da interpretação</u>	71
2.3.2	<u>Interpretação profunda e interpretação superficial</u>	74
2.4	Metáfora, expressão e estilo	77
2.5	Mundo da arte	84
3	DEFINIÇÃO E FIM DA ARTE	89
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
	REFERÊNCIAS	102

INTRODUÇÃO

Por que definimos as coisas? Ao definir algo podemos ter diferentes objetivos em mente: aumentar a precisão do nosso vocabulário ou eliminar vaguezas e ambiguidades de termos, aclarar o significado de um termo confuso, ou mesmo determinar a natureza de alguma coisa. Quando Danto investiga a arte ele está interessado nesse último uso da definição. Ele acredita que fornecer uma definição de arte é suficiente para compreendermos sua natureza, isto é, determinar o que a arte realmente é.

A arte não é um objeto fácil de analisar, e a história do conceito de arte mostra as vicissitudes que esta já sofreu. Desde a antiguidade grega clássica o termo “arte”, mudou não apenas em relação à sua grafia, mas o próprio significado do conceito de arte mudou e, conseqüentemente, mudaram-se os objetos nos quais este conceito se aplicava. Os gregos antigos definiam arte como a habilidade consciente de fazer coisas segundo regras. Certamente essa definição era demasiada ampla, incluindo qualquer atividade guiada por regras, por exemplo, a carpintaria, a serralheria, ou mesmo a aritmética (atividades que atualmente consideramos artesanato e ciência).

Por outro lado, os gregos antigos excluía a poesia e a música da classe das artes, pois essas atividades, segundo eles, dizem respeito à expressão de sentimento e a inspiração, ou seja, não seguiam regras específicas. Entretanto, posteriormente, na própria antiguidade clássica, tanto a música como a poesia adentraria na categoria de arte. A música entraria através da descoberta dos pitagóricos de que as leis que regiam a harmonia se fundamentavam na matemática e, por isso, a música passaria a ser considerada uma atividade racional e submetível a regras. Já a poesia se elevaria a categoria de arte através de Aristóteles, que estabeleceu, na *Poética*, as regras para a sua produção.

A noção moderna de arte surge com a aceitação de certas atividades como arte e com a rejeição de outras. A carpintaria e a escultura eram atividades consideradas muito próximas pelos gregos antigos, no entanto, foram dissociadas na modernidade; sendo apenas a última uma extensão de arte. De modo oposto, a poesia e a escultura eram consideradas atividades completamente divergentes pelos gregos e, contudo, passaram a recair sobre o conceito de arte. Assim, tinha-se sob o conceito de arte atividades como a escultura, a pintura, a arquitetura, a poesia e música, mas excluía-se os artesanatos e a ciência.

A questão que surgia então era: o que essas atividades tão diversas tinham em comum? A primeira resposta moderna a questão foi apresentada pelo esteta francês Charles Batteux, em 1747. Ele sugeriu que o que todas essas atividades tinham em comum era que elas imitavam a natureza. Batteux também reclassificaria as artes para abarcar a escultura, a oratória, a pintura, a arquitetura, a poesia, a música e a dança; estas seriam designadas por *belas artes*. Mas por volta dos 1900, a estabilidade da categorização em sete artes se abalaria, quando certas atividades, então controversas, como a fotografia e o cinema, reivindicavam o estatuto de arte. Com isso, novas decisões em relação ao que recairia sobre o conceito de arte deveriam ser tomadas.

O surgimento de novos fenômenos, como a exibição de máscaras africanas em museus da Europa, o aparecimento da arte expressionista e os *ready-mades*, levou-nos a revermos tanto as definições como as nossas categorizações do mundo. As novas teorias da arte surgiram com o intuito de explicar o pertencimento ou não desses novos fenômenos à categoria das obras de arte. Apareceram teorias, como a de Tolstói e Collingwood, que argumentavam que esses novos objetos eram obras de arte porque expressavam ou comunicavam sentimentos. Outras, como a de Clive Bell, afirmavam que eles possuíam uma forma significativa, ou ainda, que eram obras de arte porque suscitavam uma experiência particular, como defendia Stolnitz.

Em meados do século XX, as práticas artísticas eram tão diversas que nenhuma teoria que propusesse uma propriedade essencial para algo ser uma obra de arte parecia ser capaz de abarcar todas as espécies de obras. Com isso, certo ceticismo sobre a possibilidade de se definir a arte em termos essencialistas se tornou um aspecto central do debate filosófico acerca da definição da arte. Diversos filósofos, como Weitz e Kennick, utilizaram a teoria do segundo Wittgenstein para fundamentar a ideia de que a arte não pode ser definida e que não é necessária uma definição para explicar as práticas artísticas, ou mesmo, o modo como as reconhecemos.

A teoria neowittgensteiniana da indefinibilidade da arte foi considerada indiscutível até o início da década de sessenta do século passado, quando Maurice Mandelbaum questionou a aplicação do conceito de *semelhança de família* na arte. Para ele, tal conceito estava demasiadamente preocupado com propriedades patentes dos objetos, de modo que se olhássemos as propriedades menos evidentes dos objetos poderíamos definir algo em termos essencialistas através de propriedades relacionais dos objetos. Outro filósofo que argumentou contra a tese da indefinibilidade da arte foi Arthur Danto, que em seu artigo seminal *O Mundo*

da Arte propôs uma definição de arte que não se fundamentava em propriedades patentes do objeto.

Danto passa a ter interesse filosófico na arte justamente em um momento de “desconforto” interno no mundo da arte, quando começaram a surgir novos tipos de obras que pareciam não ser explicadas de forma adequada pelas teorias da arte vigentes. O episódio que marcou o início dessa nova era de incerteza e necessidade de uma nova investida filosófica sobre a arte foi, acredita Danto, a exposição em 1964 das *Brillo Boxes* de Andy Warhol, na galeria Stable de Nova Iorque.

Warhol expôs nessa galeria uma série de obras de arte que parecia, à primeira vista, indistinguível dos objetos comuns que habitam o cotidiano de qualquer pessoa. As *Brillo Boxes* de Warhol eram idênticas às caixas de sabão Brillo das prateleiras dos supermercados, tanto em sua forma como em sua disposição. A questão que surgiu para Danto era saber o que distingue a *Brillo Box* de Warhol de uma mera caixa de sabão Brillo encontrada nos supermercados.

O desafio a que Danto se lançou, naquele momento, foi o de encontrar uma definição da arte capaz de explicar porque objetos tão comuns, como as *Brillo Boxes*, poderiam ser arte. Para resolver esse problema ele não poderia recorrer a qualquer propriedade comum que havia entre as caixas de sabão Brillo e as *Brillo Boxes*, ou seja, não poderia recorrer a qualquer propriedade patente dos dois objetos, pois qualquer propriedade capaz de diferenciá-los não poderia estar no que eles têm em comum, isto é, a aparência.

Dessa forma, o problema da arte foi posto por Danto como sendo o problema da distinção de pares de objetos indiscerníveis. O fio condutor da presente dissertação é justamente o uso que Danto faz dos indiscerníveis em sua teoria. Danto usa os pares de objetos indiscerníveis como ferramenta metodológica para extrair suas conclusões, e isso se dá em dois níveis diferentes: a tarefa negativa e a tarefa positiva do experimento dos indiscerníveis. A tarefa negativa corresponde basicamente à primeira parte dessa dissertação, que apresenta como Danto se utiliza do experimento dos indiscerníveis para objetar as teorias tradicionais da arte, bem como a teoria da indefinibilidade da arte. Desse modo, mostraremos como Danto faz dos indiscerníveis um instrumento de crítica às teorias formalista, expressivista, da atitude estética, institucional, mimética e da indefinibilidade da arte. Demonstrando que cada uma dessas teorias é incapaz de explicar casos que envolvem obras de arte indiscerníveis de objetos comuns, como as *Brillo Box*.

A segunda parte da dissertação corresponde à tarefa positiva do uso que Danto faz do método dos indiscerníveis, isto é, mostrar como ele utiliza o experimento dos indiscerníveis para extrair as bases de sua definição e filosofia da arte. Cada condição da definição da arte de Danto é extraída a partir do contraste de diferentes classes de objetos indiscerníveis: entre obras de arte e objetos comuns, obras de artes e meras representações, e entre duas obras de arte distintas (porém perceptivelmente idênticas).

Danto, inicialmente, contrasta obras de arte e objetos comuns para estabelecer a primeira condição de sua definição, condição essa que visa traçar a linha ontológica que separa essas duas classes de objetos. Desse contraste, resultará a tese que o que distingue os objetos comuns das obras de arte é que as obras de arte são sobre alguma coisa (têm *aboutness*), ou seja, possuem uma estrutura semântica. Ao contrastar obras de arte com meras representações, Danto extrai a tese de que a separação entre obras de arte e meras representações ocorre do fato de a primeira apresentar estrutura semântica particular, ou seja, possuir estrutura retórica e metafórica em que se faz ausente nas representações comuns.

Finalmente, ao contrastar duas obras de arte perceptivelmente semelhantes, porém distintas, conclui que o contexto histórico-teórico, no qual as obras estão inserida, é que distingue essas duas obras aparentemente semelhantes, pois a posição histórica e social que a obra ocupa é necessária para a sua identidade enquanto tal.

Por fim, na última parte deste trabalho, analisaremos a relação existente entre a definição da arte de Danto e sua tese acerca do fim da arte. Com o objetivo de mostrar as dificuldades que a filosofia de Danto apresenta quando vista como um sistema.

1 EXPERIMENTO DOS INDISCERNÍVEIS E AS CRÍTICAS ÀS TEORIAS TRADICIONAIS DA ARTE

1.1 A concepção de filosofia de Danto

Arthur C. Danto talvez seja um dos filósofos mais peculiares do século XX. O corpo teórico produzido por este filósofo se difere enormemente do modo como a filosofia vinha sendo feita no domínio da filosofia anglo-americana. Enquanto seus contemporâneos produziam um tipo de filosofia especializada, focadas em problemas específicos, divulgada em breves artigos em revistas filosóficas, Danto via a filosofia da mesma maneira que antigos e modernos. Fazer filosofia era, sobretudo, edificar um sistema teórico capaz de explicar todas as coisas.

A construção de seu sistema se iniciou com a publicação, em 1965, do *Analytical Philosophy of History*, seguido por *Analytical Philosophy of Knowledge* (1968) e *Analytical Philosophy of Action* (1973) e, por último, com *Transfiguration of Commonplace* (1981); respectivamente uma filosofia da história, do conhecimento, da ação, e, por fim, da arte. Por trás dessa tarefa hercúlea está a ideia de que a filosofia deve oferecer uma visão total das coisas do mundo em seu conjunto e da nossa relação para com esse conjunto. Segundo Danto, “Nada básico pode ser deixado de fora, tudo deve ser explicado, como o é nas grandes visões filosóficas de Descartes, Spinoza, Leibniz, Berkeley, Hume, Dewey, Russell, Wittgenstein, Heidegger e Sartre”. E continua: “Não se pode dividir os pedaços da filosofia sem perder o benefício inestimável de uma totalidade revelada” (DANTO, 1989, p. XI). O “benefício inestimável” do todo explicado significa que, tendo sido atingido, nenhuma explicação adicional será necessária. Qualquer teoria filosófica específica, na visão de Danto, seja ela uma teoria moral, epistemológica ou estética, em certo momento, reivindicará uma explicação adicional que a levará obrigatoriamente para outros domínios da filosofia. Isso implica que somente um sistema filosófico é capaz de fornecer respostas filosóficas genuínas. Grande parte dos debates teóricos entre os filósofos surgiria, então, de não se considerar o objeto de investigação a partir do mesmo sistema filosófico. Assim, ao se avaliar as respostas dadas a certos problemas apenas pontualmente, deixar-se-ia de lado todo o sistema no qual ele está inserido.

Esse caráter totalizante da filosofia se reflete no modo como a sua história se desenvolve. Se considerada em contraste com a história da ciência, veremos que esta última opera de um modo totalmente diferente da primeira. Em ciência, lidamos com uma forma progressiva de acúmulo de conhecimento, com a capacidade cada vez maior de explicar as observações empíricas, isto é, as teorias científicas são aceitas ou rejeitadas levando-se em conta o poder explanatório de cada uma delas em lidar, de modo mais consistente, com as observações. Há, com isso, uma continuidade entre as teorias presentes na história da ciência, pois as teorias rejeitadas podem ser corrigidas, reformuladas ou adaptadas para explicar melhor as observações, sem a necessidade de se abandonar completamente tudo o que foi desenvolvido anteriormente. Por outro lado, a história da filosofia apresenta uma evidente descontinuidade:

Cada momento de progresso filosófico parece considerar ele próprio como um novo começo, o qual parece exigir um correspondente repúdio completo a tudo o que veio antes, incluindo todos os novos começos anteriores, cada um que colocou (...) a filosofia sobre fundações adequadas e duradouras. É característico de um grande pensador filosófico descobrir que tudo o que veio antes jaz sobre algum erro fundamental. (DANTO, 1989, p. 3).

Segundo Danto, não há, na história da filosofia, qualquer tipo de progresso. Cada sistema filosófico erguido surge como um novo começo e modelo explicativo totalmente independente dos anteriores. Os sistemas anteriores passam a serem vistos como um tipo de grande erro ou ilusão cometidos pelos filósofos do passado. Em filosofia, ao contrário da ciência, não há nenhum acúmulo de conhecimento ou um corpo estabelecido de dados aceitos passado de geração para geração, mas antes uma substituição completa de tudo o que veio antes. Desse modo, para Danto, a história da filosofia não é uma história real, pois se certo sistema é verdadeiro, sua história terá chegado ao fim e nada para além dele poderá surgir.

As distinções entre filosofia e ciência não se limitam apenas à diferença em *modus operandi* das suas histórias, mas também em relação ao tipo de problema que cada uma delas se ocupa. Enquanto os problemas científicos podem ser respondidos ou refutados recorrendo à experiência, o mesmo não ocorre com os problemas filosóficos. Danto acredita que os problemas genuinamente filosóficos advêm de se considerar a aparência¹ como a realidade e

1. Danto utiliza as distinções aparência-realidade e representação-mundo. Aparência e representação possuem significados equivalentes: a forma ou a maneira que concebemos ou compreendemos o mundo, ou seja, nossa mundividência (embora representação tenha mais a ver com nossa ação de criar esquemas conceituais para explicar o mundo, e aparência já seja esse próprio esquema). Elas são dependentes da existência de agentes cognitivos que podem conceber ou compreender o mundo e a realidade de diferentes modos (muitas vezes conflitantes entre si). Estes últimos, porém, não dependem dos agentes cognitivos. Independentemente das mundividências, dos esquemas conceituais ou dos modos como são representados, a realidade ou mundo são os mesmos.

que o domínio dos problemas filosóficos é a natureza das relações de nossas representações do mundo, e não do mundo. Pois, independentemente do modo como representamos o mundo, ele é o mesmo.

Em *Meditações*, Descartes descreve a experiência que se tem desperto e percebe que ela é indistinguível da experiência que ele poderia ter se estivesse sonhando. Tudo o que ele vê, sente ou percebe poderia ser idêntico em sonho, de modo que é impossível saber se ele estava sonhando ou acordado, ou mesmo se essas experiências eram vivenciadas por um ser sem corpo. O que diferenciaria então a vigília do sonho? Parece que nada interno a experiência é capaz de distinguir entre estar desperto ou sonhando. Desse modo, qualquer resposta à questão levantada por Descartes deve ser externa à experiência. De modo semelhante, podemos continuar: o que diferenciaria o universo determinista de um universo não-determinista? Os dois universos são idênticos, cada coisa que há em um, existe no outro. Nenhuma diferença interna será capaz de determinar a diferença que há entre os dois. Que diferença há em um universo em que Deus existe de um universo sem Deus? Os dois universos são qualitativamente idênticos, o mundo do ateu é idêntico ao do crente e, por isso, nenhuma constatação empírica nós dirá se existe Deus ou não.

Por outro lado, se buscarmos distinguir o que há de diferente entre dois carros perceptivelmente idênticos ou entre dois gêmeos, podemos recorrer a recursos empíricos para traçar a distinção entre eles, seja procurando defeitos nos carros, pesando-os ou, simplesmente, etiquetando os gêmeos com cores diferentes. Porém, nenhuma espécie de recurso empírico parece ser suficiente para nos dizer o que distingue a *Advance of a Broken Arm* de Duchamp de uma pá de neve comum. Quando procuramos o que distingue os carros e os gêmeos estamos lidando com objetos do mesmo tipo ou categoria, e por isso parece que podemos recorrer a um exame empírico. Entretanto, quando tentamos distinguir a obra de Duchamp de uma simples pá de neve, lidamos com tipos distintos ou pertencentes a categorias diferentes.

Em suma, os problemas filosóficos advêm da nossa relação de representação da realidade, na tentativa de distinguir o que é real do que é mera aparência, o que não pode ser realizado através de recursos empíricos. A tarefa da filosofia, segundo Danto, é fornecer teorias que nos permitam classificar o que é perceptivelmente idêntico, e que nos parece intuitivo acreditar que sejam categorialmente diferentes, dentro de suas próprias categorias. Trançar a linha ontológica que separa, por exemplo, a *Advance of a Bronken Arm* de uma mera pá de neve.

Os indiscerníveis - objetos aparentemente idênticos, porém ontologicamente distintos - têm uma dupla função no corpo teórico de Danto. A primeira é a de se apresentar como um modelo genuíno de problema filosófico fundamentado na nossa relação de representação do mundo. E a segunda, é a utilização dos indiscerníveis como uma espécie de método paradigmático de análise de teorias e problemas filosóficos. Tal método é utilizado por Danto em todas as suas obras. Não é claro se Danto considera que todos os problemas filosóficos surjam a partir da consciência de indiscerníveis não distinguíveis empiricamente ou se considera que apenas alguns problemas (talvez os fundamentais) surjam deles. Se considerarmos essa afirmação em sentido forte, ou seja, que todos os problemas filosóficos são problemas de indiscerníveis, parece plausível argumentar que há certos tipos de problemas que não são apresentados como problema entre indiscerníveis, como por exemplo, os problemas da natureza do número ou mesmo se existem proposições necessárias.

Além disso, parece realmente estranho pensarmos que a filosofia é um campo totalmente isolado da ciência, mas que, no entanto, os resultados de uma explicação total estabelecida pela primeira sejam consistentes com qualquer descoberta da última. Certamente a ciência tem um papel bem mais ativo nas investidas filosóficas do que acredita Danto. Os avanços das pesquisas em ciências cognitivas trouxeram novos problemas para serem discutidos pelos filósofos da mente e, seus resultados são usados nas avaliações de teorias que pretendiam, ou pretendem, dar uma resposta satisfatória ao problema. Assim, no campo da moral, as teorias evolucionistas darwinistas trouxeram novas questões e uma nova forma de tratar as questões antigas dessas áreas, como, por exemplo, se somos naturalmente bons. Ao contrário do que acredita Danto, a ciência tem um papel determinante no modo como compreendemos a realidade.

Embora seja questionável reduzir a natureza de todos os problemas filosóficos aos problemas entre indiscerníveis, é plausível conceber que, pelo menos alguns deles, sejam evidenciados a partir de pares indiscerníveis. Parece ser este o caso apresentado pelo desenvolvimento das práticas artísticas do século XX, quando meros objetos comuns passaram a ser apresentados como obras de arte. Essa prática, e consequentemente esse problema, tem sua origem quando Marcel Duchamp apresentou o *ready-made*² A Fonte, um urinol comum que poderia ser encontrado numa loja de artigos sanitários como uma obra de arte genuína (exceto pela assinatura *R. Mutt*). No entanto quem levou essa prática às últimas consequências foi Andy Warhol, que nos apresentou objetos comuns como sendo obras de arte e nada parecia

2. Objetos apropriados pelo artista de sua utilidade comum, sem critérios estéticos, e expostos em espaços especializados como museus e galerias.

distingui-los dos objetos cotidianos que nos cercam. Não havia qualquer traço de modificação, como uma assinatura; um mero objeto simplesmente poderia se passar por uma obra de arte, do mesmo modo que a obra de arte poderia se passar por um mero objeto. Nada parecia distinguir as *Brillo Box*, expostas por Warhol, das caixas de sabão Brillo presentes nas prateleiras de supermercado. Embora *A Fonte* de Duchamp tenha sido considerada, por diversas vezes, a partir de uma perspectiva formalista (evidenciando sua composição formal, sua brancura ou a posição na qual a obra foi apresentada, por exemplo), o mesmo não era possível com as *Brillo Box*, pois era a mesma coisa que a caixa de sabão Brillo, inalterada em todos os aspectos visualmente perceptíveis (até mesmo em sua posição, a mesma no supermercado e na galeria). Assim, surgiu a questão: *o que distingue a Brillo Box de Warhol de uma mera caixa de sabão Brillo encontrada nos supermercados?*

Apresentar a diferença que há entre os objetos perceptivamente idênticos, porém, categorialmente distintos, no qual um objeto é uma obra de arte e o outro um objeto comum, pareceu ser uma questão que não poderia ser resolvida com base nas teorias tradicionais acerca da natureza da arte. Com isso, uma nova resposta capaz de explicar o que diferencia esse par de objetos tornou-se necessária.

1.2 O experimento dos indiscerníveis

Danto utiliza um método recorrente em toda a sua obra filosófica. O método consiste em apresentar pares de estados de coisas ou, coisas aparentemente idênticas, de modo que posteriormente se possa demonstrar que os quais inicialmente pareciam indiscerníveis são, de fato, coisas diferentes. O que diferenciaria uma ação de um mero movimento, como um espasmo involuntário? Ou um mundo em que Deus existe de um mundo em que não existe? E mesmo, o que diferenciaria uma obra de arte de um mero objeto comum, como, exemplo, a *Brillo Box* de Andy Warhol e uma caixa de sabão Brillo? Essa última questão foi amplamente desenvolvida em *Transfiguration of Commonplace*, onde Danto nos apresenta diversos objetos aparentemente indiscerníveis. São eles³:

3. Adaptado de Danto's *Galley of Indiscernibles* de R. Wollheim, em Rollins:1993, p. 29-30.

1. Nove telas retangulares exatamente iguais, todas pintadas completamente de vermelho, que são (a) *Os Israelenses Cruzando o Mar Vermelho*, mostrando, como Kierkegaard sugeriu, o mar depois que os israelenses o atravessaram e os egípcios se afogaram; (b) *O Estado de Espírito de Kierkegaard*, mostrando, devemos presumir, o próprio estado de espírito de Kierkegaard quando teve essa sugestão; (c) *Praça Vermelha*, uma engenhosa paisagem de um pedaço de Moscou; (d) *Quadrado Vermelho*, uma obra minimalista, (e) *Nirvana*, uma ilustração da metafísica indiana; (f) *Toalha de Mesa Vermelha*, uma natureza morta feita por um discípulo amargurado de Matisse; (g) uma tela vermelha, não uma obra de arte, mas preparada com zarcão pelo artista Giorgione; (h) outra tela vermelha, que não tem pretensão de ser arte ou ter alguma relação com a história da arte; e (i) *Sem-título*, uma expansão das telas pintadas de vermelho feitas por um artista de visão igualitária chamado J.
2. Duas camas, que são (a) a cama de J, a qual ele decidiu exibir, novamente, como uma obra de arte (com o mesmo êxito), e (b) uma cama, acerca da qual não há qualquer razão para pensarmos que seja uma obra de arte, mas feita exatamente com as mesmas especificações pelo mesmo carpinteiro.
3. Dois objetos de metal, (a) o primeiro abridor de latas já inventado, e (b) *A Condição Humana*, que é um duplo exato, feito no mesmo período por um artista.
4. Duas telas complexas, as quais são (a) *O Cavaleiro Polonês*, consideradas por muitos a mais profunda das pinturas de Rembrandt, e (b) o resultado da massa de tinta colocada num liquidificador, que quando ligado, lançou a tinta sobre a tela que milagrosamente produziu algo precisamente igual à distribuição de tinta da obra de Rembrandt.
5. Três gravatas, entre as quais estão, (a) um obra intitulada *La Cravat*, que é uma gravata usada por Picasso e pintada por ele de azul uniformemente, sem qualquer traço de pincelada, um gesto compreendido como um repúdio à ênfase de Nova Iorque e à cultura da marca da pincelada; (b) a gravata que uma criança pegou de seu pai e a pintou com tinta azul, que reproduz exatamente a gravata de Picasso; e (c) uma astuta falsificação da obra de Picasso, a qual foi erroneamente assinada por Picasso.
6. Duas peças de feltro, sendo uma (a) peça exibida por Robert Morris, e (b) a outra idêntica a anterior que apareceu na Antuérpia do século XVII.
7. Duas pás de neve, sendo (a) uma selecionada por Duchamp para ser exibida como *ready-made*, e (b) uma antiga pá de neve comum.

8. Dois *Dom Quixotes*, um escrito por Cervantes, e o outro por Menard – personagem de Borges – que transcreveu fielmente parte do texto de Cervantes, sendo ambas consideradas obras distintas por Borges.
9. O diagrama do retrato da mulher de Cézanne feito por Erle Loran, que não é uma obra de arte, e a pintura de Roy Lichtenstein *Madame Cézanne*, baseada no diagrama de Loran.
10. As ilustrações da primeira e da terceira Lei de Newton.
11. A novela não ficcional *A Sangue Frio* de Truman Capote, um relatório preparado pelo escritório da procuradoria e um artigo de jornalismo investigativo, os dois últimos com o mesmo conteúdo do livro de Capote, porém com diferentes formas literárias.

Em geral, Danto constrói o experimento de duas formas diferentes, dependendo da classe dos objetos indiscerníveis que ele contrasta: primeiro, contrastando um determinado objeto comum aparentemente idêntico a outro objeto pertencente à classe das obras de arte e, em seguida, contrastando dois objetos aparentemente idênticos, ambos pertencente à classe das obras de arte, porém considerados obras de artes diferentes. Ao contrastar esses objetos, pode-se aplicar o que Danto chama de “pergunta subtracionista”, isto é, perguntar o que fica quando subtraímos uma mera coisa comum de uma obra de arte, ou mesmo, perguntar o que fica se subtraímos de duas obras de arte aparentemente idênticas as suas partes materiais.

Danto utiliza o experimento dos indiscerníveis com dois objetivos principais em mente: primeiro (a) objetar as teorias essencialistas tradicionais da arte e as teorias da indefinibilidade da arte e, (b) construir sua filosofia da arte. Com isso, o uso dos indiscerníveis é a ferramenta argumentativa principal de Danto no *Transfiguration of Commonplace*. Podemos estruturar a *estratégia de Danto* do seguinte modo⁴:

1. Apresentar dois estados de coisas ou duas coisas aparentemente idênticas.
2. Demonstrar que a diferença existente entre as duas coisas ou estados de coisas não pode ser estabelecida pelas teorias tradicionais essencialistas da arte.
3. Propor sua teoria como a melhor explicação acerca da razão porque dois objetos idênticos podem pertencer a classes distintas, sendo um objeto uma obra de arte e outro um objeto comum ou uma mera representação.

4 . CARRIER, 1991, p. 20.

Nas próximas seções discutiremos os passos 1 e 2 da estratégia de Danto, ou seja, como ele utiliza os experimentos dos indiscerníveis para objetar as teorias essencialistas tradicionais e as teorias da indefinibilidade da arte. Para isso será necessário reconstruirmos as teses principais dessas teorias, assim como alguns argumentos específicos presentes em certas versões destas aos quais Danto se dirige diretamente.

1.3 Crítica às teorias formalistas

As teorias formalistas da arte surgiram no início do século XX como uma tentativa de explicar o que estava ocorrendo nas práticas artísticas desde o final do século XIX. Principalmente nas artes visuais, a arte caminhava em direção oposta à dominante arte realista. Os impressionistas já haviam dado os primeiros passos rompendo com o realismo e a insistente busca pela cópia perfeita da natureza, apresentando obras de plasticidade mais evidente, onde a tela não era mais um meio transparente para a representação do mundo. Com Paul Cézanne (1839-1906) e sua busca pelas formas geométricas subjacentes aos objetos, preparou-se o terreno para o advento de escolas artísticas como o cubismo, o abstracionismo e todas as escolas modernas em geral. Já não havia qualquer preocupação com regras pictóricas, mas enorme interesse em explorar as possibilidades intrínsecas das obras, tais como textura, cor e forma. Por fim, o que se buscava era a arte pela arte, e não qualquer função que poderia lhe ser atribuída, quer seja a de representar a natureza ou mesmo de expressar sentimentos do artista.

Além disso, o surgimento da fotografia, na segunda metade do século XIX, também incidiu sobre o realismo pictórico. A tarefa incumbida ao artista de representar perfeitamente a realidade era realizada facilmente pela máquina fotográfica, em menos tempo e a um custo mais baixo – o que tornava a fotografia mais atrativa do que uma pintura para quem queria apenas um retrato familiar. Assim, o artista deviria mudar de estilo para que seu ofício ainda lhe fosse rentável. Concomitante a tudo isso, as obras de arte tribais, fruto das diversas expedições antropológicas desse período, começaram a ser expostas em diversos museus da Europa. A arte tribal parecia ser um grande obstáculo para as teorias da arte como imitação, pois muitas delas não eram miméticas. E mesmo se representassem algo, o fariam de modo distorcido.

A tentativa mais influente de fornecer uma fundamentação teórica a essas novas práticas artísticas e a arte tribal foi realizada por Clive Bell em seu livro *Art*. No capítulo

intitulado “*A Hipótese Estética*”, Bell argumenta que uma propriedade só pode ser uma propriedade essencial das obras de arte se toda obra de arte possuir essa propriedade, e que tal propriedade compartilhada por todas as obras de arte é a *Forma Significante*. Esta é uma propriedade objetiva das obras de arte que pode ser descrita como uma combinação de linhas, formas, cores e planos, que, quando apreendida, pode produzir uma emoção estética no observador. Desse modo, a emoção estética é uma reação específica às obras de arte – exclusiva a elas – pois somente elas possuem a *Forma Significante*.

Qual é a qualidade que é partilhada por todos os objetos que provocam as nossas emoções estéticas? [...] Parece que a única resposta possível é forma significativa. Em cada um desses objetos, uma particular combinação de linhas cores, certas formas e relações entre formas, despertam as nossas emoções estéticas. A estas relações e combinações de linhas e cores, a estas formas esteticamente estimulantes chamo eu “Forma Significante”; e a “Forma Significante” é a única qualidade comum a todas as obras de arte visual. (BELL, 2007, p. 30).

Ainda que todas as obras de arte tenham necessariamente a propriedade Forma Significante, a produção da emoção estética não depende apenas de propriedades objetivas das obras de arte. Elas são dependentes das características subjetivas do indivíduo que apreende a obra, isto é, são dependentes da sensibilidade estéticas dos sujeitos. Um indivíduo pode não ter (ou mesmo que nunca tenha tido) uma emoção estética diante de uma obra de arte, mas isso tem menos a ver com o fato de o objeto possuir *Forma Significante* do que com o fato do indivíduo não ter a sensibilidade necessária para reagir à obra. No entanto, se diante de um objeto nos for produzido uma emoção estética, necessariamente trata-se de uma obra de arte.

Há duas observações que devem ser feitas sobre a teoria formalista. Em primeiro lugar, embora Bell esteja tentando justificar a arte moderna como arte, sua teoria não é exclusiva desse movimento; ela tem a pretensão de abarcar toda a produção artística anterior ao modernismo, ou, como ele denomina, toda arte descritivista. Um quadro figurativo, por exemplo, poderia ser arte não pelas suas características representacionais, mas por possuir *Forma Significante*. As características representacionais, assim como as expressivas, são características acidentais e irrelevantes para o status de obra de arte; a propriedade essencial é possuir a Forma Significante. Desse modo, mesmo diante de uma obra figurativa, o que nos chama atenção e que nos faz valorizar uma obra de arte é sua combinação de linhas, cores, formas, planos, ou seja, sua *Forma Significante*.

Em segundo lugar, mesmo que o formalismo tenha na pintura seu exemplo paradigmático de arte, por esta naturalmente envolver relações entre formas, cores, linhas e

planos, ele pode ser estendido para outros tipos de arte, como a música. A música, que parece ser o maior obstáculo para as teorias miméticas, é facilmente explicada pelo formalismo: enquanto é possível dizer que uma obra musical não é representacional, parece não ser possível dizer que ela não tem forma, pois sem forma não poderia ser música. E mesmo a literatura, que a primeira vista parece ser essencialmente representacional, pode ser explicada pelo formalista, uma vez que sempre envolve aspectos formais e estruturais como rimas, métricas, estruturas narrativas. Assim, possuir um conteúdo pode ser considerado uma característica acidental da literatura.

Estendendo a teoria de Bell para todos os tipos de arte, podemos apresentar as condições necessárias e suficientes para algo ser uma obra de arte, ou seja, podemos apresentar uma definição essencialista da arte em que:

x é uma obra de arte se e somente se x possuir Forma Significante.

A definição fornecida por Bell também é classificada como uma definição funcional, pois está fundamentada na ideia de que as obras de arte desempenham uma função específica, no caso, provocar uma emoção estética.

A teoria formalista tem uma abrangência muito maior do que as teorias mimética e expressionista, ou seja, é capaz de explicar porque certos objetos que intuitivamente consideramos como artes pertencem à classe das obras de arte. Como foi descrito no início desse tópico, no início do século XX, diversos movimentos artísticos se orientavam contra a ideia de que a arte tenha alguma função específica, como representar a realidade ou expressar sentimentos. Algumas obras de arte pareciam não representar ou expressar coisa alguma e seus criadores afirmavam intencionalmente que elas não foram feitas para esses propósitos. Desse modo, nem propriedades representacionais, nem expressivas, poderiam ser a propriedade comum a todas as obras de arte. Com o modernismo, diversas obras que não possuíam tais propriedades ainda eram consideradas como arte. Por outro lado, parece plausível pensar que todas as obras de arte tenham propriedades formais, visto que, sem forma, não haveria qualquer obra de arte. Assim, pode-se determinar que a forma seja uma condição para ser uma obra de arte. Contudo, possuir forma não é uma condição suficiente, é apenas uma condição necessária das obras de arte, pois além das obras de arte, objetos pertencentes a outras classes de coisas também possuem forma. Daí a necessidade de se postular uma condição suficiente, a de possuir *Forma Significante*. Esta condição suficiente é reconhecida através de uma função

específica das obras de arte, no caso, a de produzir emoção estética. Em outras palavras, o critério de reconhecimento de obras de arte, segundo a teoria de Bell, é o fato de elas produzirem emoções estéticas.

Certamente, a teoria formalista consegue explicar um número maior de práticas artísticas do que as teorias representacionais e expressionistas, como por exemplo, o cubismo ou a arte abstrata. Mas a questão que pode ser levantada é se ela consegue lidar com outros casos que se tornaram paradigmáticos na arte contemporânea. É questionável se tal teoria consegue lidar com obras que podem ter uma contraparte idêntica que não é uma obra de arte, como é o caso dos inúmeros *ready-made*. E é justamente nesse ponto que Danto argumenta contra as teorias formalistas.

Tomemos como exemplo um dos experimentos mentais de Danto, no qual ele apresenta dois objetos, sendo o primeiro objeto uma obra de arte e o outro uma coisa comum. No caso, o experimento anteriormente citado: Duas telas complexas, as quais são (a) *O Cavaleiro Polonês*, consideradas por muitos a mais profunda das pinturas de Rembrandt, e (b) o resultado da massa de tinta colocada num liquidificador, que quando ligado, lançou a tinta sobre a tela, o que milagrosamente produziu algo precisamente igual à distribuição de tinta da obra de Rembrandt. O quadro de Rembrandt e a sua contraparte aleatória possuem os mesmos traços e marcas de tintas, de modo que um poderia passar pelo outro sem que alguém percebesse qualquer diferença material entre tais.

Como a teoria de Bell traçaria a distinção categorial que há entre os dois objetos? Segundo o formalista, o que diferenciaria a obra de Rembrandt é que ela possui algo que a outra não possui, no caso, a forma significativa. E qualquer um que apreendesse a obra de arte produziria uma emoção característica, a emoção estética, que não é produzida pela sua contraparte material. Entretanto, o que produz a emoção estética é a Forma Significante, que é descrita como uma relação entre cores, linhas, planos, etc., ou seja, são propriedades materiais perceptíveis do objeto. Mas a obra de arte e a mera coisa possuem as mesmas propriedades materiais. Assim, ou a mera contraparte aleatória da obra de Rembrandt possui Forma Significante e é capaz de produzir emoção estética, ou a *Forma Significante* não é uma propriedade capaz de estabelecer a distinção entre uma obra de arte de um objeto comum.

Um defensor do formalismo poderia recusar o uso do experimento mental, afirmando que, embora não seja uma impossibilidade lógica que uma obra de Rembrandt tenha uma contraparte idêntica produzida por um liquidificador, isso se trataria evidentemente de uma impossibilidade física. Podemos até mesmo imaginar Bell lidando com esse caso como o de

uma falsificação: “Evidentemente, é impossível imitar exatamente uma obra de arte; e as diferenças entre a cópia e o original, por menores que sejam, existem e são imediatamente sentidas⁵”. Bell acredita que no caso das falsificações, e talvez no caso do liquidificador, sempre haverá uma diferença física entre o original e a falsificação, e que essa diferença física explicaria porque uma obra produz emoção estética e a falsificação não.

Mesmo se acolhermos tal sugestão, o formalista não irá muito longe. Embora a obra de arte de Rembrandt e a sua contraparte tenham origens e modos de produção diferentes, sendo um pintado pelo artista e o outro lançado sobre uma tela por um liquidificador, pode-se imaginar um exemplo das práticas artísticas contemporâneas, na qual a obra de arte e sua contraparte têm a mesma origem e as mesmas propriedades físicas, pois são dois objetos distintos da mesma espécie (como poderia ser *A Fonte* de Duchamp e um urinol comum). Diante de um exemplo desse tipo, o formalista não pode dizer que haveria uma propriedade física diferente entre esses dois objetos que justificasse a diferença de reação diante deles, ou seja, a produção de uma emoção estética. Desse modo, mesmo que a Forma Significante fosse uma propriedade necessária das obras de arte ela não poderia ser suficiente, pois tanto objetos comuns, como obras de arte, poderiam tê-la. Tampouco a emoção estética poderia ser um critério de reconhecimento de obras de arte.

Outras objeções que não foram apresentadas por Danto podem ser lançadas contra o formalismo. Uma objeção comum ao aspecto interno da teoria de Bell é a sua evidente circularidade. As obras de arte são reconhecidas por produzirem emoção estética, mas esta é definida como um tipo de emoção produzida exclusivamente pelas obras de arte. Do mesmo modo, essa circularidade é evidente quando se define emoção estética como a emoção suscitada pela *Forma Significante* e, *Forma Significante*, como a propriedade de certos objetos capazes de produzir emoção estética. Além disso, o formalismo de Bell parece ir contra algumas intuições que temos acerca do modo como funcionam as práticas artísticas. Primeiramente, não é capaz de estabelecer a distinção entre obras de arte boas e ruins, pois se algo possui *Forma Significante*, será necessariamente uma obra de arte e, caso não possua essa propriedade, não será um obra de arte. Portanto, não há possibilidade de má arte.

Ironicamente, Bell comenta no início de “*A Hipótese Estética*” que um amigo dotado de intelecto penetrante “não dispondo de uma faculdade que lhe permita distinguir uma obra de arte de um serrote, é capaz de acumular uma pirâmide de argumentos incontestáveis acerca da

5. BELL, Clive. *Art*. Oxford: Oxford University Press, 1987 apud WARBURTON, Nigel. *O que é arte?* Trad. de Célia Teixeira. Lisboa: Bizâncio, 2007.

hipótese de um serrote ser uma obra de arte”⁶. A ideia que existe uma faculdade capaz de distinguir obras de arte de coisas comuns parece tão estranha quanto uma faculdade capaz de distinguir o barroco mineiro de outras coisas. Mas, o mais surpreendente nessa passagem é que o amigo de intelecto penetrante de Bell adiantaria algo que se tornaria comum na arte contemporânea. Embora um serrote não seja uma obra de arte, nada o impede de ser.

1.4 Crítica às teorias expressivistas

Ainda nos dias de hoje, uma imagem comum que se faz do artista é vê-lo como alguém inspirado, que expressa suas emoções através de pinturas, músicas, esculturas, entre outras artes. Essa imagem particular do artista tem sua origem no final do século XVIII, com o advento do romantismo que, enquanto movimento filosófico, pode ser considerado como reação à filosofia empirista e à mentalidade científica, influenciado pela distinção kantiana entre mundo empírico, que é objeto da ciência, e mundo numérico, que está para além da experiência. É esse último mundo uma dimensão misteriosa e para além da ciência, que interessa tanto aos filósofos e artistas desde o século XVIII.

Os artistas aplicaram à arte essa nova abordagem teórica da relação do homem para com o mundo. O realismo, o estilo então dominante, foi identificado com tentativa de transformar a arte numa ciência, devendo representar imparcialmente o mundo. Caberia à ciência a investigação empírica da realidade, que parecia apresentar muito mais resultados do que a arte nesta tarefa. A arte encontraria seu lugar, não mais na representação objetiva do mundo, mas na dimensão subjetiva do sujeito – principalmente na compreensão das emoções. Assim, a emoção se tornaria um aspecto central na produção da arte e em sua função social. A arte seria capaz de lidar com uma dimensão que a ciência é incapaz de explicar. A emoção ganha uma importância que não tinha anteriormente, como um tipo distinto e superior de conhecimento que só poderia ser tratado pela arte. Isto repercutiria nas práticas artísticas do século XIX e XX, na ênfase dada às características subjetivas da arte através da intensificação dos aspectos expressivos das obras de arte, tais como vigor e intensidade, necessários para transmitir as emoções do artista.

6. BELL, Clive. “A Hipótese Estética”. In D’OREY, Carmo (Org.) *O que é a arte?* Trad. de Vitor Silva. Lisboa: Dinalivro, 2007, p. 28.

As teorias expressionistas da arte têm em comum a ideia de que uma coisa só pode ser uma obra de arte se expressar emoções. A tese expressionista fraca pode ser formulada do seguinte modo:

x é uma obra de arte se e somente se x expressar emoção.

A teoria expressionista da arte apresenta duas grandes vantagens em relação à teoria mimética. Em primeiro lugar, é mais abrangente, conseguindo abarcar dentro de sua definição novos movimentos estilísticos como o romantismo, a arte abstrata, entre outros. Além disso, parece lidar de maneira mais intuitiva com casos problemáticos para a teoria mimética, como por exemplo, no caso da música instrumental. Enquanto nos parece implausível dizer que a música instrumental imita alguma coisa, é possível pensar que ela envolva expressão de emoções. Em segundo lugar, a teoria expressionista consegue abarcar as obras do passado, até mesmo as obras realistas podem ser explicadas em termos de expressão de sentimentos. Assim, seria possível mostrar que, mesmo nestas obras, a expressão das emoções do artista pode ser percebida, embora as obras antigas fossem feitas segundo um estilo realista e uma concepção errônea da natureza da arte.

Entretanto, apesar das vantagens evidentes em relação à teoria mimética da arte, a teoria expressionista não está isenta de objeções. Danto segue dois caminhos para objetar essa teoria, (i) afirmando que a definição é muito ampla, isto é, permitindo que coisas que não são arte pertençam à extensão do conceito e, (ii), além disso, é muito restritiva, ou seja, não permite que certos objetos, os quais intuitivamente são considerados como obras de arte, pertençam à sua extensão. No primeiro caso, Danto afirma que:

A teoria [expressionista] certamente terá dificuldades para diferenciar obra de arte do caso paradigmático de coisas que expressam sentimento sem ser obra de arte – lágrimas, grito, caretas, por exemplo. Se a simples ocorrência de um sentimento não permite discriminar entre obra de arte e solução, compreende-se a necessidade de se buscar uma marca externa. (DANTO: 2005, p. 40).

O que Danto pretende demonstrar com isso é que há outros tipos de coisas que expressam emoções, mas que não são obras de arte. Podemos nos comover diante do choro de uma mãe que perdeu o filho, ou sentir medo diante do grito de um homem enfurecido. No entanto, isso não torna nem o choro da mãe nem o grito do homem obras de arte. A tese fraca do expressivismo não consegue, portanto, diferenciar obras de arte de meros gestos e expressões emotivas. Não há nada interno à ação de expressar sentimento que distingue os gestos emocionais das obras de arte. No entanto, outros

pensadores acolheram a intuição da tese expressionista fraca e a tornaram mais sofisticada, evitando que ela caísse nesse tipo de objeção levantada por Danto.

Uma versão mais forte da teoria expressionista defende que o artista experimenta uma determinada emoção, que é clarificada por ele e intencionalmente expressa em formas, linhas, cores, sons, etc., de modo que possa transmitir ou suscitar no espectador essa mesma emoção. Uma versão desta teoria expressivista da arte foi proposta pelo escritor russo Leon Tolstoi, em “*O que é a arte?*”:

Evocar em si mesmo um sentimento que alguém já experimentou e que já o tenha evocado em si mesmo, por meio de movimentos, linhas, cores, sons ou formas expressadas em palavras, desse modo transmitir este sentimento que os outros experimentaram – esta é a atividade da arte. [...] A arte é uma atividade humana que consiste nisto: que um homem comunica conscientemente, por meios de certos sinais externos, os sentimentos que ele experimentou, e que as outras pessoas sejam contaminadas por estes sentimentos e também os experimentar. (TOLSTOI, 1978, p.10)⁷.

Essa versão da teoria expressionista da arte é composta de três elementos: o artista, o meio e o público. O artista é o sujeito que tem uma emoção particular, que intencionalmente é expressa por um meio material. A emoção deve ser particular e não geral, pois, caso contrário, poder-se-ia dizer que um mero cartão de felicitação seria uma obra de arte, visto que um cartão deste tipo também comunicaria uma emoção (porém essa se trata de uma emoção geral). Além disso, o artista tem que comunicar essa emoção intencionalmente, senão nada separaria uma obra de arte de uma careta de raiva ou um choro – que também são formas de expressar emoções. A emoção ainda deve ser expressa em um meio material (cores, formas, linhas, etc.), para que não consideremos meros estados emocionais como arte e, para que também se possa tornar público e comunicável, as emoções do artista. Desse modo, podemos formular uma definição forte da teoria expressionista da arte:

x é uma obra de arte se e somente se for (1) uma comunicação (2) intencional (3) de um estado emocional (5) particular (4) por meio de linhas, formas, cores, sons, ações e/ou palavras.

A versão forte consegue evitar a primeira objeção apresentada por Danto, de que a definição era demasiada ampla. No entanto, ainda resta a acusação de que a teoria seria estrita, não abarcando objetos que reconhecemos como obras de arte. Consideremos o experimento mental dos indiscerníveis, no qual Danto apresenta nove telas retangulares vermelhas exatamente iguais. (a) *Os Israelenses Cruzando o Mar Vermelho*, mostrando como Kierkegaard sugeriu o mar depois que os israelenses o atravessaram e os egípcios se afogaram (b) *O Estado de Espírito de Kierkegaard*, mostrando, devemos presumir, o próprio estado de espírito de Kierkegaard; *Praça Vermelha*, uma engenhosa paisagem de

7. “To evoke in oneself a feeling one has once experienced and having evoked it in oneself then by means of movements, lines, colours, sounds, or forms expressed in words, so to transmit that feeling that others experience the same feeling – this is the activity of art. [...] Art is a human activity consisting in this, that one man consciously by means of certain external signs, hands on to others feelings he has lived through, and that others are infected by these feeling and also experience them”.

Tradução nossa.

um pedaço de Moscou; (d) *Quadrado Vermelho*, uma obra minimalista, (e) *Nirvana*, uma ilustração da metafísica indiana; (f) *Toalha de Mesa Vermelha*, uma natureza morta feita por um discípulo amargurado de Matisse; (g) uma tela vermelha, não uma obra de arte, mas preparada com zarcão por Giorgione; (h) outra tela vermelha, que não tem pretensão de ser alguma coisa da arte ou da história da arte; e (i) *Sem-título*, uma expansão das telas pintadas de vermelho feita por um artista de visão igualitária chamado J.

Neste exemplo temos diversas obras de arte e também objetos comuns que são idênticos, todos são telas retangulares pintadas uniformemente de vermelho. Entre esses objetos temos um exemplar que intencionalmente expressa um estado emocional, no caso, *O Estado de Espírito de Kierkegaard*. Este quadro expressa a determinada emoção sentida por Kierkegaard, que é representado por meios artísticos, ou seja, através da tinta, da forma como ela foi aplicada pelo artista sobre a tela, etc. Uma das condições necessárias estabelecidas pela tese forte da teoria expressionista da arte é que a emoção seja comunicada *por meio de linhas, formas, cores, sons, ações e/ou palavras*. Entretanto, como o experimento nos mostra, é possível que diversas obras de arte distintas e diversos tipos de objetos tenham a mesma aparência, ou seja, são constituídos com as mesmas *linhas, formas, cores, sons, etc.* Portanto, nenhuma propriedade física dos objetos pode ser uma propriedade diferenciadora entre obra de arte e mero objeto comum.

É um fato inegável que algumas obras de arte envolvam a expressão dos sentimentos dos artistas e nos suscitem emoções. Quando vemos o quadro *Guernica* de Picasso percebemos o horror que o pintor retrata e isso nos afeta de algum modo; talvez seja mesmo impossível estar diante de um *Pietà*, de Michelangelo, sem que a ideia do sofrimento de uma mãe pela morte do filho nos envolva. Pode até ser o caso de que uma resposta diferente represente uma falha moral do indivíduo, mas isso já está além dos nossos propósitos aqui. O que devemos ressaltar é que expressar emoção ou suscitar sentimentos são características comuns presentes em nossa prática artística. No entanto, como Danto demonstra, ela não é a característica central da arte e não nos ajuda responder qual é a natureza da arte.

1.5 Críticas às teorias da atitude estética

Outro grupo de teorias que oferecem uma resposta à questão da natureza da arte e que foi muito influente, no início do século XX, é o grupo das teorias da atitude estética. As teorias da atitude estética têm em sua origem não especificamente a preocupação para com as obras de arte, mas com a estética em seu sentido mais abrangente, abarcando a nossa resposta aos fenômenos como objeto principal de investigação. A principal inovação das teorias da atitude estética é deslocar a investigação estética do objeto para o sujeito que o apreende. Em geral,

tais teorias defendem que podemos apreender ou perceber qualquer objeto de um modo específico e, esse modo específico, é capaz de tornar qualquer objeto num objeto estético.

Mas que é estética? Podemos usar o termo “estética” de várias formas e com diversas finalidades. Sua origem é a palavra grega *aistheis*, que significa algo como percepção sensível ou compreensão pelos sentidos. No século XVIII, “estético” foi usado por Alexander Baumgarten para referir a uma “ciência do conhecimento sensível”. Posteriormente, “estética” passou a designar a investigação filosófica da arte. Em seu uso substantival, “estético” se refere a um campo delimitado de estudo. Há um impasse em relação à extensão desse campo: os defensores das teorias da atitude estética defendem que “estética” e “filosofia da arte” são termos diferentes, porém permutáveis, pois toda obra de arte, necessariamente, tem a ver com estética. Esta posição se fundamenta na pressuposição de que todas as obras de arte possuem propriedades estéticas, porém isso está longe de ser incontestável. Muitos acreditam que obras de arte não são objetos necessariamente estéticos e que por isso “estética” e “filosofia da arte” são campos de investigações independentes que, no entanto, se cruzam em determinadas áreas.

Outro significado do uso substantival do termo “estética” tem relação com o estilo do artista ou sua forma de produção. Quando enunciamos sentenças como “a estética de Drummond”, estamos nos referindo às características estilísticas presentes na obra de Drummond e não a um campo de investigação filosófica. No entanto, o sentido de “estético” que nos interessa nesse tópico é o seu sentido estrito, o seu uso adjetival, como é usado em “experiência estética” ou “atitude estética”. Nesses exemplos ele qualifica certos tipos de estados mentais como estético e, com isso, os diferencia de outros tipos de estados mentais. Essa é a questão central das teorias estéticas: existe um estado mental genuinamente estético diferente de outros estados mentais? Esta questão pode ser estendida e aplicada à arte: existe um estado mental (experiência ou atitude) diferenciado, que é suscitado no indivíduo, quando este apreende uma obra de arte?

Os defensores da teoria estética sustentam, em geral, que a natureza da arte está intimamente relacionada com um tipo de experiência que somente as obras de arte são capazes de provocar: a experiência estética. No entanto, muitos divergem em relação à caracterização desse tipo peculiar de experiência. Discute-se, por exemplo, se a experiência estética advém de certo “distanciamento psíquico” do sujeito ou da “atenção desinteressada” adotada diante de um objeto.

A versão mais influente da teoria estética foi defendida por Jerome Stolnitz, no início do século XX. Stolnitz define a experiência estética em termos de uma atitude diferenciada do

sujeito, a “atenção desinteressada”, que difere da ordem da atenção normalmente adotada diante de coisas comuns, a “atenção prática”. Ele define a atitude estética como “a atenção e contemplação desinteressadas e complacentes de qualquer objeto da consciência apenas em função de si mesmo” (STOLNITZ, 2007, p.49). Mas o que é uma atitude desinteressada? Quando Stolnitz afirma que podemos adotar uma atitude desinteressada diante de certos objetos não quer dizer com isso que sejamos indiferentes ao objeto ou que sejamos displicentes, mas “[s]ignifica que não olhamos para o objeto preocupados com qualquer fim ulterior para que possa servir”(STOLNITZ, 2007, p.49). Tomamos o objeto por si mesmo, sem qualquer utilidade prática. Um exemplo análogo é o do juiz. Quando analisamos um juiz de direito, queremos que ele seja desinteressado no caso que julga. Todavia, por desinteressado não queremos dizer displicente ou negligente com o caso, mas que não tenha qualquer interesse ulterior, como, por exemplo, interesse financeiro ou político. Dessa forma, é possível ter tanto uma atenção interessada como desinteressada diante do mesmo objeto: interessada, como significando ter atenção ao objeto e, desinteressado, em relação a qualquer finalidade que o objeto possa ter.

No nosso cotidiano, segundo Stolnitz, adotamos normalmente a atenção prática em relação aos objetos. Quando usamos uma tesoura, não estamos preocupados em observá-la em si, em sua forma e aparência, mas a tomamos em relação à sua finalidade: como um instrumento de cortar. Entretanto, podemos adotar uma atitude diferenciada, uma atenção estética, diante dos objetos quando não os consideramos como um meio para determinada finalidade. Mas o tomamos por si mesmo, em sua forma e aparência. Podemos apreender a tesoura não mais tendo em vista o seu uso instrumental, mas como um objeto em si mesmo, como uma forma aguda e uma superfície brilhante. Um historiador, por exemplo, poderia utilizar um romance como mera fonte documental, ou seja, adotando uma atitude prática diante do livro; ou poderia apreender o livro em si mesmo, sem qualquer finalidade histórica, adotando uma atenção desinteressada.

No entanto, Stolnitz adverte que a experiência estética só é possível se tivermos uma atenção complacente (além de desinteressada), ou seja, devemos apreender o objeto sem impor nossas crenças e juízos particulares sobre ele. Não podemos lançar considerações morais ou religiosas sobre o objeto a fim de reagir a ele esteticamente, pois tais crenças são inibidores de experiência estética. Assim, dificilmente um islâmico teria uma experiência estética diante de uma representação da Virgem Maria se não suprimir suas crenças e preceitos religiosos.

Desta forma, tendo em vista tais considerações acerca da atitude estética, podemos formular a definição funcional de arte defendida por Stolnitz. Segundo essa definição:

x é uma obra de arte se tiver sido criado intencionalmente com a capacidade de suscitar a atenção desinteressada e complacente.

Observe que nessa definição há um componente intencional: o objeto deve ser criado intencionalmente para desempenhar determinada função. Essa condição permite que a definição não abranja objetos naturais, tais como troncos ou montanhas, ou seja, permite que recaiam apenas artefatos na extensão do conceito. Com isso, evita uma primeira objeção possível, a de que a definição estética é demasiadamente ampla, sendo incapaz de distinguir objetos naturais de obras de arte. Além disso, consegue delimitar quais objetos dentro da classe dos artefatos são obras de arte. Embora todas as obras de arte sejam artefatos, elas foram criadas com a função específica de suscitar experiência estética. É essa intenção de suscitar uma experiência estética que difere as obras de arte dos artefatos, visto que, em sua maioria, os artefatos não são criados para realizar essa função. Dessa forma, à primeira vista, a definição estética da arte parece ser extensionalmente adequada, excluindo-se objetos naturais e abarcando objetos que intuitivamente consideramos obras de arte.

Em resumo, a teoria estética da arte, como defendida por Stolnitz, afirma que há pelo menos dois tipos de atitudes que podemos adotar diante de objetos: “a atitude desinteressada” e a “atitude prática”. A “atitude prática” é adotada comumente diante de objetos quando estes são tomados com uma finalidade ulterior. Já a “atitude estética” é adotada quando apreendemos certo objeto por si mesmo, sem qualquer finalidade instrumental. Além disso, a experiência estética só é possível se suprimirmos qualquer crença ou preconceito (morais, religiosos) que possa se interpor em nossa relação para com o objeto. Uma obra de arte é um objeto intencionalmente criado para suscitar uma experiência estética no sujeito que a apreender com uma “atenção desinteressada” e “complacente”.

A definição proposta pela teoria da atitude estética da arte parece ser capaz de fornecer uma resposta promissora à questão da natureza da arte. Ela separa, à primeira vista, obras de arte de objetos naturais e consegue distinguir objetos que normalmente consideramos obras de arte de objetos comuns. No entanto, a teoria está longe de ser amplamente aceita. Pode-se argumentar que ela possui problemas internos na sua elaboração e que não consegue lidar com casos reconhecidos de obras de arte. Danto apresenta objeções às teorias estéticas

negando que qualquer mudança de atitude psicológica seja suficiente para estabelecer a diferença entre obras de arte e objetos comuns. Além de afirmar que o pertencimento à classe das obras de arte ou a classe dos objetos comuns influencia nas características estéticas que esses objetos possuem, e, com isso, que a identificação do objeto, como pertencendo à devida classe, é necessária para uma reação estética adequada.

Primeiramente, é possível por em causa a caracterização da atitude estética e sua relação com as obras de arte. Stolnitz caracteriza a atenção estética como uma atitude adotada diante de determinado objeto quando este é apreendido desinteressadamente, ou seja, sem que esse tenha qualquer finalidade instrumental. Contudo pode-se argumentar que uma atitude diferenciada é incapaz de estabelecer uma distinção entre obras de arte e coisas comuns, como supunha Stolnitz. Pois, se podemos adotar um tipo de atenção desinteressada em relação a praticamente qualquer coisa do mundo, isso dificilmente seria capaz de estabelecer o que há de descontínuo entre a realidade e a arte, distinguindo objetos naturais, objetos comuns e obras de arte. Porém, esse argumento não é tão forte quanto espera Danto. Ao se adicionar a condição intencional na definição estética, ou seja, que obras de arte são objetos intencionalmente criados para suscitar uma atenção desinteressada, pode-se evitar essa objeção. Objetos naturais não são criados intencionalmente com determinada finalidade, assim como grande parte dos objetos comuns não são criados com a finalidade que a teoria estética afirma que as obras de arte têm. Dessa forma, os defensores da teoria da atitude estética conseguem responder a acusação de inadequação extensional levantada por Danto.

Mesmo conseguido responder à acusação de inadequação extensional, o defensor da teoria estética ainda tem outros problemas, entre eles, o fato de que uma atitude desinteressada, em relação à arte, parece não corresponder com nossas práticas artísticas. Em tais práticas não lidamos sempre com a arte desinteressadamente, como é defendido por Stolnitz. Embora essa caracterização retrate certos períodos da história da arte, como o modernismo, ela não pode ser generalizada. A ideia de que a obra de arte é um objeto diante do qual apenas uma atitude estética é apropriada, “conflita com o fato de que a arte muitas vezes cumpre funções úteis como artísticas, didáticas, educativas, expiratórias e outras. [...] Certamente, a arte do alto barroco não pretendia ser apreciada desinteressadamente: sua finalidade era mudar as almas dos homens (DANTO, 2005, p. 60-61)”.

Além de não corresponder às nossas práticas artísticas, é defensável que não haja dois (ou mais) tipos de atitude que podem ser adotadas diante de uma obra de arte. O historiador que lê um romance apenas para retirar dele qualquer informação histórica, ou seja, que tem

uma “atenção prática”, não é um exemplo de uma atenção distinta. O historiador simplesmente está desatento a certos aspectos relevantes da obra, mas nada o impede de buscar informações históricas, analisar a estrutura narrativa, as metáforas utilizadas e se aprazer na leitura do romance. Não há dois tipos distintos de atenção, mas apenas atenção e desatenção.

Até agora vimos objeções às teorias da atitude estética que se direcionam à noção de desinteresse e a má compreensão das nossas práticas artísticas. Contudo, o ponto crucial é o modo como Danto utiliza o experimento dos indiscerníveis para negar a possibilidade de se definir a arte em termos estéticos. É acerca desse ponto que nos ocuparemos agora.

Consideremos alguns casos de indiscerníveis nos quais um objeto é uma obra de arte e o outro, um mero objeto comum. Se observarmos em um primeiro momento a pintura *O Cavaleiro Polonês* de Rembrandt e a sua contraparte material, algumas marcas de tintas feitas aleatoriamente visualmente idênticas à obra de Rembrandt, podemos acreditar que as propriedades estéticas presentes em um, necessariamente, estão presentes no outro. Contudo quando descrevemos esses objetos, certos predicados que podem ser aplicados a um não podem ser aplicados ao outro. Por exemplo, podemos dizer que o *Cavaleiro Polonês* é uma obra angustiante, mas não podemos dizer isso de sua contraparte. Essa diferença não ocorre apenas entre obras de arte e coisas comuns. Duas obras de arte aparentemente idênticas podem ser descritas de formas bem diferentes. O *Dom Quixote* de Cervantes e o *Dom Quixote* de Menard são idênticos, porém podem ser descritos de formas diferentes. Podemos dizer que “o *Quixote* de Menard é infinitamente mais sutil que o de Cervantes, enquanto o de Cervantes é incomensuravelmente mais tosco do que sua contraparte (DANTO, 2005, p.76)”, que Cervantes “opõe às ficções cavalheirescas a pobre realidade provinciana de seu país” e Menard, por outro lado, escolhe como sua realidade “a terra de Carmen, durante o século de Lepanto e Lope de Vega (DANTO, 2005, p. 76)”, ou ainda, que “o estilo arcaizante de Menard padece de certa afetação (DANTO, 2005, p. 76)”.

A forma como predicamos esses objetos reflete a diferença existente entre as propriedades estéticas presentes nas obras de arte e as manifestadas em suas contrapartes materiais. Enquanto podemos dizer que tanto o *Cavaleiro Polonês* como a sua contraparte são formas belas, dificilmente poderíamos dizer que o último é profundo ou angustiante, pois coisas comuns não são profundas ou angustiantes. Desse modo, qualquer resposta ou reação às características comuns às obras de arte e às suas contrapartes, como reação à forma visivelmente idêntica do *Cavaleiro Polonês* e a composição aleatória, não pode ser utilizada como critério para estabelecer a distinção entre obras de arte e meras coisas comuns.

O fato de sabermos se um objeto pertence ou não à classe das obras de arte produz uma diferença no modo como reagimos esteticamente a esse objeto. Caso contrário, nada diferenciaria as reações que temos diante das obras de arte e as que temos diante de coisas comuns e objetos naturais. O modo como predicamos as obras de arte e os objetos comuns e naturais reflete a diferença estética no modo como reagimos a eles. Assim, segundo Danto, “a verdade é que a distinção entre obras de arte e coisas naturais ou meros artefatos já deve ter sido feita antes de se definir o tipo apropriado de reação” (DANTO, 2005, p. 146). Danto acredita que nossa percepção é conceitualmente condicionada, e que embora nenhuma descrição do objeto seja capaz de alterá-lo, saber os modos como ele pode ser descrito interfere nas características que devemos procurar e no modo como reagimos a ele. As nossas reações estéticas são diferentes, porque as propriedades estéticas que reagimos não são as mesmas na obra de arte e no objeto comum.

Danto chega à conclusão de que as considerações estéticas não são pertinentes para uma definição de arte. “[Elas são] apenas uma das muitas dimensões da arte que são associadas ao conceito que não pertence à sua lógica interna e não são mais importantes [...] do que tantas outras que têm feito parte senão do conceito, pelo menos da prática da arte (DANTO, 2005, p. 146)”. Contudo, embora a estética seja uma entre as muitas dimensões associadas ao conceito de arte, ela é uma dimensão extremamente importante.

1.6 Crítica à teoria da indefinibilidade da arte

Os filósofos tradicionalmente buscaram responder a questão “o que é a arte?” fornecendo uma resposta essencialista, ou seja, definindo a arte em termos de propriedades necessárias e suficientes. Segundo esses filósofos, haveria uma propriedade (ou propriedades) comum a todas as obras de arte e apenas a elas, que as distinguiriam como classe de outros objetos. Os filósofos propuseram diversas propriedades comuns às obras de arte, como a expressão de sentimento, a representação da natureza ou a forma significativa, acreditando que, com isso, tinham captado a característica essencial da arte. Contudo, ao longo do século XX, com as vanguardas artísticas, surgiram novos movimentos que contestavam o passado teórico da arte, apresentando objetos totalmente novos e dissonantes com o que era comumente aceito como arte. Conjuntamente com os avanços das vanguardas, os museus de arte ocidentais começaram a expor objetos de outras culturas espalhadas pelo planeta. Objetos como máscaras

tribais africanas, ornamentos indígenas e figuras aborígenes, passaram a ocupar o lugar tradicionalmente ocupado pelas obras de arte.

Tais desenvolvimentos internos às práticas artísticas levaram diversos filósofos a questionarem a possibilidade de se definir a arte em termos essencialistas. Parecia que os objetos abarcados por este conceito eram tão diversos que não se poderia determinar qualquer propriedade comum aos mesmos. Além disso, todas as teorias que apresentaram uma propriedade definidora sucumbiram diante do desenvolvimento do mundo da arte, sobretudo, com as vanguardas: a teoria mimética sucumbira com o advento do romantismo, as teorias expressionistas, com os *ready-made*, entre outros.

A ideia de que havia alguma coisa errada em tentar definir a arte em termos essencialistas encontraria seu lugar natural na filosofia de Wittgenstein, mais especificamente, em sua obra póstuma *Investigações Filosóficas*, publicada em 1953. A percepção de que as obras de arte não formavam uma classe homogênea de objetos, juntamente com a publicação das *Investigações Filosóficas*, possibilitou que diversos filósofos fundamentassem teoricamente suas críticas contra as definições essencialistas da arte. Na segunda metade dos anos cinquenta do século XX, os filósofos Morris Weitz e W. E. Kennick apresentaram duas influentes defesas neowittgensteinianas contra a possibilidade, e mesmo, contra a necessidade de se definir a arte.

Weitz afirma que o objetivo seu artigo “*O papel da teoria na estética*” é:

[...] mostrar que *nunca* irá aparecer uma teoria – no sentido clássico – em estética e que, como filósofos, ficaríamos melhor em substituir a questão “Qual é a natureza da arte?” por outras, cujas respostas nos darão toda a compreensão das artes que é possível ter. Pretendo mostrar que as insuficiências das teorias não são ocasionais, de modo preponderante, por qualquer dificuldade legítima, como, por exemplo, a grande complexidade da arte passível de ser superada mediante análise e investigações adicionais. As suas insuficiências básicas residem pelo contrário numa fundamental concepção errônea da arte. A teoria estética – toda ela – comete o erro de fundo de considerar que é possível construir uma teoria correta, porque interpreta de forma radicalmente errônea a lógica do conceito de arte. É falsa a sua afirmação mais importante de que “arte” pode submeter-se a uma definição real ou a qualquer tipo de definição verdadeira. A sua tentativa de descobrir as propriedades necessárias e suficientes da arte é logicamente absurda, pela simples razão de que tal conjunto, e em consequência, tal fórmula acerca dela, nunca irá aparecer. A arte, como a lógica do seu conceito evidencia, não tem um conjunto de propriedades necessárias e suficientes, é por isso que uma teoria da arte é logicamente impossível, e não apenas difícil de constituir. A teoria estética tenta definir o que não pode ser definido na aceção exigida. (WEITZ, 2007, p. 62-3).

Segundo Weitz, o papel de uma teoria estética é tradicionalmente considerado o de fornecer uma definição essencialista do que é a arte. No entanto, as teorias tradicionais, em sua busca de encontrar as condições necessárias e suficientes para que um objeto seja uma obra de arte, não se aperceberam que arte não é um tipo de conceito ao qual é possível estabelecer tais

condições. Recorrendo a Wittgenstein, Weitz afirma que, diferentemente do que se pensava, arte é um conceito aberto, ou seja, um conceito para o qual não é possível estabelecer condições necessárias e suficientes para que um determinado objeto pertença à sua extensão.

O exemplo oferecido por Wittgenstein de um conceito aberto é o conceito de jogo. Se alguém nos perguntar “o que é um jogo?” vamos nos deparar com uma situação embaraçosa se este quer como resposta uma definição que revele a propriedade comum entre todos os jogos. Pois, se olharmos todos os jogos - futebol, xadrez, paciência, peteca, corrida, etc. – observaremos que não há nada em comum entre eles. Alguns jogos usam bolas, outros são individuais, alguns têm vencedores, outros são imaginativos, mas não há nada em comum entre eles. Se olharmos todos eles veremos apenas nexos de similitudes. Weitz (entre outros neowittgensteinianos) defende que, além do conceito de jogo, o conceito de arte também é um conceito em aberto. Se olharmos todos os tipos de arte – música, poesia, romance, teatro, pintura, escultura – ou mesmo, se olharmos seus subgêneros – por exemplo, a escultura grega e a moderna – não encontraremos nada comum a todos eles, apenas traços de similitudes.

Segundo Weitz, o fato de arte ser um conceito aberto não é apenas um aspecto secundário, ou menos importante da arte, mas é fundamental para refletir nossas práticas artísticas. Pois, estas estão sempre envolvidas com a possibilidade de uma mudança radical: surgem novos estilos, novos materiais e formas completamente inovadoras, que se diferenciam de tudo o que foi produzido anteriormente na arte (e certamente a inovação e a originalidade são aspectos que valorizamos na arte, embora não sejam os únicos). Por outro lado, se definirmos a arte em termos de condições necessárias e suficientes, restringiríamos algo que é inerente à prática artística, ou seja, limitaríamos a possibilidade da arte mudar, expandir e inovar. Assim, o conceito de arte deve necessariamente ser aberto e não fechado (não ter condições necessárias e suficientes) para que exista a possibilidade de inovação artística. De um modo mais estruturado, Weitz argumenta que:

1. É inerente à arte a possibilidade de mudança e expansão.
2. Os conceitos fechados não podem mudar e expandir.
3. Os conceitos abertos podem mudar e expandir.
4. Logo, a arte é um conceito em aberto.

Com isso, se a arte é um conceito em aberto, nossos critérios de reconhecimento de obras de arte serão diferentes dos defendidos pelos teóricos essencialistas. Os teóricos

essencialistas defendem que é necessária uma definição essencialista para sermos capazes de identificar obras de arte. Para eles, se não recorremos às condições necessárias e suficientes, não seremos capazes de procurar as propriedades que tornam um objeto arte. Os teóricos neowittgensteinianos vão contra essa ideia. Weitz, especificamente, defende que o modo como identificamos obra de arte, visto que é um conceito aberto, tem relação com a noção de *semelhança de família* de Wittgenstein. Utilizando novamente os jogos como exemplo, Wittgenstein afirma que o que faz com que referimos a esses objetos tão diversos com a mesma palavra são certas semelhanças que possuem (embora essas semelhanças não sejam características comuns a todos eles: por exemplo, um objeto A compartilhar uma propriedade x com o objeto B, e, B compartilhar uma propriedade y com o objeto C, e todos podem ser referidos pelo mesmo conceito, mesmo que A e C não possuam qualquer propriedade em comum). Wittgenstein faz uma analogia dessas semelhanças com as que existem entre os membros de uma família.

Não posso caracterizar melhor essas semelhanças do que com a expressão “semelhanças de famílias”; pois assim se envolvem e se cruzam as diferentes semelhanças que existem entre os membros de uma família: estrutura física, traços fisionômicos, cor dos olhos, o andar, o temperamento etc., etc. – E digo: os “jogos” formam uma família. (WITTGENSTEIN, 1979, PI § 67).

Assim, ocorre com os jogos o mesmo que ocorre com os membros de uma família. O que liga os membros de uma família não é qualquer característica comum a todos os membros, mas diversas características como “o nariz da mãe”, “cabelo dos pais”, “olhos da avó”, etc. Em um conceito aberto não existe uma propriedade definidora que determine que certo objeto faça parte de um conceito. O que há é uma complexa rede de semelhanças que se cruzam e se sobrepõem, e por isso, as condições de sua aplicação são emendáveis e corrigíveis.

Weitz aplica essa interpretação da noção de *semelhança de família* ao caso da arte:

O problema da natureza da arte é como o da natureza dos jogos, pelo menos nos seguintes aspectos: se olharmos realmente para aquilo a que chamamos “arte”, também não encontraremos propriedades comuns, mas apenas nexos de similaridades. Saber o que é a arte não é apreender uma qualquer essência manifesta ou latente, mas ser capaz de reconhecer, descrever e explicar as coisas a que chamamos “arte”, em virtude dessas semelhanças (WEITZ, 2007, 69).

Desta forma, podemos apresentar certos casos paradigmáticos e indubitáveis de objetos que referimos e descrevemos como obras de arte, e, a partir desses objetos, analisar se outros objetos possuem características semelhantes às desse conjunto paradigmático. Com isso, podemos estabelecer certos critérios de reconhecimento de obras de arte. É possível que

surjam alguns casos ambíguos, nos quais não podemos identificar um objeto imediatamente como obra de arte. “Surgem constantemente, e continuarão sem dúvida a surgir, novos movimentos, que irão exigir decisões da parte dos interessados, habitualmente os críticos profissionais, quanto à questão de saber se o conceito deve ou não ser alargado” (WEITZ,2007, 71).

Apesar das teorias neowittgensteinianas evidenciarem um aspecto da teoria da arte (ou da estética) que era até então omitido, ou pressuposto como inegável, ou seja, investigarem a própria possibilidade de se construir uma teoria estética analisando o tipo de conceito que é a arte, elas não ficaram imune a diversas críticas. Uma crítica comum direcionada a Weitz questiona o modo como ele fundamenta a necessidade de o conceito de arte ser aberto. Weitz argumenta que, na arte, sempre há a possibilidade de inovação e mudança, que se estabelecermos condições necessárias e suficientes para o conceito, impediríamos algo que é inerente à arte: a criatividade. Além disso, esse argumento não é apenas aplicável à arte em geral, mas também aos subgêneros de arte, como a tragédia e a pintura. Contudo, parece que estabelecer condições necessárias e suficientes para algo pertencer a um subgênero da arte não contradiz nossas práticas artísticas ou as tornam menos criativas. De fato, dentro de gêneros específicos há criatividade, inovação e expansão, sem que isso implique que eles sejam conceitos abertos, como, por exemplo, a tragédia que, apesar de possuir regras fixas, pode ser surpreendente ou inovadora. Aliás, há a possibilidade histórica de que a arte não tivesse se desenvolvido como ela efetivamente se desenvolveu, de ter parado em certo subgênero. Porém, mesmo nesse caso, poderíamos falar de obras mais criativas que outras.

Danto, por outro lado, volta a sua atenção, primeiramente, para Wittgenstein e o uso que ele faz do conceito de família como uma analogia explicativa. Segundo Danto, “[o] uso do conceito de família para designar [...] cruzamentos de propriedades *fenotípicas* é muito mal escolhido, porque os membros de uma família se pareçam muito ou pouco, devem ter obrigatoriamente afiliações genéticas comuns que explicam suas ‘semelhanças de família’” (DANTO, 2005, p. 105). Desse modo, o fato de certos indivíduos serem semelhantes em certos aspectos não pode determinar que eles pertençam à mesma família, pois é necessário que um critério genético seja satisfeito (mesmo que semelhanças possam indicar que esse critério tenha sido satisfeito). Isso torna a analogia ruim. Mas o que está em jogo aqui é o uso da semelhança entre membros como critério de reconhecimento de obras de arte. Segundo Danto, a injunção

“olhe e veja”⁸ do neowittgensteiniano pode não funcionar como eles pensam. Ao observarmos a totalidade das obras de um artista, podemos ver incontáveis diferenças entre suas obras produzidas, mas mesmo assim, seríamos capazes de reconhecê-las como, por exemplo, de Rembrandt ou de Delacroix.

Considere, por fim, todos os objetos de um determinado período, como a era Luís XIV ou o rococó: há entre eles similitudes estilísticas, por mais que difiram entre si. Podemos aprender a reconhecer os Habsburgo, as fotos de Edith Wharton, os retratos de Diderot, as composições de Mozart, os objetos barrocos, e se realmente “olhamos e vemos” concluímos que podemos reconhecê-lo porque todos participam de uma propriedade comum, ainda que indefinível: o “jeito de Wharton”, o “estilo de Mozart”, a “maneira rococó”. (DANTO, 2005, p. 106).

O fato de não conseguirmos especificar ou descrever um conceito, não significa que esse conceito seja aberto. Certamente, nos casos acima, podemos não ser capazes de descrever o que é “o estilo de Mozart”, mas mesmo assim, podemos ser capazes de reconhecê-lo, e isso não se deve ao fato de a produção de Mozart ter semelhanças que se cruzam e se sobrepõem, mas por partilharem uma mesma propriedade, o “estilo de Mozart”. Além disso, é possível que uma obra de Mozart seja completamente diferente de todas as que ele produziu, de modo que se recorrêssemos aos critérios de reconhecimento propostos pelos neowittgensteinianos, as obras de Mozart seriam uma classe aberta (no melhor dos casos). Mas nada nos impede de adotarmos outros critérios. Podemos adotar um critério causal, ou seja, as obras de Mozart são as obras que causalmente foram feitas por ele. Assim, a classe das obras de Mozart seria fechada.

No entanto, a crítica mais contundente de Danto, à posição neowittgensteiniana, é novamente realizada através do uso do experimento dos indiscerníveis. Segundo Danto, é possível que as obras de arte e objetos comuns possuam as mesmas características físicas. Por exemplo, a *Brillo Box* de Warhol e a caixa de sabão Brillo são idênticas. Assim, toda a propriedade perceptível que uma tem a outra, necessariamente, também terá. Porém, a teoria de Weitz recorre à semelhanças físicas para determinar se um objeto pertence ou não à classe das obras de arte. Consequentemente, o critério de reconhecimento de Weitz, ao recorrer a semelhanças físicas ou *fenotípicas*, não é capaz de explicar o caso dos indiscerníveis, ou seja,

8. No original “*look and see*” (DANTO: 1983: p 60). A injunção de Wittgenstein é diferente da que Danto lhe atribui, nas *Investigações Filosóficas* (§66), ele escreve “não pense, veja”, e não “olha e veja”. Danto utiliza “olha e veja” pois está analisando o exemplo da família utilizado por Wittgenstein; dessa forma, mostrando que o uso de propriedades fenotípicas são insuficientes para traçar as relações de família. Contudo, é possível acusar Danto de cometer a falácia do homem de palha aqui, pois, ao modificar a frase de Wittgenstein, ele está descrevendo uma teoria mais fraca e condizente ao tipo de objeção que ele está lançando contra ele.

não é capaz de distinguir uma obra de arte de um objeto comum quando esses são perceptivelmente idênticos. Pode-se contra-argumentar que Weitz afirma ser o critério de reconhecimento fundamentado na relação de semelhança entre certo objeto e um grupo *paradigmático* de obras de arte e, objetos como a *Brillo Box* e o *ready-made* não fariam parte desse grupo paradigmático. Contudo, afirmar que a *Brillo Box* e os *ready-made* não são objetos paradigmáticos contradiz nossas práticas artísticas. Seguramente, eles não só são aceitos como obras de arte, mas desempenham um papel central no desenvolvimento da arte do século XX.

No entanto, é frutífero fazer uma observação sobre a interpretação que Danto e Weitz fazem da teoria de Wittgenstein. Noéli Ramme em “*É possível definir ‘arte’?*” nos alerta sobre um problema na interpretação que os dois filósofos fazem do conceito wittgensteiniano de semelhança de família, ou seja, de tomar a semelhança de família como a semelhança entre características físicas. Segundo Ramme:

[...] essa interpretação que Danto faz do texto de Wittgenstein não é correta [...] “Não pense, mas veja” quer dizer: não tente descobrir a essência como um conjunto de propriedades necessárias e suficientes que estão ocultas e que devem ser trazidas à luz para a correta compreensão da coisa. Ao contrário, veja como as palavras são usadas nos contextos onde elas têm significado. Observe como elas têm seus sentidos alterados em diferentes situações. Nossa compreensão do conceito é ampliada quanto mais perspicua for nossa visão. Quanto mais ocorrências de um conceito temos observado, maior é a nossa compreensão do seu significado. (RAMME, 2009, p. 205).

É possível que Danto e Weitz tenham compreendido mal a teoria de Wittgenstein devido ao caráter ambíguo (e mesmo enigmático) de seu texto. Talvez a explicação, ou o nome aplicado a esse conceito, “semelhança de família”, os levou ao equívoco de confundir o uso do conceito com propriedades físicas como cabelos, olhos e narizes.

W. E. Kennick, por outro lado, não cai no equívoco de Weitz de fundamentar o critério de reconhecimento de obras de arte em semelhanças físicas entre objetos, ou de Danto, de interpretar a semelhança de família como semelhança entre propriedades físicas. Em seu influente artigo “*Does the Traditional Aesthetic Rest on a Mistake?*”, Kennick defende – assim como Weitz – que o conceito de arte não é logicamente do tipo que pode ser determinado por condições necessárias e suficientes, ou seja, o conceito de arte é aberto. Segundo ele, o grande erro das teorias estéticas tradicionais foi o de tentar fornecer uma resposta para a questão “o que é a arte?” do mesmo modo que se responde “o que é o hélio?”. A palavra “arte”, diferentemente da palavra “hélio”, tem uma complicada variedade de utilização ou, como também pode ser dito, tem uma lógica complexa. Seu significado não foi cunhado em laboratório e também não pode ser facilmente encontrado em dicionários. Mas apesar disso,

dominamos plenamente o modo de utilizar a palavra “arte” e o termo “obra de arte”, e, com isso, nenhuma definição essencialista é necessária para reconhecer obras de arte. Parodiando Santo Agostinho, que quando se pergunta “o que é o tempo?” responde “se eu não pergunto, eu sei; se eu pergunto; não sei” (KENNICK, 1958, p. 320); Kennick diz que podemos dar uma resposta semelhante em relação à arte. Se alguém nos pergunta “o que é a arte?”, temos o seguinte: se não me perguntam, eu sei; se alguém me pergunta, eu não sei.

Nós somos capazes de separar aqueles objetos que são obras de arte daqueles que não o são, porque conhecemos o português; isto é, nós sabemos como usar corretamente a palavra “arte” e aplicar a frase “obra de arte”. [...] “se alguém é capaz de usar a palavra “arte” ou a frase “obra de arte” corretamente, em todos os tipos de contextos e no tipo certo de ocasiões, ele sabe ‘o que a arte é’, e nenhuma fórmula no mundo o tornará mais sábio”. (KENNICK, 1958, p. 321)⁹.

Desse modo, não é necessário que tenhamos qualquer definição de arte para identificar um objeto qualquer como obra de arte. Isso implica que não precisamos usar palavras ou termos mais difíceis de explicar do que a própria “arte”, por exemplo, “forma significativa”, “experiência estética” ou “expressão de sentimentos”. Kennick elabora um experimento mental para defender o caráter intuitivo do nosso reconhecimento de obras de arte.

Imagine um imenso depósito cheio de todos os tipos de coisas – pinturas de vários gêneros, partituras musicais para sinfonias, danças e hinos, máquinas, barcos, casas, igrejas e templos, estátuas, vasos, livros de poesia e prosa, árvores, pedras, instrumentos musicais. Agora instruímos a alguém entrar no depósito e retirar todas as obras de arte que ele contém. Ele será capaz de fazer isso com um sucesso razoável, apesar do fato de que, como até mesmo os estetas devem admitir, ele não possui nenhuma definição satisfatória da arte em termos de denominador comum, pois nenhuma definição foi encontrada. Agora imagine que a mesma pessoa seja enviada para retirar todos os objetos com Forma Significativa, ou todos os objetos de Expressão. Certamente ela ficará desconcertada; ela conhece uma obra de arte quando vê uma, mas tem pouco ou nenhuma ideia do que procurar quando lhe pedem para trazer um objeto que possui Forma Significativa. (KENNICK, 1958, p. 321)¹⁰.

Para Kennick, o homem enviado ao depósito conseguiria retirar dele todas as obras de arte e separá-las dos objetos comuns, porque ele domina o conceito de arte em diversos usos da

9. We are able to separate those objects which are work of art from those which are not, because we know English, that is, we know how correctly to use the word ‘art’ and to apply the phrase work of art [...] “if anyone is able to use the word ‘art’ or the phrase ‘work of art’ correctly, in all sorts of contexts and on right sort of occasions, he knows ‘what art is’, and no formula in the word can make him wiser. Tradução nossa.

10. Imagine a very large warehouse filled with all sorts of things – pictures of every description, musical scores for symphonies and dances and hymns, machines, tools, boats, houses, churches and temples, statues, vases, books of poetry and of prose, furniture and newspapers, postage stamps, flowers, trees, stones, musical instruments. Now we instruct someone to enter the warehouse and bring out all of art it contains. He will be able to do this with reasonable success, despite the fact that, as even the aestheticians must admit, he possesses no satisfactory definition of Art in terms of some common denominator, because no such definition has yet been found. Now imagine the same person sent into the warehouse to bring out all objects with Significant Form, or all objects of Expression. He would rightly be baffled; he knows a work of art when he sees one but he has little or no idea what to look for when he is told to bring an object that possesses Significant Form. Tradução nossa.

palavra “arte” e, do termo “obra de arte”, em vários contextos. Dessa forma, Kennick chega mais próximo do que podemos imaginar ser o modo que Wittgenstein explicaria a arte a partir de sua teoria. Note que essa abordagem não requer semelhanças físicas, mas uso. Danto, contudo, nos pede para imaginar outro depósito exatamente igual ao de Kennick, porém o que é arte em um depósito não o é no outro; o que não é arte no segundo depósito, não é no primeiro. Dessa forma o conjunto das obras de arte provenientes do depósito de Kennick é indiscernível do conjunto dos objetos comuns do depósito de Danto. Se pedirmos ao mesmo homem que retirou as obras de arte do depósito de Kennick para retirar as obras do depósito de Danto, esse homem certamente não terá o mesmo êxito. E se por acaso esse homem vier a fazer escolhas certas, isso certamente nos parecerá uma grande coincidência. Ser capaz de usar “arte” ou “obra de arte”, adequadamente, não ajudará o homem do depósito de Danto a distinguir objetos ontologicamente distintos, mas perceptivelmente indiscerníveis. Para Danto:

A hipótese de um segundo depósito é uma arma poderosíssima para lançar por terra toda análise do conceito de arte que pressupunha a relevância da capacidade de reconhecimento. Refuta, por exemplo, a ideia de que seja possível identificar obras de arte mediante processos indutivos, emulação de alguém que sabe reconhecê-las ou por algum tipo de enumeração simples. Siga um homem que está percorrendo o depósito e preste a atenção nas coisas que ele escolhe; depois vá ao segundo depósito e pegue exatamente as mesmas coisas: embora as duas listas combinem, o homem que você imitou terá escolhido as obras de arte, e você, as coisas que fazem parte do complemento dessa classe de objetos. (DANTO, 2005, p. 109)

Segundo Danto, os exemplos de reconhecimentos de obras de arte oferecidos por Weitz e Kennick só são possíveis em períodos de estabilidade artística, quando determinadas práticas e estilos já estão alicerçados entre nós e, por isso, podemos fazer generalizações desse tipo. Contudo, e como os mesmos neowittgensteinianos admitem, é possível uma revolução total na arte, e, certamente, durante o século XX passamos por esse período de revolução.

Muitos teóricos defendem que a filosofia analítica da arte começou de fato com as abordagens neowittgensteinianas, sobretudo a de Weitz. Certamente elas desempenham um papel fundamental na filosofia da arte do século passado, como um divisor de águas, separando as tentativas de se definir arte através de propriedades intrínsecas dos objetos e abrindo diversas outras possibilidades de se investigar a arte. As teorias neowittgensteinianas foram as primeiras a fazerem uma espécie de “meta-estética”, ou seja, uma investigação acerca da possibilidade e utilidade das teorias estéticas e da filosofia da arte. O que as levou, contudo, a praticamente reduzir essas duas disciplinas à crítica de arte: o valor das teorias do passado que tentaram definir a arte em termos essencialistas seria de nos mostrar certos aspectos das obras de arte que, de outro modo, poderíamos nunca reparar. Contudo, encontramos na

filosofia da arte posterior, sobretudo nas teorias institucionais, uma forte influência dessa abordagem ao afirmar que, diante de casos ambíguos, caberia aos especialistas decidirem se certo objeto pertence à categoria de arte ou não.

1.7 Crítica às teorias institucionais

A teoria da indefinibilidade da arte foi tomada como incontestável durante praticamente toda a década de cinquenta do século XX. Somente na década de sessenta é que a teoria neowittgensteiniana começaria a perder força, sobretudo devido à publicação de dois artigos. Em 1965, Maurice Mandelbaum contestou no artigo “*Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts*”¹¹ o uso do jogo como exemplo da noção de “semelhança de família”. Segundo ele, é possível que os jogos tenham algo em comum, por exemplo, a potencialidade de um interesse não prático para os participantes e espectadores. A teoria wittgensteiniana estaria errada por se preocupar apenas com características patentes dos objetos, perceptíveis a qualquer simples observação, deixando de lado as propriedades relacionais que os objetos poderiam possuir.

Antes disso, em 1964, Danto já havia publicado seu seminal artigo “*The Artworld*”, onde defendia que “ver um objeto como arte requer algo que o olhar não pode captar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte”¹². O que torna esse artigo tão distintivo é que, com ele, Danto demonstrou a possibilidade de se definir a arte em termos essencialistas. Embora não mais por meio de propriedades intrinsecamente essenciais, mas através de propriedades relacionais essenciais.

A influência desses dois artigos sobre o filósofo George Dickie foi decisiva para a elaboração da teoria institucional da arte, apresentada pela primeira vez em seu artigo “*Defining Art*”¹³. A partir de Mandelbaum, Dickie percebeu a possibilidade de se definir arte não mais em termos essencialistas (como defendiam as teorias tradicionais). Com Danto,

11. MANDELBAUM, M. “Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts”, *American Philosophical Quarterly*, N.º. 2, p. 219-28.

12. DANTO, A.C. “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, n.º 19, p. 580. “To see something as art requires something they cannot do [s]cry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld”.

13. DICKIE, George, “Defining Art”, *The American Philosophical Quarterly*, 1969, p. 253-56.

percebeu que a arte estava inserida em redes de relações mais complexas do que as análises tradicionais supunham e, com isso, que a realidade social à qual as obras de arte pertencem deve ser considerada.

De acordo com Dickie, certas obras de arte moderna e contemporânea evidenciaram um aspecto da arte que então fora negligenciado pelos filósofos da arte, uma certa dimensão social, isto é, o aspecto institucional da arte. Os *ready-made* de Duchamp (urinóis, pás de neves, etc.) e outras obras dadaístas ajudaram compreender a característica institucional essencial das obras de arte. Quando Duchamp expõe um urinol e esse objeto é aceito como arte, ele não faz nada além de atribuir a esse objeto o estatuto de obra de arte. Nada é modificado fisicamente no objeto, apenas passa a pertencer a uma nova categoria (a das obras de arte) através do ato do artista de atribuir-lhe este estatuto. No entanto, não se deve pensar que essa é uma característica apenas de algumas obras de artes modernas ou contemporâneas. Esse é um aspecto que pode ser encontrado em toda obra de arte. Os filósofos tradicionais da arte erraram, pois “só prestavam atenção a algumas propriedades que os objetos criados adquiriram por intermédio dessas ações, como por exemplo, as suas características figurativas ou expressivas. Ignorando completamente a propriedade não exibida do estatuto” (DICKIE, 2007, p. 104).

Dickie define arte do seguinte modo: Uma obra de arte no sentido classificativo é 1) um artefato 2) um conjunto dos aspectos que lhe conferiram o estatuto de candidato à apreciação por uma pessoa ou pessoas que representam uma dada instituição social (mundo da arte) (DICKIE, 2007, p. 131).

A primeira condição da definição determina que o objeto deva ser um artefato, ou seja, que ele deve ser feito ou produzido em consequência de uma ação intencional humana. Essa condição evita que objetos naturais ou objetos comuns que não foram criados intencionalmente como obras de arte, tais como pedras e ventiladores, recaiam dentro do conceito de arte. Contudo é possível que pedras e ventiladores sejam obras de arte. E, de fato, esse é um recurso amplamente usado na arte moderna e contemporânea e Dickie está ciente disso. Segundo ele, a artefaturalidade pode ser conseguida de duas maneiras: 1) sendo trabalhada, como um pintor pinta uma tela e 2) sendo conferida, como Duchamp confere a um artefato outra finalidade. Assim, teríamos uma artefaturalidade de primeira ordem e outra de segunda. Além disso, por artefato Dickie não quer dizer objeto físico, visto que há artefatos que não são matérias. Por exemplo, um poema é algo criado intencionalmente, ou seja, é um artefato, porém não é material.

Contudo, é na segunda condição que está o ponto principal desta definição de arte, no caso, atribuir um estatuto. Dickie defende que um artefato é uma obra de arte se lhe for atribuído determinado estatuto, por algum (ou vários) representante(s) de uma instituição (o mundo da arte). Atribuir, dessa forma, o estatuto de obra de arte seria análogo ao ato de um nobre ao conceder o título de cavaleiro ou, do juiz de paz, ao casar duas pessoas.

Os exemplos mais óbvios de atribuição de estatuto são determinadas ações legais dos Estados. Um rei que confere o título de cavaleiro, um júri que condena alguém, o presidente de uma comissão eleitoral que confirme determinada pessoa está em condições de se candidatar a um cargo, ou um sacerdote que declara casados um homem e uma mulher, são exemplos de circunstâncias em que uma ou várias pessoas, atuando em nome de uma instituição social (o Estado), confere(m) determinado estatuto *legal* a outras pessoas. (DICKIE, 2007, p. 131-2).

Mas ao contrário dos exemplos dados, atribuir ou conferir o estatuto de candidato à apreciação a um artefato não é algo formalmente estabelecido ou que necessite de uma cerimônia (como o casamento). É possível atribuir certos estatutos sem que haja qualquer cerimônia ou que se recorra a uma instituição oficial, por exemplo, em determinada comunidade uma pessoa pode adquirir o estatuto de idiota da tribo sem qualquer cerimônia. Além disso, no caso de atribuir o estatuto de obra de arte, a própria instituição que confere este estatuto por meio de um representante não é uma instituição social formalmente estabelecida, como os Estados ou a Igreja.

O mundo da arte é um conjunto vagamente organizado de pessoas, composto de pintores, escritores, músicos, produtores, curadores, diretores de museus, críticos, historiadores da arte, teóricos da arte, visitantes de museus, filósofos da arte. É uma instituição que não possui normas, regulamentos ou qualquer dispositivo oficial de regulamentação. E é dentro desse mundo da arte, ou seja, de uma instituição vagamente organizada, que um representante confere o estatuto a um artefato de candidato a apreciação. Normalmente o artista desempenha o papel de produzir ou escolher determinados artefatos e atribuir-lhes tal estatuto. Contudo, Dickie acredita que outros membros, ou mesmo vários, podem realizar essa função, como, por exemplo, um curador, que seleciona peças mobiliárias para uma exposição ou, um conselho editorial, que publica poemas escritos por um chimpanzé.

Os artefatos oferecidos pelos representantes do mundo da arte são então apresentados como candidatos à apreciação. Contudo, por apreciação Dickie não quer significar apreciação *estética*. Segundo ele, não há qualquer razão para se acreditar que exista qualquer coisa como

atitude ou *percepção estética*¹⁴. Na definição institucional, o termo “apreciação” significa apenas qualquer coisa como “ao experimentar as qualidades de uma coisa, consideramo-las meritórias ou valiosas, e este sentido aplica-se de forma bastante geral, quer dentro, quer fora do domínio da arte” (DICKIE, 2007, p. 111). Um vendedor de louças sanitárias pode expor um urinol de modo semelhante ao que fez Duchamp; no entanto, o ato realizado pelo vendedor não será o mesmo de Duchamp. Pois, ao levar um urinol para uma exposição, Duchamp agiu dentro do funcionamento institucional do mundo da arte. Não são as características materiais dos artefatos que lhes garantem a articidade, mas a estrutura institucional em que se enquadra o objeto.

Apesar de ser uma abordagem inovadora da natureza da arte e evitar cair nos erros cometidos pelas teorias tradicionais, a teoria institucional não está livre de críticas. De fato, podemos apresentar dois tipos de críticas às teorias institucionais: 1) mesmo distinções honoríficas são fundamentadas em critérios anteriores à declaração, e 2) que a teoria institucional não consegue lidar com nosso vocabulário artístico, ou seja, não corresponde a nossas práticas artísticas. Uma das condições da definição institucional da arte é que uma obra de arte é um artefato ao qual é atribuído certo estatuto por um grupo de pessoas, uma instituição do mundo da arte. São apresentados como exemplo de atribuições que modificam o estatuto de certos objetos o título de cavaleiro e o casamento. No primeiro caso, um indivíduo se torna cavaleiro se um representante da nobreza lhe outorgar o título. Já no segundo, dois indivíduos se casam, se um juiz de paz declarar a união. Nesses dois casos não há qualquer alteração no objeto. O cavaleiro é o mesmo indivíduo de antes, assim como o marido é o mesmo homem de antes de casar-se. No entanto, o que Danto argumenta é que mesmos os títulos honoríficos são oferecidos segundo critérios. O título de cavaleiro só é dado, por exemplo, a quem age com bravura e coragem e, para se casar, é necessário de antes ser solteiro. As teorias institucionais não conseguem determinar quais são as características que um objeto deve ter para merecer o título de obra de arte. Se declararmos tanto o *Cavaleiro Polonês* de Rembrandt como sua contraparte aleatória como obras de arte, ainda ficará a questão: quais características tornaram o primeiro uma obra de arte e quais tornaram o segundo uma obra de arte? O teórico da teoria institucional não parece ser capaz de responder a essa questão. Ele apenas afirma que o que torna um objeto uma obra de arte é a declaração feita por um grupo de pessoas representando algo abstrato, como instituição do mundo da arte.

14. Dickie defende em seu artigo “The Myth of the Aesthetic Attitude” que não existe uma *atitude estética*. Para isso, argumenta que todos os exemplos de atenção desinteressada são, na verdade, exemplos de falta de atenção.

Outro problema que a teoria institucional possui é o fato de que declarar algo como obra de arte parece não corresponder às nossas práticas artísticas, ou pelo menos, não consegue lidar com casos de indiscernibilidade. Voltando ao caso do *Cavaleiro Polonês* de Rembrandt e sua contraparte, se uma declaração por parte de um grupo que representa uma instituição é o que determina o que é uma obra de arte, e não quaisquer outras características, então *Cavaleiro Polonês* e sua contraparte são obras de arte pelo mesmo motivo. No entanto, podemos afirmar que essa contraparte é uma das obras de arte mais profundas da história da arte tal como a pintura de Rembrandt? Se o único critério fosse a declaração feita pelos membros de uma instituição, teríamos que dizer que sim. Contudo, parece-nos que não seja esse o caso. Recorremos a outros critérios, que não são defendidos pela teoria institucional, para responder a esse tipo de questão e, esses critérios, não são evidenciados pela teoria institucional.

O teórico institucional poderia argumentar que sua posição oferece uma definição classificatória da arte e essa objeção levantada por Danto tem relação com o aspecto valorativo. Contudo, uma teoria capaz de explicar o aspecto valorativo e outras dimensões envolvidas nas práticas artísticas tem um grande poder explicativo e, certamente, isso deve ser levando em conta ao se avaliar teorias que oferecem respostas aos problemas da filosofia da arte. No entanto, a objeção de Danto não se direciona exclusivamente ao aspecto valorativo, mas afirma que outras propriedades devem ser consideradas para se determinar o que é arte. Portanto, as declarações feitas por membro de uma instituição não são suficientes para estabelecer a distinção entre obra de arte e coisas comuns ou entre duas obras de arte distintas e, visualmente idênticas.

Mesmo sendo fortemente criticada, seja por não conseguir explicar como e porque determinado objeto é escolhido e, não outro, por um representante do mundo da arte, ou por não estar de acordo com nossas práticas artísticas, a teoria institucional da arte é muito influente. Sobretudo devido à sua abordagem inovadora, ao colocar como central a dimensão social da arte, o que era omitido ou colocado como uma dimensão secundária da arte pelos filósofos. Além disso, Dickie foi o primeiro a definir a arte processualmente, afirmando que ser uma obra de arte é passar por uma série de procedimentos e não desempenhar uma função, como representar a natureza ou suscitar emoções. Com isso, surgiria um novo caminho para se investigar a natureza da arte, caminho que foi trilhado por outros filósofos da arte, como Jerome Levinson e Noël Carroll.

1.8 Críticas às teorias da mimesis

O leitor a esta altura pode estar se perguntando por qual razão a teoria mimética da arte, ou da arte como imitação da realidade, está sendo tratada apenas agora, depois de se ter passado por todas as teorias que a sucederam e, não na abertura do capítulo, como lhe parece mais natural. De fato, pareceria mais natural se começássemos este capítulo pela primeira tentativa de explicar a natureza da arte, e também, a mais duradoura. Contudo, o modo como Danto trata essa teoria é consideravelmente diferente do modo como ele lida com as demais; embora ele considere que ela seja falsa, por não ser capaz de explicar o fato de objetos não miméticos serem considerados obras de arte, ela apresenta no seu núcleo o elemento que é central a teoria da arte de Danto: a noção de representação¹⁵.

A teoria da arte com imitação é a teoria da arte historicamente mais influente, ou pelo menos a que mais perdurou como uma explicação para a natureza da arte: da Grécia antiga ao século XIX. Essa teoria já aparece esboçada nas obras de Platão e de Aristóteles, sobretudo na *República* e na *Poética*, no modo como eles analisaram os objetos que atualmente consideramos arte, tais como pintura, poesia e o teatro. Embora estes filósofos discordem acerca do valor e da função da arte dentro da sociedade, ambos defendem que o que há de comum a todas as obras de arte é que elas são miméticas, ou seja, que a condição necessária para que um objeto seja uma obra de arte é que ele seja a imitação de uma pessoa, animal, objeto, acontecimento. Isto é:

x só é uma obra de arte se for uma imitação de alguma coisa.

A teoria da mimese de Platão está fortemente vinculada com sua teoria metafísica das Formas, na qual ele defende que o fundamento da realidade sensível são as formas supra-sensíveis. Esta tese é desenvolvida na *República*, onde Platão afirma que se um artesão constrói uma cama ele imita a Forma da cama e, se um artista pinta um quadro da cama, imita

15. Embora a definição da arte de Danto seja caracterizada pelo próprio filósofo como uma teoria representacionista (ou neo-representacionais) isso não é um ponto consensual entre seus críticos. Noël Carroll em *Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art* (in *Danto and His Critics*) defende que a teoria de Danto no fim é uma variável de uma teoria expressivista tal como defendida por Tolstói. Carroll argumenta que a noção nuclear na teoria de Danto é a noção de mundividência e não a de representação, pois embora todas as obras de arte sejam veículos representacionais, elas representam as mundividências dos artistas que as produziram.

a cama, de modo que haveria níveis de imitação. A ideia é que existem as Formas, os objetos do mundo sensível que imitam as formas e as imitações dos objetos sensíveis feitas pelos artistas. O fato de a arte ser considerada imitação do sensível a coloca numa posição depreciativa na filosofia platônica, pois o conhecimento verdadeiro é o conhecimento das Formas. Aristóteles, por outro lado, tinha uma visão mais favorável acerca da arte. Como ele defende que as Formas não estão separadas do mundo sensível, os objetos que a arte imita não são cópias de uma realidade afastada, não havendo, com isso, qualquer implicação epistêmica negativa.

A teoria mimética da arte parecia ser uma resposta adequada para o tipo de arte que era produzida no tempo de Platão e Aristóteles. Certamente, diante da produção de estátuas de heróis homéricos tão realistas quanto o possível e representações teatrais que retratam acontecimentos mitológicos e ações humanas, responder a questão da natureza da arte recorrendo à noção de imitação parece ser natural e completamente adequado ao fenômeno. Conseguia tanto estabelecer critérios de identificação de obras de arte (obras de arte são imitações da realidade) como também mostrar ao público critérios avaliativos para as obras, ou seja, quanto mais verossímil for uma obra de arte com o objeto que ela imita, melhor a obra.

A teoria da arte como imitação da natureza ficou praticamente imune à críticas até o século XIX, quando o desenvolvimento histórico da arte lhe apresentou objeções. Os fatores que levaram ao fim da hegemonia da arte mimética não são todos consensuais, nem é mesmo consensual se foi um ou vários fatores que levaram a isso. Contudo, certamente a invenção da fotografia desempenhou um papel decisivo nesse processo, pois, visto que a fotografia poderia imitar a realidade de modo tão exato quanto possível, a tarefa de copiar a realidade já não caberia ao artista. Com isso, a fotografia deixou o artista livre para explorar uma dimensão que, até então, não lhe parecia possível segundo as diretrizes da teoria mimética; voltando-se não para o exterior, mas para um mundo interior. Os artistas passaram a utilizar outros recursos, deixando de lado a tentativa de imitar a natureza e, por exemplo, distorcendo as representações para conseguir efeitos expressivos.

Contudo, foram as transformações da arte no século XX que se mostraram mais pungentes para a teoria mimética. Pois, enquanto a arte impressionista poderia ser explicada através de variações teóricas mais elaboradas da ideia de que a arte imita a natureza, parece completamente impossível explicar a produção das vanguardas artísticas do século XX a partir dessa teoria. Os *ready-made*, as pinturas abstratas e a música instrumental são exemplos de objetos artísticos que parecem impossíveis de ser explicadas através da teoria mimética. Somos

incapazes de dizer o que essas obras imitam – seja seu objeto real ou irreal – e de fato essas obras não imitam nada, como podemos descobrir se recorreremos ao experimento dos pares de objetos indiscerníveis.

Considere, mais uma vez, a série de quadrados vermelhos apresentada por Danto, no início de *Transfiguração do Lugar-comum*. Nessa série são apresentados diversos quadrados vermelhos visualmente idênticos que, no entanto, são descritos de formas completamente diversas. Entre os objetos dessa série temos obras de arte e objetos comuns; e dentro da classe das obras de arte há diferentes tipos de pinturas – como retrato psicológico, natureza morta e paisagem. Separemos três objetos dessa série: *O estado de espírito de Kierkegaard* (uma pintura psicológica), *Praça Vermelha* (uma paisagem) e um quadro pintado de vermelho (que nada mais é do que um quadrado pintado de vermelho). A concepção tradicional de imitação leva em conta apenas o critério de semelhança física para estabelecer se algo é a imitação de alguma coisa. O experimento dos indiscerníveis põe em xeque justamente o uso que as teorias miméticas fazem do critério de semelhança. Os objetos que separamos de nossa série são três objetos de filiações ontológicas diferentes: duas obras de arte e uma coisa comum. No entanto, se recorrêssemos ao critério de semelhança, deveríamos dizer que tanto as obras possuem o mesmo tema como que o objeto comum é uma obra de arte, pois, perceptivelmente, não há nada que os distingue; *O estado de espírito de Kierkegaard* é tão semelhante *A Praça Vermelha* como o é do objeto comum. Porém, as obras de arte possuem temas completamente diferentes – uma descreve o estado mental de Kierkegaard e a outra representa uma praça – e o objeto comum é semanticamente mudo, objetos comuns são logicamente do tipo de coisas que não imitam coisa alguma. Podemos ainda recorrer a um exemplo real, ao já conhecido urinol de Duchamp. *A Fonte* possui as mesmas propriedades perceptíveis que possuem os urinóis comuns: ambas são brancos, ovalados e brilhosos. Contudo, dificilmente diríamos que *A Fonte* é uma imitação de urinol, pois *A Fonte* é um urinol.

A teoria mimética é incapaz de explicar porque consideramos obras de arte objetos como *A Fonte*, de Duchamp, entre outros. Contudo não devemos menosprezar essa teoria. Embora não tenha sido capaz de explicar os fenômenos mais recentes da arte,

Deve-se creditar à teoria antiga o mérito de ter compreendido corretamente a relação entre arte e realidade, e seu único erro ou estreiteza da visão residiu na suposição de que a representação se restringe a estruturas imitativas; por isso, a teoria da arte como representação não foi capaz de encontrar um lugar para as obras que apesar de terem propriedades representacionais eram claramente não-miméticas. (DANTO,2005, 135).

Convém agora abordar o uso que Danto faz da intuição das relações entre arte e realidade advinda da teoria mimética para responder a questão por ele mesmo levantada, isto é, de elaborar uma teoria da arte (e com isso uma definição) capaz de explicar como uma obra de arte e um objeto comum podem possuir as mesmas propriedades perceptíveis e, mesmo assim, pertencerem a classes ontológicas distintas.

2 A CONSTRUÇÃO DA DEFINIÇÃO DA ARTE DE DANTO

2.1 Introdução

No primeiro capítulo mostramos como Danto utiliza o experimento dos indiscerníveis como ferramenta metodológica para criticar e objetar, tanto (i) as teorias tradicionais, que buscaram definir o que é a arte através de propriedades intrínsecas, (ii) bem como as teorias da indefinibilidade da arte, que defendem que é impossível definir a arte. Em outras palavras, ocupamo-nos da tarefa negativa de Danto de mostrar que as definições tradicionais não são adequadas para responder a questão da natureza da arte, tendo em vista o desenvolvimento contemporâneo do mundo da arte. A arte se desenvolveu a tal ponto que é possível, atualmente, que uma obra de arte seja idêntica a um objeto comum e, essa possibilidade as teorias tradicionais não conseguiram explicar.

O nosso objetivo agora é apresentar o aspecto positivo do uso que Danto faz do método dos indiscerníveis, isto é, mostrar como Danto se utiliza do experimento dos indiscerníveis para extrair as bases de sua definição e filosofia da arte. Cada condição da definição de arte de Danto é extraída a partir do contraste de diferentes classes de objetos indiscerníveis: entre obras de arte e objetos comuns, obra de artes e meras representações, e, por fim, entre duas obras de arte distintas (porém perceptivelmente idênticas).

Danto, inicialmente, contrasta obras de arte e objetos comuns para estabelecer a primeira condição de sua definição, condição essa que visa traçar a linha ontológica que separa essas duas classes de objetos. Desse contraste, resultará a tese segundo a qual o que distingue os objetos comuns das obras de arte é o fato de que as obras de arte são sobre alguma coisa (têm *aboutness*), ou seja, possuem uma estrutura semântica. Ao contrastar obras de arte com meras representações, Danto defende que a diferença entre obra de arte e meras representações reside no fato da primeira apresenta uma estrutura semântica particular, ou seja, que as obras de arte possuem uma estrutura retórica e metafórica que está ausente nas representações comuns. Por fim, ao contrastar duas obras de arte perceptivelmente semelhantes, porém distintas, conclui que o contexto histórico-teórico no qual as obras estão inseridas é que distingue essas duas obras aparentemente semelhantes; pois, a posição histórica e social que a obra ocupa é necessária para a sua identidade enquanto tal.

Danto em nenhum momento estrutura sistematicamente sua definição de arte, de modo que, tanto no artigo “*O Mundo da Arte*” como em *Transfiguração do Lugar-comum* não

temos qualquer definição explicitada em termos de condições necessárias e suficientes. Em artigos e livros posteriores, como *Após o Fim da Arte*, ele oferecerá versões diferentes do que seria a sua definição, por exemplo:

Ser uma obra de arte é ser (i) sobre alguma coisa e (ii) incorporar o seu sentido. (DANTO, 2006, p. 217).

Ou ainda,

A tese que surgiu do meu livro, *Transfiguração do Lugar-comum*, é que as obras de arte são expressões simbólicas, e que elas corporificam seus significados. (DANTO apud DICKIE, 1993, p 78)¹⁶.

Contudo, a melhor formalização da definição de arte de Danto foi apresentada por Noël Carroll, e o próprio Danto a reconhece como a melhor explicação que ele pode imaginar, “pela sua lucidez, compreensibilidade, acuidade e simpatia”¹⁷.

X é uma obra de arte se e apenas se (a) X tem um assunto (i.e. X é sobre de alguma coisa) (b) acerca do qual X projeta alguma atitude ou ponto de vista (isso também pode ser descrito como uma questão de X ter um estilo) (c) por meio de elipse retórica (geralmente elipse metafórica), (d) elipse que engaja a participação do público no preenchimento do que está faltando (uma operação que também pode ser chamada de interpretação) (e) onde as obras em questão e as interpretações delas exigem um contexto histórico-artístico (contexto este que é geralmente especificado como um background de uma teoria situada historicamente). (CARROLL, 1993, p. 80)¹⁸.

2.2 Ser Sobre Algo (*Aboutness*)

Danto nos relata que, em 1964, presenciou uma exposição das famosas *Brillo Box* de Andy Warhol. As caixas eram exibidas em grandes pilhas tais como se estivessem em um supermercado, o que o deixou, segundo ele mesmo, estupefato: “Aceitei-as prontamente como

16. The thesis which emerged from my book, *Transfiguration of the Commonplace*, is that works of art are symbolic expressions, in that they embody their meaning. Tradução nossa.

17. Carroll’s is quite the best account I can imagine, for its lucidity, comprehensiveness, acuity, and sympathy; and it is to Carroll’s text that I send anyone Who sought a statement of what I might have achieved. (ROLLINS, 1993, p.206). Tradução nossa.

18. X is a work of art if and only if (a) X has a subject (i.e., X is about something), (b) about which X projects some attitude or point-of-view (this may also be described as a matter of X having a style) (c) by means of rhetorical ellipsis (generally metaphorical ellipsis), (d) which ellipsis, in turn, engages audience participation in filling-in what is missing (an operation which can also be called interpretation) (e) where the works in question and the interpretations thereof require an art-historical context (context is generally specified as a background of historically situated theory). Tradução nossa.

arte, mas depois me perguntei por que aquelas caixas eram arte enquanto que as embalagens comuns dos supermercados não eram” (DANTO, 2005, p. 16). Com o aparecimento das *Brillo Boxes* se tornou evidente que o mundo da arte se desenvolveu de modo que qualquer objeto poderia se tornar uma obra de arte. Embora historicamente anterior ao aparecimentos de Warhol já existissem os *ready-made* de Marcel Duchamp, como a revolucionária *Fonte*, as obras de Warhol pareciam tão próximas dos objetos comuns que nenhuma teoria tradicional pareci capaz de explicar o que diferenciava as obras de arte das meras coisas reais; pelo menos não da mesma forma como tentaram abordar a *Fonte* a partir de critérios formalistas.

O problema que surge nas práticas artísticas contemporâneas é transportado por Danto para o domínio teórico na forma de experimentos mentais, com os quais ele estabelecerá as linhas que separam ontologicamente a classe das obras de arte da classe dos objetos comuns; e, dessa forma, responder a questão que lhe deixou estupefato, ou seja, responder o que distingue a *Brillo Box* de uma caixa de sabão Brillo.

Logo no início de *Transfiguração do Lugar-comum* nos deparamos com uma série de quadrados vermelhos, entre os quais temos: (a) *Os Israelenses Cruzando o Mar Vermelho*, mostrando, como Kierkegaard sugeriu, o mar depois que os israelenses o atravessaram e os egípcios se afogaram; (b) *O Estado de Espírito de Kierkegaard*, mostrando, devemos presumir, o próprio estado de espírito de Kierkegaard quando teve essa sugestão; *Praça Vermelha*, uma engenhosa paisagem de um pedaço de Moscou; (d) *Quadrado Vermelho*, uma obra minimalista, (e) *Nirvana*, uma ilustração da metafísica indiana; (f) *Toalha de Mesa Vermelha*, uma natureza morta feita por um discípulo amargurado de Matisse; (g) uma tela vermelha, não uma obra de arte, mas preparada com zarcão pelo artista Giorgione; (h) outra tela vermelha, que não tem pretensão de ser arte ou ter alguma relação com a história da arte; e (i) *Sem-título*, uma expansão das telas pintadas de vermelho feitas por um artista chamado J. Cada uma desses é apresentada a partir de uma descrição diferente (com origens causais diferentes), embora visualmente qualquer um desses quadrados seja tão semelhante a qualquer outro quanto é possível.

No entanto, não é evidente que todas elas sejam iguais ou a mesma, no sentido de que uma seja cópia ou um exemplar da outra. Tomemos como exemplo três peças dessa série: (a) *Os Israelenses Cruzando o Mar Vermelho*, (h) uma tela vermelha, que não tem pretensão de ser arte ou ter alguma relação com a história da arte e (i) *Sem-título* (criada por J, personagem fictício criado por Danto). Assim, teremos dois objetos que são obras de arte – *a* e *i* – e um objeto que é apenas mero coisa comum: *h*. A obra *a* é uma representação histórica da travessia

dos hebreus pelas águas do Mar Vermelho, representando o Mar Vermelho após a passagem dos hebreus e depois das águas se fecharem e afogarem todos os egípcios. A obra *i* foi criada pelo artista contemporâneo J que afirma que a tela não é nada além do que ele é por si só: um quadrado vermelho. Diferentemente de *a*, *i* não representa nada, é o que é – como diria J. Já a *h* não é uma obra, mas apenas um quadrado pintado de vermelho (pintado do mesmo modo como alguém pintaria uma cerca ou um muro).

A questão que surge é: se esses objetos são visualmente idênticos, o que poderia distingui-los? Visto que intuitivamente pensamos que se tratam de objetos categorialmente diferentes, isto é, supomos que *i* e *a* pertencem a uma classe diferente de *h*. Para responder a essa questão Danto lançara mão da pergunta subtracionista: “o que resta quando se subtrai o quadrado vermelho da tela da obra?” (DANTO, 2005, p. 39). Como os objetos da série são visualmente idênticos, qualquer diferença que exista entre eles não poderá ser percebida se levarmos em conta apenas os seus aspectos exteriores, e é isso que a pergunta subtracionista propõe: que olhemos para além dos aspectos visuais dos objetos.

Se nos afastarmos dos aspectos patentes desses objetos perceberemos que, diferentemente de *h*, *a* e *i* são sobre alguma coisa, ou seja, têm um assunto. A obra *a* é sobre a travessia dos hebreus através do Mar Vermelho representado pela superfície plana vermelha como sendo o mar após a passagem dos hebreus. A obra *i*, por outro lado, parece à primeira vista destituída de qualquer assunto ou tema, visto que J lhe atribuiu o nome de *Sem Título* e que a obra se constitui de um quadrado vermelho sem qualquer figuração. Contudo é errôneo considerá-la semanticamente muda, como parece ser *h*. Se perguntarmos qual é o assunto de *h* essa pergunta parecerá completamente destituída de sentido, pois coisas comuns não são sobre coisa alguma, isto é, não possuem qualquer propriedade semântica por si só. Desse modo, *h* é tão semanticamente muda como uma mesa ou uma cadeira. Por outro lado, a mesma pergunta não parece destituída de sentido quando perguntarmos sobre o quê ou qual é o assunto da obra de J.

(...) [A]quela superfície vermelha em defesa da qual [J] pintou *Sem Título* tampouco trata de nada, mas isso porque é uma coisa e uma coisa, como classe, não tem sobre- o-quê [*aboutness*] exatamente porque são coisas. *Sem Título*, em contraposição, é uma obra de arte, e as obras de arte, conforme demonstra minha exposição, geralmente [são sobre algo]. Portanto, a falta de conteúdo parece ser intencional no trabalho de J. (DANTO, 2005, p. 36)

A obra de J não é vazia como a *h*. *Sem Título* tem um significado bem definido no contexto da arte contemporânea. Ela é sobre a possibilidade de uma obra de arte ser seu suporte material, de ser vista como tal e não como um meio transparente. O nome da obra

chama a atenção para isso: “não a veja como se vê uma natureza-morta, veja como ela é em si”. A obra de J é uma metáfora que só pode ser compreendida conhecendo o contexto da história da arte da primeira metade do século XX.

Em resumo, a partir do contraste entre obras de arte e objetos comuns, Danto chega à hipótese de que as obras de arte se diferenciam das coisas comuns porque as obras de arte são representações, ou seja, elas são sobre alguma coisa (por terem um *Aboutness*) ou, pelo menos, são do tipo de coisa para a qual a questão de saber sobre o quê elas são, não é sem sentido. Dessa forma as obras de arte sempre representam alguma coisa na medida em que, devido a sua estrutura semântica intrínseca, têm um conteúdo semântico.

2.2.1 “Ser sobre algo” como “estar no lugar de”

Mas o que é uma representação? Segundo Danto, o próprio conceito de representação contém uma ambiguidade e, essa ambiguidade já aparece na análise de Nietzsche da origem da tragédia em *O Nascimento da Tragédia*. Nesta obra Nietzsche defende que os rituais religiosos destinados ao deus Dionísio são os antecessores históricos das tragédias gregas como as conhecemos. Nesses rituais ancestrais os participantes buscavam, através da embriaguez e orgias, um estado eufórico associado a Dionísio. A crença comum a todos os participantes era de que no auge da celebração o próprio deus se fazia presente aos participantes. Com o passar do tempo “o ritual foi substituído por sua reprodução simbólica na forma do teatro trágico” (DANTO, 2005, p. 56). No teatro trágico Dionísio não apareceria em pessoa, mas através de alguém que o representasse. Esse exemplo, segundo Danto, mostra os dois sentidos de representação: o primeiro sentido, o de (*re*)apresentação, quando o próprio Dionísio se faz presente aos participantes do ritual; e o segundo sentido de *representação* como *algo que está no lugar de outra coisa*.

Há uma enorme diferença entre a aparição mística a uma espécie de alma grupal de um deus genuíno e a representação simbólica diante de uma espécie de uma pessoa que meramente imita esse deus (...) [O] que me chama a atenção é que os dois sentidos de representação correspondem muito de perto aos dois sentidos da palavra *appearance*, como aparição/aparência. No primeiro sentido a coisa aparece, quando dizemos, por exemplo, que a estrela-d'alva apareceu no céu; e esse aparecimento é tão claro que seria ridículo dizer que é “somente uma aparência”. No segundo sentido a oposição se dá entre aparência e realidade, conforme a entende Platão, e dizemos que o que você achava ser o Sol, era “apenas uma aparência”, provavelmente, uma efígie solar, uma luz brilhante. (DANTO, 2005, p. 56).

O segundo sentido de representação se diferencia do primeiro justamente por manter uma relação de contraste com a realidade e não se reduzir a ela, como no primeiro sentido. As primeiras estátuas de reis e deuses foram feitas com a intenção de que eles se fizessem presentes, como se as próprias estátuas fossem os reis e deuses. Com o decorrer do tempo essa relação mítica com as estátuas foi desaparecendo e as estátuas passaram a ser interpretadas como representações de deusas e reis. “Nas estruturas da magia essas figuras e ritos não tinham nenhuma função semântica; somente adquiriram tal função quando começaram a ser representações no *sentido de estarem no lugar daquilo* com que se acreditava que parecessem” (DANTO, 2005, 128).

Podemos esclarecer, a partir da análise de Danto da tese nietzschiana do desenvolvimento da tragédia, o primeiro sentido de representação: estar no lugar de algo. Os rituais dionisíacos só se tornaram arte quando assumiram a forma do teatro trágico, isto é, quando se desassociou o ritual da realidade e o tornou representação: quando o coro estava no lugar dos participantes e um ator estava no lugar de Dionísio.

Embora tenhamos esclarecido o que é uma representação, ainda carece de explicação como uma representação funciona. Para isso, Danto analisa a imitação como um tipo paradigmático de representação. Segundo ele,

As imitações são veículos de significação, e assim como há tradicionalmente duas maneiras de compreender o significado, há duas maneiras de falar sobre uma imitação como representação de alguma coisa. Uma primeira acepção de significado é a seguinte: um termo significa aquilo no lugar de que está, ou aquilo que denota, ou ainda, usando uma expressão da lógica, o que é sua extensão; e aquilo no lugar de que está, ou denota, ou é sua extensão, tem sido às vezes entendido como o significado do termo. Muitas vezes, porém, um termo na realidade não está no lugar de coisa alguma, ou tem uma extensão nula, e como relutamos em concluir que por esse motivo ele não tem significado algum, temos de recorrer a algum outro fator, além de sua denotação ou extensão, para explicá-lo. Apesar das divergências dos filósofos a respeito do que seria esse outro fator, é essa a segunda acepção de significado. As duas acepções correspondem ao espírito da distinção estabelecida por Frege entre *Sinn* (sentido) e *Bedeutung* (referência) de uma expressão. As imitações também têm um sentido e uma referência, isto é, contêm duas maneiras diferentes de ser caracterizado como uma representação de coisas. (DANTO, 2005. 121).

Dessa forma, Danto recorre ao método de análise lógico-semântica de Frege, que está explicitado em *Sobre Sentido e Referência*. No entanto, sua intenção não é a de fazer uma análise de expressões ou frases para determinar a constituição da significação linguística, mas utilizar o aparato teórico desenvolvido por Frege para constituir uma teoria das representações na qual se incluirá a arte como um tipo especial de representação.

Em *Sobre Sentido e a Referência*, Frege defendeu que os nomes vinculam-se aos objetos por meio de um sentido e que eles não denotam diretamente os objetos no mundo. Por

exemplo, “A Estrela da Manhã” denota, ou tem por sua extensão, o planeta Vênus, e o mesmo é válido para o termo “A Estrela da Tarde”, visto que se sabe que tanto “A Estrela da Tarde” quanto “A Estrela da Manhã” são o planeta Vênus. Os dois termos são correferentes, de modo que podemos dizer que “A Estrela da Manhã é a Estrela da Tarde” e essa identidade ser verdadeira. No entanto, se utilizamos esses termos em âmbitos de crença ou de modo que a frase se torne opaca, podemos encontrar um resultado inusitado. Consideremos as seguintes sentenças:

1. A Estrela da Manhã é A Estrela da Manhã.
2. Estrela da Manhã é Vênus.
3. Estrela da Tarde é Vênus.

Qualquer um que ponderar sobre (1) aceitá-la-á como verdadeira, visto que é tautológica. Embora seja possível que essa mesma pessoa negue a verdade de (2) ou de (3), ou considere (2) verdadeira e (3) falsa, mesmo sendo “A Estrela da Manhã” e “A Estrela da Tarde” correferentes, visto que aparentemente (2) e (3) codificam informações diferentes. Assim, “João acredita que a Estrela da Manhã é Vênus” pode ser uma frase verdadeira, enquanto que “João acredita que a Estrela da Tarde é Vênus” pode ser falsa. Pois, talvez ele não esteja a par das importantes descobertas da astronomia babilônica e não saiba que os dois termos se referem ao mesmo planeta. Talvez João acredite que o primeiro corpo celeste a aparecer no início da noite não é o mesmo corpo celeste que é o último a desaparecer no raiar do dia.

Dessa forma, a diferença de informatividade ou significação dos termos, como é evidenciada nas sentenças opacas, não pode ser explicada através da extensão dos termos correferentes. Frege recorre então ao conceito de sentido (*Sinn*) para explicar essa diferença. Embora sejam correferências, o *modo de apresentação* de “A Estrela da Tarde” e “A Estrela da Manhã” são diferentes: o primeiro diz respeito ao primeiro corpo celeste a aparecer no início da noite ao passo que o segundo diz respeito ao último corpo celeste a desaparecer no raiar do dia. O sentido é considerado por Frege como o modo de apresentação de um termo, no nosso caso Vênus. Assim, tanto o sentido (*Sinn*) como a referência (*Bedeutung*) são considerados como elementos constitutivos da significação de um termo.

Se a hipótese de Danto de que “as obras de arte são comparáveis às palavras da linguagem, porque, apesar de terem equivalentes em simples coisas, [são sobre] alguma coisa

(isto é, saber a que elas [são sobre] é uma questão legítima)” (DANTO, 2005, 131) é correta, e visto que Danto parece corroborar a tese fregeana, então “pode-se distinguir (1) um sentido interno de representação que tem a ver com o conteúdo¹⁹ de uma imitação, de uma imagem, e (2) um sentido externo, que tem a ver com o que a imitação, ou a imagem, ou a ação denotam” (DANTO, 2005, p. 122).

As representações, em especial as imitações, foram historicamente consideradas a partir do segundo sentido de representação. Um dos mais famosos defensores do segundo sentido foi Nelson Goodman que, em *Linguagens da Arte*, argumenta que toda representação é denotativa e a semelhança entre o que é representado e a representação não é essencial nem mesmo relevante para o significado da representação. Assim, o retrato de duque Wellington pode representar tanto o duque Wellington como qualquer outra coisa, pois qualquer imagem pode representar qualquer coisa no sentido denotativo – tudo pode estar no lugar de qualquer coisa.

Danto vai contra essa tese²⁰. Embora em muitos casos se possa arbitrariamente dizer que qualquer coisa esteja no lugar de outra, parece que não é adequado, por exemplo, que um edifício esteja no lugar de uma mosca ou de um apito. Parece haver algum tipo de relação que o segundo sentido não é capaz de explicar. Por exemplo, o quadro *A vista de Toledo* representa Toledo e o quadro *A senhora Siddons como a musa do trágico* representa a senhora Siddons. Pode-se arbitrariamente dizer que o retrato representa a cidade e a paisagem representa a senhora. Contudo “não seria verdade que *A vista de Toledo* é um retrato da senhora Siddons ou que o quadro de Reynolds representa a cidade espanhola” (DANTO, 2005, p. 123).

Não é evidente que uma representação visual não exija semelhança com o que denota, se a pintura denota alguma coisa, e está longe de ser obscuro que a imitação efetivamente exija tal semelhança. Assim, não basta atribuir uma estrutura à imitação ou à imagem: *também é preciso haver algum tipo de relação projetiva entre esta e o que é denotado*, quando se trata de uma imitação ou de uma imagem verdadeira. Foi isso que eu quis dizer quando afirmei que as imagens e as imitações têm um sentido e uma referência, assim como as têm os termos. É para que a comunicação se realize com êxito, sentido e referência devem estar relacionados de maneira correta. (DANTO, 2005, p. 123).

Isso se evidencia mais claramente quando lidamos com duas representações correferentes. Aproveitando a analogia entre os conceitos de sentido e referência de Frege,

19. O conceito de conteúdo de uma representação possui uma relação bem próxima ao conceito de sentido de Frege, quando aplicado a uma palavra.

20. Danto torna a teoria de Goodman mais fraca ao expô-la. Goodman está ciente que há uma diferença significativa entre a representação Churchill criança e idoso, e por isso trata essas duas representações de modo diferente: retrato-de-Churchill-como-criança e retrato-de-Churchill-como-idoso.

podemos comparar duas representações de Churchill: uma representação de quando ainda criança e a outra já idoso. Assim como “A Estrela da Manhã” e a “Estrela da Tarde” diferem em informatividade (ainda que correferentes), o mesmo pode se dizer das representações de Churchill. Embora sejam correferentes, isto é, ambas denotam o ex-primeiro ministro inglês Churchill, elas diferem em “informatividade” (como poderia ser dito por Frege). Dessa forma, recorrer à denotação ou à extensão de algo não é suficiente para explicar todas as nuances que envolvem a relação de representação. O que implica que não podemos dizer que uma imagem é representacional no primeiro ou no segundo sentido sem que informações específicas sobre tais representações sejam fornecidas. Pois, uma imagem qualquer pode estar por qualquer coisa e, identificar algo como uma representação de x, é um exercício de reconhecimento.

Em síntese, a partir do contraste entre obras de arte e coisas comuns, Danto propõe a distinção entre obras de arte e objetos comuns é o fato de que as obras de arte são sobre algo (têm *Aboutness*), ou são do tipo de coisa que a pergunta acerca do que elas são não é destituída de sentido. “Ser sobre algo” é então caracterizado pela relação de “estar no lugar de”. Historicamente, a noção de “estar no lugar de” foi considerada como a extensão ou o que é denotado por uma representação. No entanto, devido à possibilidade da existência de representações com a extensão nula ou que não denotem coisa alguma, Danto utiliza outro componente semântico para garantir a significação das representações cuja extensão é nula. Esse componente está próximo teoricamente do conceito fregeano de sentido, ou seja, o modo de apresentação de um termo. Assim, o conteúdo semântico de uma dada representação tem como constituinte a relação entre o sentido e a referência desta representação (embora não se reduza a estes), ou, nos termos de Danto, entre o conteúdo da representação e o que é denotado.

2.2.2 Objecções à condição de “ser sobre algo” como “estar no lugar de”.

A objeção mais evidente que pode ser levantada contra a definição da arte de Danto se direciona justamente contra a condição de “ser sobre algo” ou “*aboutness*”. Ela é evidente porque, segundo os críticos, o próprio desenvolvimento do mundo de arte levou ao surgimento de obras da arte reais que servem de contraexemplos à teoria de Danto. O desenvolvimento da arte moderna culminou na possibilidade de se criar obras de arte que não são figurativas e, sobretudo, aparentemente não representacionais.

No meados do século XX surgiram obras de arte que não buscavam mais representar a realidade objetiva ou qualquer estado psicológico subjetivo do artista ou de outrem. As intenções dos artistas que criaram essas obras eram justamente que o público as olhassem como elas efetivamente são: cores, linhas, composições, planos – não como um meio para representar o que quer que seja – e, com isso, gerar no público um tipo de experiência distinta que só poderia ser proporcionada pela arte. O grande fundamentador teórico e entusiasta dessa espécie de arte foi o crítico Clement Greenberg (1909-1994), que considerou por muito tempo Jackson Pollock (1912-1956) como o maior representante da arte, justamente por ele se abster de qualquer caráter figurativo ou representacional.

No entanto, é com a arte minimalista que o movimento de recusa a qualquer coisa que não fosse material e própria da arte atingiria seu ápice. Os artistas minimalistas acreditavam que as obras de arte são simples objetos materiais despidos de qualquer efeito decorativo ou expressivo, portanto, sem qualquer estrutura semântica ou significado. Dickie se refere a obras como essas com o termo pinturas não-objetivas:

(...) Quero me focar na afirmação de Danto de que a arte é uma expressão simbólica. Quero me focar na afirmação que ele parece estar fazendo de que uma obra de arte é uma expressão simbólica que tem um significado. Dado que para Danto ser uma expressão simbólica significa ser sobre alguma coisa, ele parece estar afirmando que é condição necessária de ser uma obra de arte que ela seja sobre alguma coisa. Considere agora apenas as obras de arte visuais. Aceitemos que os retratos referem e, portanto, são sobre alguma coisa. Aceitemos que as pinturas abstratas sejam sobre alguma coisa – sejam elas quais forem. Mas o que dizer das pinturas não-objetivas? Sobre o que elas são? (DICKIE, 1993, p.76)²¹.

Danto está ciente desse problema e algo semelhante a isso já aparece no início da *Transfiguração do Lugar-comum*, com o quadro produzido por J. Aparentemente o quadro de J – que é apenas um quadrado pintado de vermelho – não possui qualquer conteúdo; pois não se trata de um quadro figurativo ou mesmo de uma expressão subjetiva. O artista produziu o quadro com a intenção de que ele fosse apenas uma tela vermelha, para que fosse visto apenas como uma tela vermelha, tanto que o nomeou de *Sem Título*. O mesmo ocorre com o exemplo da gravata azul de Picasso. Danto constrói uma situação na qual Picasso teria pintado uma gravata de azul – *Cravate* – não se trata de uma representação de uma gravata, mas uma gravata comum que foi pintada uniformemente de azul e a contrasta com outra gravata, que na

21. "(...) what I want to focus on is Danto's claim that art is symbolic expression. I want to focus on the claim that he seems to be making that a work of art is a symbolic expression that has a meaning. Given that for Danto being a symbolic expression means being about something, he seems to be making the claim that it is a necessary condition of being a work of art that it is about something. Consider now just works of visual art. Let it be granted that portraits refer and thus are about something. Let it be granted that abstract paintings are about something – whatever they are abstraction from. But what of non-objective paintings? What are they about?". Tradução nossa.

verdade se trata do pano que Cézanne usava para limpar os pinceis a cada pincelada dada (que por um acaso é visualmente indiscernível da pintada por Picasso). E então pergunta: “Qual é o assunto de *Cravate?* (...) Haverá mesmo um assunto?”:

Se a gravata de Picasso e a gravata de Cézanne não têm assunto, *o peso dessa afirmação é diferente em cada caso. No primeiro, a obra não tem porque Picasso quis que não tivesse. No segundo, não tem porque não é logicamente do tipo do que tem assunto, sendo apenas uma coisa (um artefato, se tanto).* (DANTO, 2005, p. 91).

O que está por trás desse comentário é a ideia de que dois objetos, sendo uma obra de arte e outro uma coisa comum, podem possuir as mesmas características físicas e, no entanto, estruturas diferentes. Um pode possuir uma estrutura semântica e o outro não. A diferença existente entre os dois objetos não pode ser percebida por qualquer análise superficial. Outro exemplo seria uma foto preta e branca do *World Trade Center* de um determinado ângulo e uma foto acidental do mar, que graças ao perfil preto e branco, é idêntica à foto do prédio. Embora sejam idênticas, dificilmente diríamos que a segunda foto é uma foto do *World Trade Center*. Assim, a similitude visual entre duas obras de arte ou entre uma obra de arte e uma coisa comum, não é suficiente para determinar se um objeto possui uma estrutura semântica ou não, mas antes deve se levar em conta a história causal do objeto.

Analisando a história causal percebemos que a pergunta “Qual é o assunto?” quando direcionada à gravata de Cézanne resulta que ela não tem assunto, justamente por ser uma coisa comum, e coisas comuns, enquanto classe, não são sobre coisa alguma. Porém, quando aplicada à gravata de Picasso, a mesma pergunta não parece sem sentido. Danto assinala com esses exemplos que não percebemos imediatamente quando um objeto possui uma estrutura semântica ou um significado. Pode ser evidente na pintura figurativa que ela tem um significado, mas o mesmo não ocorre em muitos casos que surgiram no modernismo. No entanto, se tivermos acesso à história causal desses objetos poderemos claramente ver que se tratam de classes distintas em que a pergunta “sobre o que é” é uma pergunta com sentido.

Os críticos de Danto, entre eles Dickie, não levaram em conta que a teoria da representação de Danto defende como significado de uma representação não apenas o que ela refere, mas também o seu modo de apresentação – o seu sentido. Assim, os críticos argumentam que a obra de J. não tem um assunto porque não se refere a nada, bem como a gravata de Picasso: são apenas o que são. Mas pelo fato da pergunta “sobre o que elas são?” fazer sentido, demonstra que elas não são apenas o que afirmam ser. A história causal dos objetos pode nos mostrar isso: a gravata de Cézanne apenas poderia ser uma gravata em seu

tempo, pois a possibilidade de um objeto comum ser transfigurado completamente em arte só foi alcançado no século XX; porém para Picasso essa possibilidade já era acessível e, com isso, poderia ser um dos constituintes do modo da apresentação da obra de Picasso.

2.2.3 “Ser sobre algo” como “ser interpretável”

A resposta às objeções da noção de “ser acerca de algo” como “estar no lugar de” nos apresenta outra forma de compreender o conceito de *aboutness*. Como vimos, em casos de objetos que intuitivamente consideramos pertencentes à classe de obras de arte e que, no entanto, aparentemente não tem assunto – como a arte minimalista – devemos recorrer a uma noção ampla de “ser sobre algo”: “ser interpretável”. Segundo Davies:

A objeção compreende mal o que considero ser o ponto principal da explicação de Danto do caráter semântico da arte. O ponto principal (...) não é que a arte *refere* ou *denota* necessariamente, mas que a obra de arte é *interpretável*; que ela deve ser compreendida não apenas como se ela fosse um item que surge naturalmente, mas como um portador de significado. (DAVIES, 1991, p.161)²².

A possibilidade de um objeto poder ser interpretado implica que esse o mesmo possui um conteúdo semântico (embora esse conteúdo não seja o que é denotado ou referido pela obra). Caso contrário, a pergunta sobre o que ele é seria completamente descabida e rejeitada a princípio; pois não perguntamos sobre o que são os objetos comuns, como as mesas e cadeiras do nosso cotidiano: elas são semanticamente mudas. Por outro lado, a arte minimalista ou os *ready-mades* não negam essa pergunta a princípio. Pelo contrário, o que há hoje é um corpo já estabelecido de revistas de críticas e livros sobre a história da arte que justamente interpretam essas obras e as relacionam com outras, mostrando como o desenvolvimento dessas se deu pela aceitação ou recusa de teorias e movimentos anteriores. Danto consegue, dessa forma, adequar sua teoria a uma prática constante e generalizada do mundo da arte: a existência da crítica e da história da arte enquanto práticas que têm o papel de interpretar obras de arte.

Em resumo, o que distingue as obras de arte das meras coisas comuns é o conteúdo semântico que arte necessariamente possui, enquanto que um objeto comum é semanticamente mudo. Danto defende que toda representação, assim como as palavras, só é significativa se tem

22. “The objection misreads what I take to be the point of Danto’s talk of the character semantic of art. The point (...) is not that the artwork necessarily *refers* or *denotes*, but that the artwork necessarily is *interpretable*; that it must be understood not just as if it is a naturally occurring item, but as a bearer of import”. Tradução nossa.

um sentido (ou modo de apresentação) e/ou uma referência. Diversas obras de arte (por exemplo: as figurativas) têm uma referência clara. Contudo há casos em que a obra de arte em questão não refere ou denota nada, ou seja, tem sua extensão nula. À primeira vista essas obras parecem objetar a condição necessária de que toda obra de arte tem um assunto, ou seja, é sobre algo. No entanto, essa objeção só procede se tivermos em consideração “ser sobre algo” como “estar no lugar de”, ou seja, referir ou denotar. Danto afirma que o que garante a significação de uma representação não é apenas a sua referência, mas que o sentido ou modo de apresentação também é significativo. Dessa forma, quando a pergunta “sobre o que essa obra é?” é aplicável a um objeto, ou seja, não é desconsiderada como sem sentido imediatamente, isso significa que esse objeto possui um conteúdo semântico, que não é o que é denotado, mas o sentido ou modo de apresentação da representação.

2.2.4 Objeção à condição de “ser sobre algo” como “ser interpretável”

A condição de “ser sobre algo” como “ser interpretável” não está livre de objeções: Noël Carroll (2010) apresenta uma objeção à noção de “ser interpretável” como uma condição necessária para algo ser uma obra de arte. Embora ele não se direcione diretamente a Danto, mas a todas as teorias neo-representacionistas, Carroll argumenta que existem casos de obras de arte com os quais a teoria representacional não consegue lidar e, por isso, podem servir de contraexemplos à ideia de que as obras de arte têm um assunto. O contraexemplo mais evidente é o da música puramente instrumental, que não almeja qualquer função mimética. Carroll indaga:

Suponhamos que uma composição musical puramente orquestrada é triste. Será que ela versa sobre isso? Terá realmente um assunto – a tristeza – acerca do qual se exprime alguma coisa? Será que possuir uma propriedade equivale a ser acerca dessa propriedade? (CARROLL, 2010, p. 45).

O que Carroll argumenta é que quando dizemos que uma composição musical é triste, não estamos de fato interpretando a obra, mas apenas reconhecendo e descrevendo uma propriedade perceptível da obra. Segundo ele, dizer que uma composição é triste equivale dizer que uma composição tem o andamento rápido: os dois termos descrevem uma propriedade da música. Dessa forma, não falaríamos que a música é sobre “ter um andamento rápido”, assim como falar que uma música é “triste” não implica que estamos descrevendo o assunto ou

interpretando a obra, apenas estamos descrevendo uma propriedade. Segundo ele, “Não temos de interpretar a música no caso de ela possuir a característica de ser triste ou de possuir o andamento rápido, pois a música não é ‘acerca de coisa alguma’” (CARROLL, 2010, p. 46).

O argumento de Carroll parece à primeira vista muito intuitivo, pois a música instrumental não aparenta ser o tipo de arte que possui qualquer conteúdo semântico evidente e, no entanto, somos capazes de aplicar sobre ela diversos predicados, como alegre e triste. Contudo, devemos estar cientes que o tipo de analogia que ele faz entre “ser triste” e “ter o andamento rápido” não é clara. Ser triste é uma característica de seres vivos que possuem consciência (mesmo que rudimentar). Não podemos dizer, por exemplo, que um tijolo é triste e querer que isso signifique que algo como “o tijolo tem um estado mental tal e esse estado mental é de tristeza” simplesmente porque tijolos não têm estados mentais. Dessa forma, se digo que um tijolo é triste só o posso fazer se for metaforicamente, embora possamos estabelecer algumas restrições para essa metáfora ser verdadeira ou pelo menos não incoerente. Se atribuirmos a propriedade de “ser triste” a uma música, essa deve ter certas propriedades que podem ser encontradas em pessoas tristes, ou pelo menos propriedades que pensamos que pessoas tristes possuam, por exemplo, uma certa lerdeza de movimentos. Não sendo uma propriedade de objetos inanimados - como “ter o andamento vagaroso” ou “ser branco” – “ser triste” só pode ser uma propriedade de um objeto sem consciência, quando considerado metaforicamente; e sendo metafórico, ele é passível de interpretação.

Há outra diferença que pode ser levantada aqui. Dizer que uma árvore é triste e que uma pintura é triste, assim como dizer que um som de um trem tem um andamento rápido e uma música tem um andamento rápido, parecem ter uma diferença fundamental. A pintura e a música são artefatos, ou seja, objetos intencionalmente criados²³ por um agente consciente, ao passo que a árvore não foi criada por ninguém, bem como o som do trem (este é uma consequência do modo de fabricação do artefato, sendo pouco provável que o som que ele faria fosse uma das preocupações do seu inventor). Com isso, o fato de a pintura e a música terem a propriedade de “ser triste” é resultado da ação de um agente consciente que escolheu essa propriedade ao invés de outras. O mesmo não pode ser aplicado à árvore, se ela possui a propriedade de “ser triste” – da forma que Carroll defende – isso é obra do acaso. Dessa forma, a pergunta sobre por que razão o artista escolheu essas propriedades e não outras ao criar tal

23. Alguns filósofos defendem o realismo metafísico para as obras musicais, de modo que é possível defender que a música não seja “criada”, mas antes “descoberta”. Contudo, ainda é necessário um agente consciente para “descobri-la”.

obra não é absurda ou sem sentido; e qualquer resposta dada será inevitavelmente uma interpretação da obra.

2.3 **Interpretação e Identificação**

O uso que Danto faz dos experimentos dos indiscerníveis visa levantar suas hipóteses e sustentar sua teoria da arte. Como vimos anteriormente, Danto se utilizou do contraste entre obras de arte e objetos visualmente indiscerníveis para propor que, aquilo que faz com que esses objetos pertençam a classes diferentes é o fato de que as obras de arte têm uma estrutura semântica, enquanto os objetos comuns não; e, portanto, que a obra de arte aceita uma interpretação (o que não ocorre com o objeto comum). Contudo, uma questão surge desse contraste: se é possível que uma obra de arte e um objeto comum sejam perceptivelmente idênticos, como podemos saber ou identificar que um desses objetos se trata de uma obra de arte? A resposta de Danto é que identificamos uma obra de arte quando a interpretamos e a interpretamos quando a identificamos.

Para que as noções de interpretação e identificação se tornem mais claras, convém – no espírito de Danto – apresentar mais um contraste entre uma obra de arte e um mero objeto comum. Imagine que alguém coloque várias tintas de uma só vez dentro de um liquidificador ligado e que essa tinta seja lançada sobre uma parede, de modo que, devido a um grande acaso probabilístico, a massa de tinta presa na parede forme uma imagem visualmente idêntica a uma obra de arte, digamos, a de “O cavaleiro polonês” de Rembrandt. Teríamos então novamente um par de objetos indiscerníveis pertencentes a classes diferentes. Mas como sabemos que um “O cavaleiro polonês” é uma obra de arte enquanto que a massa de tinta na parede não?

Identificamos um objeto como obra de arte quando descobrimos que ele possui uma estrutura semântica. Diferentemente do objeto real, a obra de Rembrandt possui um conteúdo semântico, ou seja, tem um assunto. Como vimos, o assunto da obra pode ser tratado em termos de interpretabilidade, de modo que reconhecer ou identificar o conteúdo semântico de uma obra é também um ato de interpretar. Identificar e interpretar são dois passos de um mesmo processo: interpretamos quando identificamos e identificamos quando interpretamos. “[U]ma interpretação é simplesmente uma afirmação sobre o que é alguma coisa, assim, se alguma coisa x é sobre y , isso implica que x tem uma interpretação, uma afirmação sobre o que

x é”²⁴ (CARROLL, 1993, p. 84) e ao interpretar que x é sobre y estamos simultaneamente identificando que x é uma representação, que possui uma estrutura semântica e que isso o diferencia de objetos comuns acerca dos quais a pergunta sobre o que eles são é descabida.

Contudo, a obra de arte não é constituída meramente de uma identificação, mas a partir de um conjunto de identificações que orientam as interpretações possíveis da obra. Danto, em *Transfiguração do Lugar-comum*, utiliza uma obra maneirista para demonstrar como a identificação dos elementos que constituem uma obra se relaciona com as interpretações possíveis. A escolha de uma obra maneirista por Danto não é ingênua. Uma das características do maneirismo é que a forma como o tema da obra é representado está numa relação inversa a sua importância. Assim, a não identificação desse elemento, que é ao mesmo tempo importante e diminuto, faria com que a interpretação da obra fosse incorreta ou, no mínimo, incompleta. O exemplo usado é “A Queda de Ícaro” de Pieter Bruegel (1525-1569), o qual retrata a queda do personagem mitológico de uma forma que não parece corresponder à importância dada ao mesmo no título da obra: não vemos Ícaro em todo seu esplendor divinal, mas apenas uma parte de sua perna quase submersa na água marítima; e em contraposição vemos em primeiro plano uma grande figura de um camponês com seu arado e, ao fundo, um barco.

Como interpretaríamos essa obra se não conhecêssemos seu título? Poderíamos interpretá-la, por exemplo, como a contraposição entre a vida do homem do campo e as dos primeiros aventureiros marítimos na época das grandes navegações. Nesse caso, não teríamos identificado as pernas de Ícaro e, portanto, feito uma interpretação na qual o personagem não aparece como tema. O título de uma obra não é meramente um nome dado a um objeto, mas, como sustenta Danto, um guia para a interpretação. Se tivéssemos acesso ao título poderíamos identificar aquela mancha de tinta próxima do barco como a perna de Ícaro, e isso modificaria todas as relações de identificação e conseqüentemente a interpretação da obra. A obra seria completamente reconstruída a partir dessa nova identificação.

(...) com a posterior identificação de que as pernas são de Ícaro o quadro inteiro muda de sentido. A obra teria uma estrutura diferente da esperada se não reparamos naquelas pernas ou não soubermos que elas pertencem a Ícaro e, portanto, se acreditarmos que o elemento central da pintura é outro. (...) Quando se sabe que as pernas são de Ícaro, e se conhece a história de Ícaro, pode-se começar a construir o quadro de uma forma que seria impraticável sem essa informação. (DANTO, 2005, p. 179-80)

24. “(...) an interpretation is simply a statement of what something is about, the if something x is about y , this implies that x has an interpretation, viz., a statement of whatever x is about”. Tradução nossa.

A identificação dos elementos que constituem o tema é essencial para a identificação correta da obra como tal. Se não percebêssemos a imagem da perna de Ícaro, ou não soubêssemos o título da obra, ou mesmo quem é Ícaro, certamente não poderíamos ter uma ideia real da dimensão da obra. Desse modo, a obra não pode se encerrar apenas no que é imediatamente dado (como sugerem os formalistas), mas antes depende de uma relação cognitiva entre os nossos conhecimentos prévios sobre certos temas que são apresentados na obra e nossa capacidade de identificar ou reconhecer esses elementos na obra. Apenas desse modo é possível construir a obra de arte. Se olhássemos apenas para as características físicas da pintura de Bruegel, certamente não teríamos essa relação mais rica com a obra que temos quando identificamos a perna de Ícaro.

A interpretação e a identificação nos fazem construir a obra justamente porque a interpretação é ontologicamente constitutiva. Se não interpretamos uma obra, não somos capazes de falar de sua estrutura, visto que a estrutura da obra é o seu sistema de identificações artísticas. Segundo Danto, “a estrutura da obra, o sistema de identificações artísticas, se transforma conforme haja diferenças de interpretações” (DANTO, 2005, p.184).

Na arte cada nova interpretação é uma revolução copernicana, no sentido de que estabeleceu uma nova obra, mesmo que o objeto diferentemente interpretado permaneça, como o céu, invariante sob transformação. Assim, um objeto o somente é uma obra de arte pela interpretação I , onde I é uma função que transforma o numa obra de arte: $I(o)=OA$. Nesse caso, mesmo que o seja uma constante perceptiva, cada variação de I constitui uma obra diferente (DANTO, 2005, p. 190).

Como vimos, a identificação ocorre quando percebemos que algo possui uma estrutura semântica. Contudo, Danto sustenta que há um tipo específico de identificação *artística*, e “sua representação linguística é um certo uso identificador do verbo de ligação ‘é’ que designarei simplesmente como *é* da identificação artística: por exemplo, quando alguém diz que a mancha de tinta é Ícaro ou que um borrão azul é o céu” (DANTO, 2005, p.190). Esse tipo de identificação tem uma função transfiguradora, pois é capaz de retirar o objeto do domínio das coisas reais e levá-lo a certa distância da realidade, como ocorre em todas as representações. Existem outros tipos de identificação semelhantes à artística. Seria uma identificação *mágica*, por exemplo, se uma pessoa diz que um boneco é seu inimigo e espetar alfinetes nele; uma identificação *mística* quando se diz que o Sol é a carruagem de Fedon; *religiosa* quando se diz que o pão e o vinho são a carne e o sangue de Cristo; ou ainda *metafórica* quando se diz que Julieta é o Sol. Todas as identificações têm em comum o fato de

que todas são falsas quando tomadas literalmente; contudo, há uma diferença prática entre elas que separa a identificação metafórica e a artística das demais: é que nas identificações religiosas, mágicas e míticas a pessoa que a identifica tem interesse em não acreditar na falsidade literal. Quando não se acredita que o pão e o vinho são o corpo e o sangue de Cristo, a comunhão se torna uma obrigação ritualística e não uma participação mística. O mesmo ocorre com o boneco: quando considerado como falsidade literal, não passa de um mero boneco com agulhas sem função mágica. Nos casos das identificações artísticas, “nas quais *a* e *b* são identificados artisticamente logo se aceita que isso seja compatível com a ausência de identidade literal” (DANTO, 2005, p. 192).

Assim, a identificação metafórica e a artística se diferenciam das demais pela relação epistêmica do sujeito com o símbolo, ou seja, em ambos os casos o sujeito não acredita que o símbolo seja literalmente verdadeiro. Contudo, uma questão pode surgir: o que diferencia a identificação artística da metafórica, visto que “Julieta é o Sol” é uma metáfora artística? Primeiramente, “Julieta é o Sol” não precisa necessariamente ser compreendida a partir do contexto do mundo da arte. Ela é uma metáfora que o nosso quadro de crenças cotidiano conseguiria compreender (ao contrário de uma obra minimalista, que parece fugir desse quadro de crenças). Em segundo lugar, a frase “Julieta é o Sol” é bem diferente da peça completa *Romeu e Julieta*, pois a primeira se trata de uma simples frase metafórica ou uma “estrutura simples”, ao passo que a obra de Shakespeare é uma “estrutura complexa”, que envolve um amplo conjunto de identificações. Em outras palavras, a frase “Julieta é o Sol” quando tirada do contexto da obra, não possui as relações que possui quando dentro da obra. Por isso pode não ser considerada como uma metáfora artística, apesar de a mesma frase (embora não no mesmo contexto) aparecer em *Romeu e Julieta*.

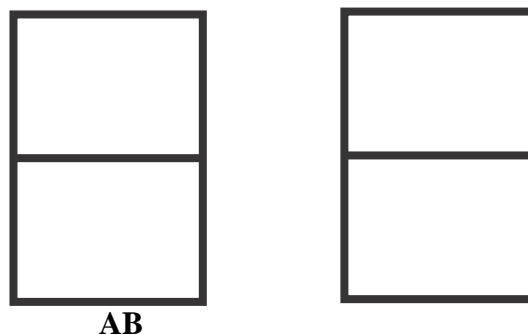
Além disso, o fato de conseguirmos ou não identificarmos um objeto como obra de arte interfere no modo que reagimos a esse objeto. Danto nos relata em *Transfiguração do Lugar-comum* o caso da primeira transmissão radiofônica da *Guerra dos Mundos* de George Orson Welles. Como o rádio não tem um mecanismo que possa, simultaneamente com a transmissão, avisar o ouvinte que ele está ouvindo uma ficção (como é possível nas televisões através de um aviso visual), as pessoas acreditaram que o mundo estava realmente sendo invadido por alienígenas. Algo similar pode ocorrer nos palcos se uma pessoa, que não está habituada com as convenções do teatro, não compreender que a apresentação não é um acontecimento real e tentar interferir na ação dos atores (talvez por achar que o vilão está realmente maltratando a mocinha) Esses exemplos tornam evidentes que a identificação de

algo como uma obra de arte é fundamental para a resposta adequada do espectador diante dela. Em ambos os casos dificilmente diríamos que houve qualquer tipo de reação à obra de arte, pois tanto os ouvintes do rádio quanto o homem do teatro não perceberam ou identificaram que estavam diante de obras de arte. Eles simplesmente as confundiram com coisas reais. Ver uma obra de arte e não interpretá-la é não vê-la como arte, mas somente considerá-la como o seu suporte material.

2.3.1 Limites da Interpretação

O fato de que podemos interpretar a mesma obra de maneiras diferentes não implica que não existam limites para uma interpretação e, conseqüentemente, que qualquer interpretação seja válida. Segundo Danto, podemos reconhecer pelo menos quatro fatores que restringem a interpretação de uma obra de arte. São estes: o conhecimento do espectador, o conhecimento do artista, o posicionamento histórico-social da obra e os elementos da obra.

Vejamos o caso de A e B:



A e B representam duas pinturas visualmente idênticas, mas com temas diferentes: uma representa a primeira e a outra a terceira lei de Newton. O tema da pintura A é a terceira lei de Newton – lei que sustenta que a toda ação corresponde a uma reação igual e em sentido contrário. Segundo J (o artista que criou A), “[a] massa superior exerce pressão para baixo com uma força proporcional à sua aceleração, e em reação a essa pressão a massa inferior exerce uma pressão equivalente para cima” (DANTO, 2005, p. 185) e, por isso, ele representa a figura dividida em duas partes iguais e opostas, uma em cima da outra. Já o tema da pintura B é a primeira lei de Newton, que sustenta que um “um corpo em repouso permanecerá em repouso para sempre neste estado, pois um corpo em movimento se desloca de modo uniforme em linha reta, a não ser que forças contrárias atuem sobre ele” (DANTO, 2005, p. 185). Segundo

K (autor da obra), a linha que divide a figura (e que na obra de J é o encontro de duas massas) é a trajetória de uma partícula em linha reta em movimento eterno, pois nenhuma força está atuando sobre ela. Dessa forma, ela não começa nem termina no espaço da pintura, mas se prolonga ao infinito.

Se uma pessoa encontrar uma dessas obras num lugar incomum, como uma farmácia ou uma padaria – é pouco provável que esta pessoa as identifique prontamente como uma obra de arte (pelo menos, não do mesmo modo que os formalistas acreditam que identificamos obras de arte). Pois não há qualquer informação que possa levá-lo a reconhecer que o objeto em questão é uma obra de arte: normalmente as obras de arte ficam em lugares especiais como galerias e museus e possuem nomes, títulos. Sendo assim, esta pessoa deve ser informada de outros aspectos não evidentes da obra de arte para que possa identificá-la como tal. Se esta pessoa encontrar um desses objetos num museu ou galeria, ela terá motivos mais fortes para acreditar que se trata de uma obra de arte, pois aquele espaço se trata de um local especializado neste tipo de objetos. Ao ver que esses objetos possuem títulos como “A primeira lei de Newton” ou “A terceira lei de Newton” ele certamente perceberá que está diante de obras de arte – objetos comuns não possuem títulos. Os títulos têm uma função muito maior do que simplesmente nomear objetos. Segundo Danto, o título é um guia para a interpretação.

Como esta pessoa interpretaria a obra? Isso depende primeiramente do conhecimento que ela tem acerca das leis de Newton, isto é, se ela realmente sabe o que significa a primeira e a terceira lei. Suponhamos que essa pessoa acredite que a primeira lei de Newton sustenta que, em qualquer sistema físico ou químico, nunca se cria nem se elimina matéria, que é possível apenas transformá-la, ou seja, ele confunde uma das leis de Newton com a Lei de Lavoisier. Ele poderia interpretar A de um modo mais dinâmico, como sendo a consequência de uma reação química dividida em antes e depois. O retângulo superior seria o início do processo e o inferior o resultado; e como a quantidade de matéria deve ser a mesma em cada fase do processo, os dois retângulos possuem a mesma dimensão. Dessa forma ele faria uma interpretação errônea da obra, pois essa interpretação não reflete a intenção do artista ao criar a obra. “Os limites do conhecimento são os limites da interpretação” (DANTO, 2005, p. 197) e isso é válido tanto para o artista como para o público. A capacidade que temos de interpretar uma obra está relacionada com o quanto nos conhecemos a respeito do tema ou assunto da obra, e não conhecê-los adequadamente implicará em não conseguir interpretar uma obra de arte ou, pelo menos, não da maneira apropriada.

Outro fator limitador é o conhecimento que o artista tem sobre o assunto ou tema da obra. Sabemos que J e K têm conhecimento das leis de Newton, embora possamos imaginar que o conhecimento deles em física deva ser rudimentar se comparado com um professor universitário de física. Dessa forma “os limites da nossa interpretação, mesmo que se saiba que o objetivo do trabalho foi a primeira lei de Newton, se define pela extensão do conhecimento de K sobre a lei” (DANTO, 2005, p. 196). Seria pouco provável que a obra fosse sobre um aspecto mais complexo da física. Não poderíamos propor uma teoria que exceda esse limite, pois estaria completamente fora do âmbito das intenções do artista ao criar a obra. “A ignorância do artista determina os limites para a amplitude e variedade das identificações que podemos fazer” (DANTO, 2005, 196).

Além disso, identificar a quantidade de elementos que pertence a uma obra também é um limitador da interpretação. Uma interpretação feita a partir de uma quantidade tal de elementos pode se mostrar falsa ou, pelo menos, incompleta quando se descobre outro elemento como pertencente à estrutura da obra. Isso implica uma nova série de identificações artísticas e, conseqüentemente, uma nova interpretação da obra. Danto descreve uma igreja na qual havia a imagem de um santo com expressão barroca de êxtase, que olhava para o alto. A partir desses elementos seria possível fazer várias interpretações a respeito do olhar vago do santo em direção ao nada e de seu êxtase diante dessa vacuidade. Contudo, pouco tempo depois, foi descoberta que no teto da igreja havia a representação de um milagre. A obra não se constituía apenas da imagem do santo – como se acreditava –, mas a representação do milagre também é um elemento constitutivo da obra. Assim, diante do surgimento de um novo elemento, uma nova série de novas identificações e interpretação deve ser estabelecida como uma teoria sobre o assunto da obra.

Por fim, o posicionamento histórico-social da obra também é um limitador das interpretações. Essa limitação tem a ver com a segunda limitação que apresentamos, ou seja, que o conhecimento do artista é um limitador das interpretações possíveis. Contudo, esse critério vai um pouco além da intencionalidade do artista. Como as próprias condições de existência de um objeto como obra de arte dependem de seu posicionamento dentro de uma estrutura histórico-social, as interpretações possíveis dessa obra de arte devem ser limitadas pelas possibilidades históricas e sociais do momento de sua criação. As contrapartes materiais das obras de J e K poderiam existir em 1500 apenas com objetos comuns, pois o mundo da arte não havia se desenvolvido o suficiente para que retângulos fossem considerados arte. Mas o ponto é que, mesmo se esses objetos fossem considerados obras de arte em 1500, não poderiam

ter o assunto que as obras de J e K têm; pois Newton só iria nascer mais de um século depois. “A obra construída a partir de uma interpretação deve ser de tal sorte que o artista que a criou *poderia* ter desejado que ela fosse interpretada dessa maneira, de acordo com os conceitos disponíveis a ele e à época em que ele trabalhou” (DANTO, 2005, p. 196), ou ainda, “as interpretações possíveis são restringidas pela localização do artista no mundo, pelo quando e onde ele viveu, por quais experiências ele poderia ter”²⁵ (DANTO, 1986, p. 45-46).

2.3.2 Interpretação profunda e interpretação superficial

Pode-se lançar prontamente uma objeção à tese de Danto sobre a autoridade da intenção do artista na validação das interpretações de uma obra de arte. Danto defende que a melhor interpretação de uma obra de arte é aquela que o próprio artista faria de seu trabalho, ou seja, o autor teria acesso privilegiado ao significado da obra. Contudo, é possível que existam obras as quais não se pode ter acesso à intenção do artista, seja porque este está morto e não há qualquer meio de se ter acesso a suas intenções (não há um diário, ou qualquer relato sobre suas intenções), ou porque o autor da obra é desconhecido. Desse modo, não seria possível a interpretação desse tipo de obras de arte, visto que, como sustenta Danto, as interpretações se referem ao domínio das intencionalidades do artista. Assim, haveriam obras de arte que não poderiam ser interpretadas, o que vai contra a tese de Danto de que a interpretação é uma condição necessária para algo ser uma obra de arte.

Se as interpretações são o que constituem obras, não há obras sem elas e obras são mal constituídas quando a interpretação é errada. E conhecer a interpretação do artista é de fato identificar o que ele ou ela fez. A interpretação não é algo fora do trabalho: o trabalho e a interpretação surgem juntos na consciência estética. Como a interpretação é inseparável do trabalho, é inseparável do artista se ele é a obra do artista. (DANTO, 1986, p. 45)²⁶.

O modo que Danto encontra para responder essa crítica é ampliar a noção de interpretação, considerada pelos seus críticos apenas como referente ao âmbito das intenções do artista. Danto argumenta em *The Philosophical Disenfranchisement of Art* que existem

25. “The possible interpretations are constrained by the artist’s location and the world, by when and where he lived, by what experiences he could have had”. Tradução nossa.

26. “If interpretations are what constitute works, there are no works without them and works are miscon- stituted when interpretation is wrong. And knowing the artist’s interpretation is in effect identifying what he or she has made. The interpretation is not something outside the work: work and interpretation arise together in aesthetic consciousness. As interpretation is inseparable from work, it is inseparable from the artist if it is the artist’s work”. Tradução nossa

dimensões da interpretação da obra que escapam até mesmo ao próprio artista, pois no próprio processo de criação artística existiriam elementos que ele mesmo não pode estar consciente. Dessa forma, haveria então dois tipos de interpretação, (i) a interpretação superficial quando se refere às intenções ou ao que o artista pretendia que fosse o conteúdo da obra e (ii) a interpretação profunda que faz referência a aspectos não claramente apresentados ou evidentes ao próprio autor.

(...) compreender o que um autor como agente e autoridade imediatamente poderia ter pretendido é central para esta ordem de interpretação que, *por essa razão*, deve ser distinguida do tipo de interpretação, hermenêutica ou o que eu designarei interpretação *profunda* (...). Ela é profunda precisamente porque não há referência à autoridade, que é uma característica conceitual do que nós podemos nomear de interpretação *superficial*. Não há porque o nível da explicação referida na interpretação profunda não está num nível em que um participante pode ocupar uma posição de autoridade. (DANTO, 1986, p. 49-50)²⁷.

Assim, interpretação superficial e interpretação profunda se diferem pelo nível ao qual cada interpretação corresponde. A primeira se refere ao domínio das intenções do artista, que pode ser acessível através da suposição do que o autor pretendia ao criar uma obra, ou seja, através da relação do autor com o conteúdo da obra ou com o modo de apresentação escolhido para esta. A validação de uma interpretação superficial seria determinada pela suposição de qual seria a interpretação que o autor faria de sua própria obra. A ideia por trás dessa suposição é de que o artista possui uma espécie de acesso privilegiado e consciente aos aspectos constitutivos da obra. Por outro lado, ao nível da interpretação profunda, não há qualquer acesso privilegiado e o artista está no mesmo nível que os espectadores de sua obra. As razões pelas quais o artista teria escolhido determinado tema, ou modo de apresentação de uma obra, não seriam completamente acessíveis a ele e todo esse processo faz parte de uma dimensão mais ampla, no qual é necessário um posicionamento cognitivamente externo para sua compreensão.

A interpretação superficial se encarrega de caracterizar o comportamento externo de um agente, com referência a representação interna do que se supõe ser a do agente, e o agente está numa posição privilegiada em relação ao que são suas representações. Ou pelo menos em relação ao que são suas representações superficiais. Em relação a sua representação profunda, ele não tem privilégio, portanto, nenhuma autoridade, pois ele deve conhecê-laspor meios que não diferem

27. "(...) understanding what an author as agent and authority at once could have meant is central to this order of interpretation that *for this reason*, must be distinguished from the sort of interpretation, hermeneutic or what I shall designate *deep* interpretation, which I want to examine here. It is deep precisely because there is not that reference to authority which is a conceptual feature of what we may as well term *surface* interpretation. There is not because the level of explanation referred to in deep interpretation is not a level on which a participant in form of action can as such occupy a position of authority".
Tradução nossa.

daqueles impostos sobre os outros: elas são cognitivamente externas (...). (DANTO, 1986, p. 50)²⁸.

Danto apresenta alguns exemplos de interpretação profunda, como a teoria marxista. Para fundamentar esta teoria Marx e Engles interpretam as ações de indivíduos oferecendo uma explicação que é externa a eles, isto é, que não recorre à intencionalidade de cada um. Assim, a teoria oferece uma explicação fundamentada em um tipo de mundividência coletiva que é ao mesmo tempo desconhecida e inconsciente para estes indivíduos: a ideia de que eles estão inseridos num processo histórico-dialético da luta de classe, luta esta que ocorre através dos indivíduos sem que estes se tornem conscientes dela. Outro exemplo seria a filosofia da história de Hegel, no qual este defende que as ações dos indivíduos são parte de um processo mais amplo de autoconscientização do Espírito, sem que esses indivíduos sejam conscientes desse processo.

Dessa forma, a interpretação profunda é capaz de situar a obra e o artista numa posição em que o próprio artista não seria capaz de situar. Ao traçar relações entre aspectos culturais, sociais, econômicos e psicológicos, a interpretação profunda é capaz de fornecer uma interpretação similar à interpretação superficial: interpretando o conteúdo e o modo de apresentação da obra através de relações mais amplas e externas em relação ao artista e que, no entanto, são do artista, só que este não está consciente sobre elas.

Vimos que a interpretação desempenha um papel fundamental na definição da arte de Danto. Se algo é interpretável é porque possui um conteúdo semântico. Além disso, vimos que interpretamos quando fazemos identificações e identificamos quando interpretamos. A identificação é ontologicamente constitutiva. Apenas através da identificação é que somos capazes de determinar o que é a obra de arte e, a cada nova interpretação, se modifica completamente a obra. A representação linguística da identificação *artística* é certo uso identificador do verbo de ligação “é”, quando se diz, por exemplo, que um borrão é a perna de Ícaro. A identificação artística se difere de outros tipos de identificação, como a mística ou religiosa, pelo fato de que um indivíduo, ao fazer uma identificação artística, não acredita na verdade literal da representação. Embora seja possível fazer inúmeras interpretações da mesma obra, as interpretações são limitadas pelo conhecimento do espectador e do artista possui, pelo posicionamento histórico-social da obra e pelos elementos da obra. Por fim, existem dois tipos

28. “[...] surface interpretation undertakes to characterize the external behavior of an agent with reference to the internal representation of it presumed to be the agent’s, and the agent is in some privileged position with regard to what his representations are. Or at least what his surface representations are. With regard to his deep representation, he has no privilege, hence no authority, for he must come to know them in ways no different from those imposed upon others: they are at least cognitively external to him (...).” (DANTO, 1986, p. 50) Tradução nossa.

de interpretação: a superficial e a profunda. A interpretação superficial se refere ao nível das intenções e pretensões que são conscientes ao artista. Já a interpretação profunda refere ao nível em que o artista não está consciente, e o coloca cognitivamente na mesma posição em que os demais indivíduos ocupam.

2.4 **Metáfora, expressão e estilo**

Danto consegue traçar a linha ontológica que separa as obras de arte dos objetos comuns contrastando essas duas classes de objetos. A resposta encontrada é que a estrutura semântica, presente nas obras de arte, não pode ser encontrada nos objetos comuns. Contudo, mesmo sendo a estrutura semântica da arte o que a separa das coisas comuns, ainda fica a questão: o que separa a arte de outras representações? Assim como a arte, diversas outras representações também possuem estrutura semântica, mas não são consideradas obra de arte.

Visto que a classe de coisas definíveis por suas propriedades representacionais – isto é, as que [são sobre] alguma coisa ou para as quais a questão de saber o que elas [são sobre] não é logicamente eliminada – é consideravelmente mais ampla do que a classe das obras de arte, o problema de especificar o que diferencia essas obras de outros veículos de representação é pelo menos tão importante quanto a questão do que diferencia as obras de arte das coisas reais. (DANTO, 2005. p. 137).

“Como distinguir obras de arte de outras representações? O que devemos acrescentar ao conceito de representacionalidade para estabelecer a diferença entre representação ordinária e obras de arte? O método de descobrir contrapartes indiscerníveis também tem utilidade aqui” (DANTO, 2005, p. 210). Danto utiliza dois pares de representações, em que primeira é uma obra de arte e a outra é uma representação ordinária, para determinar a diferença entre elas: o diagrama de Loran do *Retrato de Madame Cézanne* e a pintura de Lichtenstein *Retrato de Madame Cézanne*. A escolha desse par não é aleatória. O diagrama de Loran não é uma mera representação do mesmo modo que seria o homenzinho das placas dos banheiros masculinos, ele se relaciona com o mundo da arte. É necessário o conhecimento prévio de certo contexto histórico-teórico da arte para compreendê-lo, pois ele foi criado para explicar uma obra de arte. A intenção de Danto é demonstrar que a diferença entre os dois pares de indiscerníveis não é o pertencimento ao mundo da arte, pois isso tornaria a sua teoria redutível a uma espécie de teoria institucional. Com esse exemplo é possível tanto determinar o

que distingue esses dois objetos como defender que o pertencimento ao mundo da arte não é capaz de fazê-lo.

O diagrama de *Retrato de Madame Cézanne* é um dos vários diagramas que compõem a obra de Loran *Cézanne's Composition*, obra na qual Loran analisa algumas das estruturas formais das pinturas do artista francês. A ilustração diagramática do *Retrato de Madame Cézanne* é repleta de setas, linhas, pontilhados e áreas de legendas (e tudo mais que se espera de um diagrama); a intenção é mapear os movimentos dos olhos que a obra suscita no espectador. Este diagrama, em particular, ficou famoso devido às complicações legais advindas da exposição da pintura *Retrato de Madame Cézanne* (1963) de Roy Lichtenstein. A pintura, exceto pela escala e pelo material, é indiscernível do diagrama de Loran, de modo que a fotografia de um deles poderia facilmente ser considerada a fotografia do outro. O que reudou a Lichtenstein a acusação de plágio.

O que distingue as duas representações? Não poderia ser o conteúdo, pois em ambos é o mesmo: o *Retrato de Madame Cézanne*. Segundo Danto, embora as representações tenham o mesmo assunto, possuem propriedades diferentes. O diagrama de Loran descreve, de uma maneira diagramática, a pintura de Cézanne para defender uma tese sobre como essa se estrutura e como o espectador a vê. Assim, ao olharmos o diagrama, deveríamos ver diretamente isso. Contudo, a pintura de Lichtenstein não é um diagrama. Lichtenstein não criou um diagrama, mas faz uso da linguagem do diagrama em sua pintura de *Madame Cézanne*. “Nessa obra, Lichtenstein faz uso *retórico* do idioma diagramático. Loran não usa o idioma dos diagramas: ele simplesmente usa diagramas (os quais, por serem diagramas, são construídos com esse idioma).” (DANTO, 2005, p. 220). Desse modo, pode-se dizer que na representação de Lichtenstein o próprio meio pelo qual ela é constituída é significativo, e isso deve ser levado em conta quando se interpreta a obra. A escolha do estilo diagramática é significativa na explicação do significado da obra, pois “na análise de uma obra de arte sempre se deve levar em conta a relação entre o conteúdo e o modo de apresentá-lo” (DANTO, 2005, p219). A escolha do diagrama tem a ver com um tipo de olhar geométrico e frio que Lichtenstein acreditava que Cézanne tinha ao olhar para seus modelos. Um olhar que não via a pessoa que servia de modelo, mas as formas e as cores que a compunha. É justamente isso que Lichtenstein expressa ao escolher o estilo diagramático em sua pintura. Assim, visto que o modo pelo qual a representação aborda o conteúdo é também significativo, podemos dizer que as obras de arte são representações opacas (ou símbolos opacos). O que não ocorre na representação de Loran, na qual o conteúdo deve ser apresentado de modo transparente e o

diagrama é apenas um meio para apresentar esse conteúdo, não sendo ele mesmo significativo. O diagrama de Loran é uma representação transparente.

(...) o uso que as obras de arte fazem dos meios de representação, em seu contraste categorial com as meras representações, não é exaustivo especificado quando se especifica exaustivamente o conteúdo representado. Esse uso transcende toda consideração semântica (considerações de *Sinn* e *Bedeutung*). Seja o que for que a obra de Lichtenstein, em última análise representa, ela expressa alguma coisa sobre o seu conteúdo. E o faz em parte por causa das conotações que os próprios diagramas têm em nossa cultura, nas áreas de economia, estatística, engenharia mecânicos, geometria descritiva, com seus *modes d'emploi*. Em virtude dessa conotação, o diagrama é praticamente uma metáfora do que quer que ele mostre. E é esse duplo papel de representação e expressão que precisa ser resgatado na análise final da obra. Diagramas como tais normalmente não expressam nada sobre o que mostram (...) Suponhamos que as obras de arte, além de se referirem a seja o que for, também se referem ao modo como abordam esse assunto, tendo, por assim dizer, conteúdo de primeira e segunda ordem. Elas seriam então semanticamente complexas, incorporando uma sutil autorreferência. (DANTO, 2005, p. 220-1).

Danto sustenta que as obras de arte possuem uma estrutura retórica e que os componentes semânticos não são completamente determinados pelo sentido e a referência (*Sinn* e *Bedeutung*) de uma representação. Contudo, o que significa dizer que Lichtenstein fez uso retórico do diagrama de Loran? O que significar dizer que uma obra possui estrutura retórica?

A *retórica* tem a função de induzir o público a tomar uma atitude em relação a algum assunto, ou seja, ela tem a função de levar o público a ver certo assunto sob um determinado ângulo que é sugerido pelo orador que utiliza o recurso retórico. Um exemplo disso é a obra produzida por um artista comercial. Quando representa uma bebida gelada, ele leva o espectador a inferir que a bebida é refrescante. “De fato, as imagens são produzidas de modo a suscitar tais inferências com a finalidade de torná-las compreensíveis e despertar no espectador os sentimentos desejados em face ao objeto” (DANTO, 2005, p. 245). Assim, a retórica desempenha na obra a função de direcionar o modo como o público reage diante ao conteúdo da obra. Além disso, a retórica opera por meio de inferência, ela induz o espectador a inferir a atitude que o artista desejou que ele tomasse diante do conteúdo da obra. A arte comercial não é o único exemplo do uso retórico. A arte do barroco visava despertar determinados sentimentos no espectador a fim de arrebatá-lo e elevar sua fé, assim como o realismo socialista visava legitimar certas crenças políticas.

Danto defende que a *forma lógica* mais propícia aos fins retóricos é o *entimema*. O entimema é um argumento com uma premissa ou a conclusão não formulada, sem a qual o argumento não pode ser válido. Este argumento normalmente tem a forma de um silogismo e a sua validade e o preenchimento da premissa que está faltando depende do empenho do público

em completar a premissa ausente. Normalmente, para fins retóricos, a premissa ausente é óbvia para o público. O uso de uma *elipse retórica*, como é o caso do entimema, faz com que o público participe ativamente no processo de construção e validação do argumento.

A *estrutura retórica* que Danto acredita estar geralmente em operação na obra de arte é a *metáfora*. “A metáfora é um tropo retórico que convida a audiência a interpretá-la explorando o termo-alvo a luz de um termo-origem” (CARROLL, 1993, p. 85)²⁹. Um exemplo seria uma pintura de Napoleão vestido de imperador romano. Napoleão não foi um imperador romano, e quem o retratou *como* tal (retratou *a* como *b*) sabia disso. Contudo, ao retratá-lo dessa maneira, certas propriedades que são atribuídas aos imperadores romanos – como força, grandeza, coragem, etc. – são transportadas e atribuídas a Napoleão. Ele não se converteu em imperador romano, mas a forma como ele foi representado lhe atribuiu as propriedades que o público acredita que os imperadores possuem (como se devêssemos ver *a* com os atributos de *b*). Sugerindo, com isso, a *atitude* que o público deveria tomar diante da representação, a mesma que se assumiria diante de um imperador romano.

Além disso, segundo Danto, compreendemos as metáforas quando “descobrimos um termo médio *t* de tal sorte que, se *a* corresponde metaforicamente a *b*, a esteja para *t* assim como *t* está para *b*” (DANTO, 2005, p. 250). Ao representar (a) Napoleão como (b) imperador romano, achamos o termo médio (*t*) a propriedade “poderoso”, de modo que (a) Napoleão está para “poderoso”, assim como poderoso esta para (b) imperador romano. “A metáfora seria então uma espécie de silogismo elíptico em que um dos termos é omitido e há, conseqüentemente, uma conclusão entimemática” (DANTO, 2005, p. 251). Em relação ao diagrama de Loran e a obra de Lichtenstein,

[a] mesma pintura, o mesmo retrato, é tema das duas representações. Num dos casos, o diagrama faz uma mapa da trajetória do olhar; no outro, como vimos, a intenção é completamente diferente. Essa última representação pode ser interpretada como uma metáfora, isto é, como o *Retrato de madame Cézanne* na forma de diagrama. Trata-se de uma transfiguração, em que o retrato – tal como Napoleão – mantém sua identidade por meio de uma substituição que pretende mostrá-lo sob novos atributos: ver esse retrato como um diagrama é ver que o artista está vendo o mundo como uma estrutura esquematizada. Para que o observador colabore na transfiguração ele precisa conhecer o retrato, conhecer o diagrama de Loran, aceitar determinados significados do conceito de diagrama e depois infundi-los no retrato. Dessa maneira, a obra de arte é constituída como uma representação transfiguradora e não como uma representação *tout court*, e penso que isso é pertinente para as obra e arte (quando representações) em geral, quer essa constituição seja obtida conscientemente, como na obra magistral ora em discussão, quer ingenuamente, quando o artista apenas reveste seu tema de atributos imprevistos, mas sugestivos. Compreender a obra de arte significa entender a metáfora que ela sempre contém. (DANTO, 2005, p. 252).

29. “A metaphor is a rhetorical trope that invites audiences to interpret it by exploring a target term in light of a source term (...).” Tradução nossa.

A elipse retórica, presente na metáfora, evidencia a dimensão pragmática do significado da obra de arte na medida em que leva a participação ativa do espectador no preenchimento da premissa ausente, que está condicionado ao conhecimento, por parte do público, do contexto em que os termos (ou elementos da representação) aparecem. Danto acredita que os componentes semânticos de uma obra de arte não podem ser completamente determinados pelo sentido e a referência da representação (*Sinn e Bedeutung*). Haveria outro elemento, o que corresponde ao que Frege queria dizer por *Färbung* ou *coloração*. O *Färbung* se relaciona com o uso de um certo símbolo e os aspectos significativos do uso desse símbolo em determinados contextos linguísticos. Danto aplica esse conceito fregeano em seu tratamento das representações. Para ele, a *coloração* de uma representação tem a ver com o modo como os elementos de uma representação são usados dentro de um contexto histórico-social (ou forma de vida). Para vermos o *Retrato de Madame Cézanne* de Lichtenstein como uma forma diagramática devemos estar ciente de papel científico-matemático do diagrama, da história de Cézanne, bem como as motivações e as afiliações teóricas de Lichtenstein. Isso mostra que a arte não deve ser isolada de suas matrizes históricas, pois, para que o espectador consiga preencher as lacunas entimemáticas presentes na estrutura retórica de uma obra de arte, ele deve recorrer ao contexto histórico-social na qual ela está inserida.

Ademais, para Danto, “as obras de arte tem uma estrutura *intensional*, sendo uma das características desse tipo a resistência à substituição de expressões equivalentes. (...) [N]um contexto intencional nenhuma substituição é lícita” (DANTO; 1986. p. 261). Um exemplo disso é a metáfora “Julieta é o Sol”. Em rigor, o sol é um corpo celeste formado por gases, mas é falso dizer que Julieta é um corpo celeste formado por gases. Isso ocorre porque, em contextos intencionais, as palavras não se referem ao que costumam referir quando usadas no discurso normal, não intensional. Danto sustenta que em contextos intensionais as palavras referem à forma como elas são representadas pelos agentes. Assim, quando analisamos sentenças com termos correferenciais dentro de um âmbito de crença, por exemplo, “*m* acredita que o autor de *Begriffsschrift* é um grande filósofo” e “*m* acredita que Frege é um grande filósofo”, não estamos referindo nem ao autor de *Begriffsschrift* nem a Frege, mas “a um elemento constitutivo da maneira que *m* representa qualquer coisa. A frase que pronunciamos diz respeito a esse fragmento de uma representação – no caso, á maneira de *m* ver o mundo” (DANTO, 1986, p. 264). De outro modo, em sentenças com âmbitos de crença, como “João crê que Fernando Pessoa é um grande poeta” e “João crê que Álvaro de Campos é um grande

poeta”, não referimos propriamente ao indivíduo Fernando Pessoa, mas ao modo como João representa “Fernando Pessoa” e “Álvaro de Campos”. Desse modo, não é possível a substituição de um pelo outro, pois, embora esses termos tenham o mesmo referente no discurso normal (isto é, são correferentes), no contexto intensional há duas intensões possíveis: a representação que João faz de Fernando Pessoa e a representação que João faz de Álvaro de Campos.

Em resumo, a metáfora opera do seguinte modo: um determinado grupo histórico e culturalmente situado representa determinada coisa como possuindo uma série de propriedades. Essas propriedades, então, são atribuídas ou aplicadas a outras coisas que não aquela original, as quais esse mesmo grupo considera que tais propriedades podem ser aplicadas. É por acharem que os porcos são “sujos e traiçoeiros” que as feministas podem dizer que os homens são porcos, pois acreditam que homens são sujos e traiçoeiros. No entanto, o contexto de opacidade não é permite fazer livremente essa substituição. Cada metáfora tem sua própria forma de apresentação, que só pode ser entendida a partir do contexto histórico-cultural no qual a metáfora foi feita. “A ‘forma de apresentação’ nas metáforas se dá evidentemente segundo os significados e as associações que elas têm no quadro cultural da época” (DANTO, 1986, p. 273). A “forma de apresentação” das metáforas não tem a ver apenas com o quadro cultural de uma época, mas como o agente (enquanto pertencente a uma forma de vida) que cria as metáforas.

Até aqui foi elucidado a relação entre arte e o público através da noção de retórica, ou seja, é a estrutura elíptica da obra de arte que permite a participação do público ao preencher as lacunas etimemáticas das metáforas. Contudo, há outra dimensão que deve ser analisada: a relação entre a obra de arte e o artista que a criou.

Danto acredita que metáfora é o núcleo comum de três conceitos: *retórica*, *expressão* e *estilo*. O *estilo* se refere ao que, de modo mais abrangente, é chamado de *expressão* e toda *expressão* é uma exemplificação metafórica. “A exemplificação é um dos casos mais simples de representação, pois consiste em tirar um espécime de uma classe de coisas e usá-lo para representar a totalidade da classe da qual foi tirado, com qual compartilha todas as propriedades como membro da classe que representa”. (DANTO, 2005, p. 274). Assim, *a* é uma representação exemplificada de *b* se (1) *a* e *b* são casos do mesmo predicado e se (2) *a* denota *b* porque (1) é verdadeiro. Contudo, a exemplificação metafórica, enquanto tipo de expressão, pouco tem a ver com a concepção que a arte como expressão de sentimento, como defendida por Bell ou Tolstoi. Danto não acredita que as obras de arte, necessariamente,

expressam ou suscitam emoções no público. Dizer que uma obra é triste, por exemplo, é dizer que a obra é triste metaforicamente e que a tristeza é uma propriedade exemplificada pela obra de arte.

O conceito de estilo, segundo Danto, engloba a noção de retórica e a expressão (e, conseqüentemente, exemplificação metafórica) e determina o papel do artista em relação a obra. O estilo de uma obra de arte tem a ver, primeiramente, com o modo *como* a obra é feita, o material usado, o tipo de traço, a espessura da pincelada, o uso da luz e a composição dos objetos, a presença de elementos figurativos ou não. Os elementos constitutivos do estilo não são simples de enumerar (ou talvez possíveis). Danto utiliza novamente o método subtracionista: “poderíamos então reservar o termo ‘estilo’ a esse *como*, isto é, àquilo que resta de uma representação quando subtraímos o seu conteúdo” (DANTO, 2005, p. 283). O estilo não é algo neutro na obra (como talvez seja a moldura), mas é através dos elementos que caracterizam o estilo que o artista, além de representar o conteúdo, exprime-se em relação ao conteúdo da representação. E na medida em que se exprime em relação ao conteúdo, exprime-se em relação ao mundo.

A arte é uma questão de elipses retóricas. As obras de arte empregam metáforas elípticas retoricamente cuja função é permitir a audiência ver alguma coisa a luz de alguma outra coisa. Essa visão metafórica, por sua vez, pode, por assim dizer, corporificar um ponto de vista ou um modo de ver. Para Danto, as metáforas com as quais um artista direciona um dado assunto estão profundamente conectadas com o modo que o artista vê o mundo. A esse respeito, a arte propriamente dita sempre possui um *estilo*, no sentido em que subscreve o provérbio de Buffon de que o estilo é o próprio homem (ou mulher). O estilo é a corporificação de um ponto de vista ou, de outro modo, a pessoa, ela mesma, é a representação (um sistema representacional) de um ponto de vista, isto é, a representação de um certo estilo, de acordo com um certo modo de ver ou de organizar o mundo. (CARROLL, 1993, p.86)³⁰.

Entretanto é necessário traçar a distinção entre *maneira* e *estilo*. Se *x* pinta como Rembrandt não teria certamente o estilo de Rembrandt, pois o próprio Rembrandt não recorria ao estilo Rembrandt para pintar. A ao contrário de *x*, que tem o conhecimento de como é o estilo de Rembrandt, o pintor pode não ter consciência do seu próprio estilo. Dessa forma, se *x* pinta da *maneira* que Rembrandt pintava, ele adota certas regras ou normas que foram usadas nas pinturas de Rembrandt. Contudo, o estilo se define exatamente pela ausência de mecanismos de mediação, como regras, normas e códigos. Como defende Danto, “somos

30. Art is matter of rhetorical. Artworks deploy elliptical metaphors rhetorically which function to enable the audience to see one thing in the light of something else. This metaphorical vision, in turn, can be said to embody a point-of-view or a way of seeing. For Danto, the metaphors with an artist chooses to address a given subject matter are deeply connected to the way in which the artist sees the world. In this respect, art properly so-called always possesses a style in the sense that underwrites Buffon’s proverb that styles is the man (or woman) himself (herself). Style is the embodiment of a point-of-view, or, alternatively, the person, him or herself, is a representation (a representational system) from a point-of-view, that is, a representation in a certain style, according to a certain way of seeing or of organizing the world. Tradução nossa.

sistemas de representações, maneiras de ver o mundo, representações encarnadas” (DANTO, 2005, 292) e sendo “o homem um sistema de representações, seu estilo é o estilo de suas representações” (DANTO, 2005, 293). Dessa forma, *x* nunca poderia ter as mesmas representações de Rembrandt, seja porque habitam formas de vidas diferentes ou porque cada homem é um sistema particular de representação. Assim, “o que é interessante na arte é a capacidade espontânea do artista de nos fazer ver o seu modo de ver o mundo – não o mundo como se o quadro fosse uma janela, mas um mundo como nos dá o artista” (DANTO, 2005, 296).

2.5 O Mundo da Arte

Danto utiliza o contraste entre pares de indiscerníveis para estabelecer as condições que constituem a sua definição da arte. Primeiramente vimos o contraste entre obras de arte e coisas comuns, em que a primeira se diferenciava da segunda por ser sobre alguma coisa (possui *aboutness*). Em seguida vimos o contraste entre uma obra de arte e uma representação não artística, em que diferença entre uma obra de arte e uma mera representação é uma estrutura semântico-retórica particular às obras de arte. Por fim, devemos analisar o que distingue duas obras de arte perceptivelmente idênticas, ou mesmo aparentemente idênticas em conteúdo.

Para estabelecer esse contraste, Danto utiliza um exemplo da literatura. Ele recorre a Borges e seu conto “Pierre Menard, autor de Quixote”. Nesse conto, Borges apresenta dois fragmentos do Dom Quixote, no qual um é de autoria de Cervantes e o outro de Pierre Menard. Esses dois fragmentos, embora tenham diferentes autores, são idênticos palavra por palavra (tão semelhantes como poderia ser duas cópias do texto de Cervantes). Contudo, apesar da identidade visual entre os dois fragmentos, tanto Danto quanto Borges afirmam que os dois fragmentos possuem propriedades distintas. Há propriedades presente no texto de Cervantes que não existem no de Menard e vice-versa.

Borges diz que o *Quixote* de Menard é infinitamente mais sutil que o de Cervantes, enquanto o de Cervantes é incomensuravelmente mais tosco[...]. Cervantes “opõe às ficções cavaleirescas a pobre realidade provinciana de seu país”. Menard, *por outro lado* (por outro lado!), escolhe como sua realidade “a terra de Carmem durante o século de Lepanto e Lope de Vega”. Trata-se em dúvida de descrições do mesmo lugar e épocas, mas o modo de fazer referência pertence a momentos históricos distintos. Cervantes não poderia referir-se à Espanha como “a terra de Carmem” porque Carmem é um personagem literário do século XIX, obviamente familiar a Menard. E a “pobre realidade provinciana de seu país” é uma caracterização falsa se aplicada ao livro de Menard, uma vez que o país designado é a Espanha e Menard era francês. Seria ridículo que Menard se pusesse contra o romance de cavalaria,

porque Cervantes já tinha reduzido a pó esse tipo de literatura. E mesmo que Menard estivesse se referindo de modo indireto a *Salambô* como um romance histórico, essa não poderia ter sido a intenção de Cervantes, que era contemporâneo de Shakespeare. “O contraste entre estilos também é vívido” escreve Borges: “o estilo arcaizante de Menard – estrangeiro, afinal de contas – padece de uma certa afetação. Não é esse o estilo do seu precursor, que maneja sem inibições o espanhol corrente de sua época [...]” (DANTO, 2005, p. 76).

Dessa forma, as obras de Cervantes e de Menard não são idênticas, como poderíamos supor, devido à identidade formal entre elas. Pelo contrário, elas são obras diferentes, possuem propriedades distintas. As propriedades relevantes dessas obras não podem ser simplesmente reduzidas às suas propriedades formais. Os contextos históricos nos quais as obras de arte e os seus autores estão inseridos é indispensável para estabelecer as identidades das obras. Segundo Danto, “um exame atento da relação entre a obra de Menard e a de Cervantes traz à luz uma série de interessantes conexões entre a identidade de uma obra e seu tempo, lugar e procedência, [...] nem o estilo nem o tema de Menard podem ser identificados fazendo total abstração da história” (DANTO, 2005, p.81). As obras de Cervantes e de Menard são obras distintas porque pertencem a momentos históricos diferentes e isso implica que as referimos de maneiras diferentes e que devemos, com isso, descrevê-las diferentemente. Como vimos, as obras de arte possuem uma estrutura semântica e essa estrutura semântica é identificada a partir de identificações artísticas e de interpretações. A interpretação é ontologicamente constitutiva, ou seja, a partir da interpretação podemos compor a obra de arte. Assim, as obras de arte também dependem das relações que possuem com a dimensão histórica na qual estão inseridas para se constituírem como obra, visto que para interpretá-las é necessário recorrer ao contexto histórico-social no qual elas estão situadas. “[S]e as obras de arte têm um componente semântico, elas também têm um componente pragmático. Isto é, o que elas dizem depende das circunstâncias históricas nas quais elas estão articuladas” (CARROLL, 1993, p.88)³¹. Essa “posição” na qual as obras de arte estão situadas não é apenas um ponto na linha do tempo, mas uma “posição” dentro do mundo da arte.

O termo *mundo da arte* foi apresentado por Danto pela primeira vez em seu artigo seminal “O Mundo da Arte”, e é descrito como “uma atmosfera de teoria, um conhecimento da história da arte” (DANTO, 2007, p. 92). Nesse artigo, Danto ainda não elabora a sua teoria da arte como a defende em *Tranfiguração do Lugar-comum*, recorrendo às noções de estruturas retóricas e metafóricas. Mas defende que o que faz algo ser uma de arte é o pertencimento ao mundo da arte que pode ser reconhecido através do é de identificação artística.

31. “If artworks have a semantic component, they have a pragmatic component. That is, what they say depends on the historical circumstances in which they are articulated. Tradução nossa.

A ideia de que um objeto é uma obra de arte se pertencer a uma estrutura social influenciou filósofos como Dickie, que interpretou o conceito de mundo da arte como uma instituição formada por artistas, curadores, críticos, jornalistas. É comum o erro de tomar o mundo da arte proposto por Danto pela instituição da arte proposta por Dickie. O mundo da arte de Danto não se reduz a artistas, críticos, historiados, filósofos, etc., embora esses façam parte do mundo da arte. O mundo da arte é algo abstrato, constituído de teorias que são propostas pelos agentes e com as quais agentes, enquanto artistas, usam para criar suas obras.

O mundo da arte tem uma dupla função dentro da estrutura teórica de Danto. A primeira é servir como um contexto pragmático para as interpretações das obras de arte. O caso do *Quixote* de Cervantes e de Menard representa bem isso: só conseguimos interpretar corretamente as duas obras quando as situamos dentro do mundo da arte que cada uma corresponde. Outro caso singular é o da caixa de sabão Brillo e a *Brillo Box* de Warhol. Só podemos reconhecer a *Brillo Box* como obra de arte se tivermos conhecimento de um conjunto de teorias da arte que justifique a transfiguração, para usar o termo de Danto, de uma caixa de sabão Brillo em uma obra de arte. Pois, “sem a teoria é improvável que a vejamos como arte, e a fim de a vermos como parte do mundo da arte, temos de dominar uma série de teorias da arte, além [...] da história da pintura recente de Nova Iorque”. (DANTO, 2007, p. 94).

A segunda função do mundo da arte é ser um condicionante ontológico para as obras de arte. O desenvolvimento do mundo da arte restringe as possibilidades de existência de certos tipos de obras de arte num determinado período histórico. Voltando ao exemplo da *Brillo Box*, Warhol só foi capaz de apresentar aquelas caixas idênticas às de sabão Brillo, porque o desenvolvimento do mundo da arte já permitia que objetos comuns fossem elevados à categoria de obras de arte. Contudo elevar um objeto comum à categoria de arte seria algo impossível no século XV. Essa época ainda era regida pelas teorias miméticas da arte e não haveria espaço nessas teorias para que um objeto comum fosse considerado arte, mesmo que um objeto idêntico a *Brillo Box* existisse nesse período. “Nem tudo é possível em qualquer momento” (DANTO, 2005, p. 87) diz Danto, citando Wölfflin. Não haveria no século XV uma teoria capaz de justificar ver a *Brillo Box* como arte. Uma teoria desse tipo só foi possível em meados do século passado, depois de um desenvolvimento paulatino do mundo da arte. Com o surgimento de novas teorias que explicassem e conduzissem as práticas artísticas e com a negação de outras. “[O] mundo tem de estar preparado para certas coisas, e isto tanto se aplica ao mundo real como ao mundo da arte. O papel das teorias artísticas, hoje e como sempre, é tornar possível o mundo da arte e a arte” (DANTO, 2007, p. 94).

O desenvolvimento do mundo da arte ocorre através de teorias que tentam explicar os fenômenos artísticos atuais de modo que também consiga explicar os fenômenos anteriores. Nenhuma teoria pode simplesmente virar as costas para todas as obras de arte do passado, desconsiderando aqueles objetos como arte. O que ocorre é que em certas épocas os artistas, críticos, curadores, consideraram importante uma característica presente em determinadas obras de arte e, por vezes, acreditaram ser essa a característica essencial da arte. Já se considerou a capacidade de imitar a natureza a propriedade mais importante das obras de arte (a característica distintiva da arte). Com o passar do tempo surgiram novas teorias que valorizavam outras características das obras de arte e negavam a anterior. Por exemplo, que uma característica importante da arte é ser uma expressão subjetiva. A teoria expressionista não negou que todas as obras anteriores a ela eram arte, mas alegou que os artistas do passado não tinham visto que essa era a característica importante da arte e por isso não puderam levar o expressionismo as últimas consequências, embora eles o fossem em algum grau.

O surgimento de teorias que valorizavam diferentes propriedades e obras de arte com características ainda não percebidas, ou mesmo que não existiam nas obras anteriores, tornam todas as obras de arte mais ricas. Danto representa o processo de desenvolvimento do mundo da arte no final do artigo “O Mundo da Arte” através de uma matriz de estilo³². Ele nos pede para imaginar um objeto o pertencente a uma certa espécie E , de modo que se possa aplicar a esse o o predicado F ou não- F .

Vou agora debruçar-me sobre os predicados relevantes de E da classe E das obras de arte. Suponhamos que F e não- F são pares opostos de tais predicados. Ora, pode acontecer que, ao longo de um certo período de tempo, todas as obras de arte sejam não- F . Todavia, dado que nada até então fora uma obra de arte e F , é possível que nunca tenha ocorrido a quem quer que fosse que não- F era um predicado artisticamente relevante. A não- F -dade das obras de arte terá passado despercebida. Em contraste, todas as obras de arte até um dado momento poderiam ser G , sem nunca ter ocorrido a ninguém que uma coisa podia ser uma obra de arte e não- G ; na verdade podia mesmo pensar-se que G era um traço definidor das obras de arte, quando, de fato, é possível que uma coisa tivesse de ser uma obra de arte antes de G lhe ser atribuível com sentido – caso em que não- G também podia ser predicável das obras de artes, e em G podia não ser um traço definidor desta classe. (DANTO, 2007, p. 27).

Podemos supor que G está por “é figurativo” e F por “é expressivo” e montar a seguinte matriz onde “+” representa a aplicação de um predicado P e “–” a aplicação de seu oposto:

32. Observe que estilo aqui possui um significado diferente do conceito de estilo que é uma condição da definição. Aqui estilo significa apenas o conjunto de predicados artísticos que podem ser aplicados a uma obra de arte.

F	G
+	-
+	-
-	+
-	-

As filas determinam os estilos disponíveis: “o figurativo expressionista (por exemplo, o fauvismo); figurativo não-expressionista (Ingres); não-figurativo expressionista (expressionista abstrato); não figurativo não expressionista (abstração *hard-edge*)” (DANTO, 2007, p. 97). Com o desenvolvimento do mundo da arte, novas filas serão adicionadas à matriz de estilo e, com isso, aumentando o número de estilos e de predicados artísticos. Com a adição de um novo predicado artístico *P* (e conseqüentemente de mais uma fila na matriz estilística) todas as obras de arte anteriores são enriquecidas com um novo predicado, seja *P* ou não-*P*. Devido ao caráter retrospectivo da aplicação de novos predicados artísticos podemos discutir em conjunto artistas como Rafael e De Kooning, pois os predicados artísticos avançados por este permite uma reorganização dos predicados artísticos que podem ser aplicado aquele. Segundo Danto, “quanto maior for a variedade de predicados artísticos relevantes, mais complexo se tornam os membros individuais do mundo da arte” (DANTO, 2007, 98).

Em resumo, Danto utiliza em sua definição de arte o conceito de *mundo da arte* para distinguir duas obras de arte idênticas e que aparentemente possuem o mesmo conteúdo. O exemplo de indiscerníveis utilizado por ele é o *Quixote* de Cervantes e o seu equivalente material *Quixote* de Menard, duas obras idênticas palavra por palavra. O que estabelece a identidade de cada uma dessas obras como uma obra distinta da outra é o que elas pertencem a diferentes contextos históricos. A diferença dos contextos históricos implica na diferença das propriedades que podem se atribuídas a elas. Esse posicionamento histórico na qual as obras estão inseridas não é visto por Danto apenas como um ponto na linha do tempo, mas tem a ver com o que ele chama de *mundo da arte*, que é descrito como uma atmosfera de teoria no qual cada obra de arte esta situada e é ontologicamente dependente. Assim, o mundo da arte tem uma dupla função dentro da estrutura teórica de Danto: primeiramente, (i) servir como um contexto pragmático para as interpretações das obras de arte e, em (ii) segundo lugar, o mundo da arte ser um condicionante ontológico para as obras de arte, isto é, o desenvolvimento do

mundo da arte restringe as possibilidades de existência de certos tipos de obras de arte em um determinado período. O desenvolvimento do mundo da arte ocorre através de teorias que tentam explicar os fenômenos artísticos atuais, de modo que também consiga explicar as anteriores. O surgimento de novas teorias e de novos predicados artísticos faz com que todas as obras de arte se tornem mais ricas, visto que a aplicação desses predicados é retrospectiva.

3 DEFINIÇÃO E FIM DA ARTE

Uma das teses mais polêmicas de Danto, defendida extensivamente em seu livro *Após o Fim da Arte*, é a tese que a história da arte chegou a um fim. A primeira vista, essa ideia parece absurda: como a arte poderia ter acabado se os artistas ainda estão produzindo obras? Se entendermos o fim da arte como o fim da produção de arte estaríamos evidentemente errados e bastaria olhar a situação da produção de arte atual para constatar isso. Contudo, não é isso que Danto tem em mente quando diz que a arte acabou ou que chegou ao fim. Mas que a história da arte como a conhecemos, e que para ele significa uma história progressiva desenvolvimentista, chegou ao fim.

A filosofia da história da arte de Danto é complexa e envolve diversos nuances, de modo que se fosse explicada exaustivamente deveríamos dedicar-lhe um trabalho posterior. No entanto, para o propósito dessa investigação não é necessário recorrer a todos os aspectos de sua filosofia da história da arte, mas apenas aqueles que relacionam, mesmo que indiretamente, com o problema da definição da arte.

Danto não concebe a história da arte como uma linha que parte do passado em direção ao futuro, e que cada ponto dessa linha corresponde a uma obra de arte, um artista ou movimento artístico (como se história da arte fosse o somatório total desses pontos). Pelo contrário, ele acredita que a história da arte possui uma estrutura interna própria: a arte teria um *telos* ou finalidade a qual ela se direcionaria e a que ela estaria destinada a cumprir. Esse *telos* leva a história da arte a ser caracterizada como uma história progressiva ou desenvolvimentista na medida em que a história da arte seria a história do progresso ou do desenvolvimento da arte até atingir sua finalidade. Em outras palavras, a história da arte seria a história da autorrealização da arte. Haveria “um tipo de essência trans-histórica na arte, por toda a parte e sempre a mesma, mas que só se revela por meio da história” (DANTO, 2010, p.33).

Desse modo, os artistas ocidentais estariam comprometidos, conscientes ou não, com a busca pela autorrealização da arte. Essa busca pelo *telos* da arte pode ser dividida em duas grandes narrativas. Danto acredita que existiram duas grandes narrativas que tentaram explicar o que é a arte ou deve ser, isto é, a finalidade da arte: a narrativa de Vassari e a narrativa de Greenberg.

Giorgio Vasari (1511-1574) compreendia a arte em termos de mimesis: a arte como imitação da realidade. Ele elaborou a primeira grande história da arte segundo a qual “a arte

seria a conquista progressiva da aparência visual, do domínio de estratégias por meio das quais o efeito das superfícies visuais do mundo no sistema visual dos seres humanos poderia ser replicado mediante superfícies pintadas que afetassem o sistema visual da mesma maneira que o faziam as superfícies visuais do mundo” (DANTO, 2010, p. 53). Com isso, a finalidade da arte é atingir o grau máximo de paralelismo entre representação e realidade. Todos os artistas seguiam esse caminho em busca da imitação perfeita da realidade, de modo que progressivamente a arte foi chegando cada vez mais próximo de seu objetivo. A descoberta da perspectiva foi um importante avanço em direção ao propósito da arte bem como outras descobertas que vão desde o sombreamento até a utilização de novos materiais. Dessa forma, a história da arte como a história de realização do projeto da mimese teria chegado ao seu fim quando os artistas atingiram o que se acreditava ser o completo paralelismo entre representação pictórica e natureza. Nenhum desenvolvimento posterior poderia ir além disso. Não seria possível se aproximar a representação pictórica da natureza mais do que já foi feito.

Porém o mundo da arte sofreu diversas transformações, principalmente nos meados do século XIX e século XX. O advento da fotografia e do cinema, de certa forma, liberaram os artistas do projeto mimético, pois a fotografia e o cinema executavam a tarefa que Vasari atribuiu aos artistas com mais maestria que seria possível para qualquer pintor. O cinema, por exemplo, estava muito mais apto a representar a realidade que a pintura, visto que conseguia captar os movimentos ao invés de apenas os indicar.

Com a libertação dos artistas do projeto mimético a narrativa chegou ao seu fim. A arte não precisa ser feita segundo os princípios que foram estipulados para se alcançar sua finalidade. Na verdade, essa finalidade será compreendida pelos artistas futuros como um erro ou engano que os artistas do passado foram acometidos. O que era considerado central ou essencial à arte, passa a ser contingente e periférico.

A “imitação” foia resposta filosófica padrão para a questão da arte que perdura desde Aristóteles até o século XIX, e mesmo até o século XX. Portanto, a *mimesis*, para mim, é um estilo. No período em que ela definia o que deveria ser arte, não havia outro estilo nesse sentido. A *mimesis* se tornou um estilo com o advento do modernismo, ou tal como o denomino, a Era dos Manifestos. (DANTO, 2010, p. 51)

A narrativa de Vasari é seguida pelo modernismo, ou, como Danto denomina, Era dos Manifestos. Esta se caracteriza pelo surgimento de inúmeros manifestos artísticos que buscavam determinar o que é a verdadeira arte ou o que a arte deveria ser. O manifesto futurista, o dadaísta, o cubismo, todos eles buscavam validar um tipo de movimento, estilo, ou concepção da essência da arte. As obras de arte que não eram feitas seguindo determinado

manifesto eram então desconsideradas como obra de arte ou considerada como antiquadas. Assim, “[t]odos os movimentos eram direcionados por uma percepção da verdade filosófica da arte: que a arte é essencialmente X e que o resto exceto X não é – ou não essencialmente – arte” (DANTO, 2010, p. 32). Dessa forma,

[...]cada um dos movimentos via a sua arte em termos de uma narrativa de redescoberta, divulgação ou revelação de uma verdade que fora perdida ou apenas vagamente reconhecida. Cada um se apoiava em uma filosofia da história que definia o sentido da história da arte com base em um estado que consistia na verdadeira arte. (DANTO, 2010, p. 32)

O principal teórico da Era dos Manifestos, aos olhos de Danto, foi o crítico de arte Clement Greenberg (1909-1994). Embora não fosse um dos primeiros modernos, sua teorização sobre a arte é sofisticada e foi extremamente influente. Greenberg não teorizou sobre todos os tipos de arte. Seu principal objeto de estudo foi a pintura e, por isso, ele propõe basicamente uma teorização da pintura moderna que nos mostra como a pintura se desenvolveu até o modernismo e como ela deve ser a partir de então. Para desenvolver sua teoria ele recorre em grande medida de sua leitura particular de Kant. Como Kant buscava analisar a razão através da própria razão, Greenberg via na analogia que caberia a pintura se analisar através de seus próprios meios. Para Greenberg, o *telos* da pintura era mostrar os limites da pintura através dos recursos e ferramentas que lhe são próprios.

Dessa forma, Greenberg propõe que a pintura abandone completamente a tridimensionalidade, pois esta não é própria da pintura, mas da escultura (cabendo então a escultura desenvolvê-la até as últimas consequências). Do mesmo modo caberia à pintura desenvolver até as suas últimas consequências o que lhe é próprio, por exemplo, sua forma plana e, em especial, a cor. Greenberg considera as obras de Jackson Pollock, produzida através da técnica de *drip paint*, como modelo do que deveria ser arte. Nelas se poderia encontrar tudo que Greenberg acreditava que era distintivo da pintura: ausência de tridimensionalidade e de conceitos, o uso exacerbado de cores. Tanto que ele via nessas obras tudo o que sua leitura de Kant exigia de uma obra: uma pura forma capaz de provocar necessariamente prazer desinteressado e universalmente comunicado.

Greenberg consegue elaborar através de sua teoria uma história da arte em termos de progresso ou desenvolvimento da arte que culminaria na pintura moderna (e, talvez, na de Pollock). Toda a arte, mesmo dentro da égide da teoria da mimesis, estaria destinada ao que foi o modernismo na visão de Greenberg. A arte do passado se desenvolveria progressivamente

em busca da descoberta dos meios que lhe são próprios, objetivo esse que foi alcançado no modernismo.

É importante ressaltar aqui o papel que a Era dos Manifestos desempenha na filosofia da história de Danto. Assim como a narrativa de Vasari estava comprometida com a adequação progressiva da representação pictórica com a realidade, a Era dos Manifestos ou a narrativa de Greenberg estava comprometida com a descoberta da natureza da arte, ou, em outras palavras, com a busca de sua autodefinição.

A questão sobre a Era dos Manifestos é que ela trouxe o que supunha ser filosofia ao centro da produção artística. Aceitar a arte enquanto arte significava aceitar a filosofia que a libertava, e a filosofia em si mesma consistia em uma espécie de definição hipotética da verdade da arte, e também, muitas vezes, em uma releitura tendenciosa da história da arte como a história da descoberta daquela verdade filosófica. (DANTO, 2010, p. 34).

A importância da Era dos Manifestos é justamente a de colocar a questão “o que é a arte?” no centro da atividade artística. Contudo, a questão não foi colocada de modo propriamente filosófico, ou pelo menos, não propriamente filosófico na concepção de filosofia de Danto, isto é, em termos de indiscerníveis. Assim,

A Era dos Manifestos, como vejo, chegou a um fim quando a filosofia se separou do estilo em virtude do aparecimento, em sua verdadeira forma, da questão ‘o que é a arte?’ Isso se deu mais ou menos por volta de 1964. Uma vez tendo estabelecido que uma definição filosófica da arte não implica nenhum imperativo estilístico, de modo que qualquer coisa pode ser uma obra de arte, adentramos o que chamo de *período pós-histórico*. (DANTO, 2010, p. 51).

Em abril de 1964, Andy Warhol exibiu suas esculturas Brillo Boxes, na galeria Stable, em Nova Iorque. Nessa época ainda reinava a era dos manifestos. As obras de Warhol não foram inicialmente consideradas arte justamente por não se enquadrarem em qualquer manifesto. A *Pop Art* retirava objetos cotidianos de seus lugares habituais e os elevava ao status de obra de arte, de forma que nada era capaz de distingui-los dos objetos comuns. Uma caixa de sabão Brillo poderia se passar por uma *Brillo Box* sem que ninguém reparasse que são dois objetos categorialmente distintos. A *Pop Art* colocou a questão da natureza da arte em um novo patamar, no qual a questão não poderia mais ser resolvida recorrendo aos meios próprios da disciplina. Nada interno a própria pintura poderia distinguir uma obra de arte *Pop* de um mero objeto comum.

Ao chegar a esse nível de progresso “não há uma aparência específica a ser assumida pelas obras de arte, uma vez que a definição de arte deve ser compatível com todo e qualquer tipo de regra de arte” (DANTO, 2010, p. 41). Qualquer definição de arte deve ser capaz de

abarcam o futurismo, o cubismo, o realismo, o dadaísmo, e assim por diante. Com o advento da *Pop Art* não haveria um estilo único que seria considerado a essência da arte, todos os estilos seriam válidos bem como a mistura deles. Assim “[u]ma definição filosófica tem de apreender tudo, e, portanto, não deve excluir nada. Mas isso, por fim, significa a inexistência de uma direção histórica que a arte possa tomar a partir daí” (DANTO, 2010, p. 41). A essa altura a história da arte chegou ao seu fim: não há mais uma finalidade ou *telos* que a arte deva seguir, como havia na Narrativa de Vasari ou de Greenberg. Contudo, quando a questão da arte passa a ser posta em sua forma filosófica, ou seja, em termos de indiscerníveis, “a arte deixa de ter responsabilidade pela sua definição filosófica. Essa é antes a tarefa dos filósofos” (DANTO, 2010, p. 41).

Para Danto, uma vez que a história da arte se desenvolveu a ponto de por a questão da natureza da arte em sua forma propriamente filosófica, ou seja, em termos de indiscerníveis, qualquer estilo passaria a ser válido: a arte poderia ter qualquer aspecto ou qualquer coisa poderia ser uma obra de arte. Isso levou ao fim da história da arte como uma história desenvolvimentista progressiva, não há mais qualquer *telos* ou finalidade que a arte deve buscar. Dessa forma, chegamos “[...] a um estágio de pensamento essencialmente exterior a história, onde finalmente podemos contemplar a possibilidade de uma definição universal da arte e justificar com isso a aspiração filosófica dos séculos, uma definição que não será ameaçado pelo desenvolvimento” (DANTO, 1986, p.209)³³.

Historicamente todas as teorias essencialistas da arte foram objetadas através de contraexemplos surgidos no mundo da arte. A teoria mimética da arte não foi capaz de explicar a arte expressionista, a teoria expressivista não foi capaz de explicar os *read-mades*, a teoria formalista não foi capaz de explicar as obras *Pop*, e por aí em diante. Todas as teorias que tentaram dar uma resposta essencialista, ou seja, determinar uma propriedade que é necessária e suficiente para que algo seja uma obra de arte, foram postas em questão por contraexemplos futuros surgidos no mundo da arte.

Essa possibilidade foi percebida por Weitz ao sugerir que nenhuma teoria essencialista da arte é possível, já que o essencialismo iria de encontro com um aspecto que valorizamos na arte: a criatividade. Carroll (1991) vê no argumento de Weitz algo além da criatividade. Para ele, Weitz já adiantava a ideia que existe sempre a possibilidade de um

33. “It has brought us to a stage of thought essentially *outside* history, where at last we can contemplate the possibility of universal definition of art and vindicate therewith the philosophical aspiration of the ages, a definition which will not be threatened by historical overthrow”. Tradução nossa.

desenvolvimento completamente novo e imprevisto da arte, um desenvolvimento inimaginável e renovador que se diferenciaria de toda a arte anterior. Em outras palavras, háveria sempre a possibilidade que no futuro aparecer obras cujas características sejam completamente distintas das obras de arte do passado.

Danto está ciente dessa questão ao propor uma definição essencialista da arte: sempre haveria a possibilidade de que no futuro surja uma nova forma de arte que pode por em questão a sua definição essencialista. Nenhuma teoria essencialista proposta em t_1 por si só pode fornecer garantias que nenhum contraexemplo irá refutá-la em t_2 ou depois. Dessa forma, Danto teria uma nova tarefa: além demonstrar que uma teoria essencialista da arte ainda é possível (mesmo após os ataques neowittgensteinianos), caberia a ele demonstrar que sua teoria é duradoura, ou seja, que ela não seria objetada pelo desenvolvimento futuro do mundo da arte.

A forma encontrada por Danto para evitar esses possíveis contraexemplos futuros é postular que a história da arte chegou ao fim e, com isso, nenhum desenvolvimento futuro do mundo da arte poderia apresentar qualquer obra de arte cujas propriedades não tenham sido previstas pela sua definição essencialistas. Em outras palavras, a filosofia da arte de Danto depende de uma argumento adicional, a sua filosofia da história da arte, para constituir como uma teoria duradoura. Contudo, a estratégia de Danto não é demonstrar que sua definição da arte seria capaz de abarcar qualquer contraexemplo futuro que possa servir de obstáculo para ela. Ele argumentar que não haverá contraexemplos futuros, pois a história desenvolvimentista da arte chegou ao fim, quando a questão da natureza da arte foi posta em termos de pares indiscerníveis e, por isso, nenhum desenvolvimento progressivo é possível.

Segundo Carroll (CARROL, 1991, p. 98) a argumentação de Danto pode ser formulada do seguinte modo:

1. Uma vez que a questão “qual é a natureza da arte?” foi colocada em termos de indiscerníveis, então nenhum progresso teórico pode surgir do mundo da arte.
2. Se nenhum progresso teórico pode surgir no mundo da arte, então uma teoria essencialista da arte é possível.
3. A questão “qual é a natureza da arte?” foi colocada em termos de indiscerníveis.
4. Portanto, uma teoria essencialista da arte é possível (agora).

A relação entre filosofia da arte e filosofia da história da arte de Danto não é pacífica. Na verdade ela pode mesmo levar toda a sua filosofia para um terreno pouco seguro.

Primeiramente, não é evidente que o fim da arte, como proposto por Danto, seja realmente capaz de evitar que qualquer contraexemplo futuro possa levar sua definição essencialista ao fracasso. Embora possamos aceitar que a tese do fim da arte consiga evitar que contraexemplos, em termos de propriedades manifestas da obra possam surgir no futuro, ela não parece, a princípio, capaz de determinar que contraexemplos em termos de propriedades não manifesta, ou relacionais, não possam surgir no futuro. Carroll diz:

[...] imagine que o método aleatório se torne a norma na produção artística num mundo da arte, onde já não tem implicações polémicas. Não poderíamos ter então candidatos ao status de arte os quais em virtude de suas relações não manifestas a certos procedimentos gerativos aleatórios servem como contraexemplos a filosofia da história de Danto? Não consigo ver como a filosofia da história da arte pode excluir essa possibilidade a princípio. (CARROLL, 1991, p. 96)³⁴.

O que Carroll argumenta é que a princípio a filosofia da história da arte de Danto nada diz sobre a possibilidade de surgimento de contraexemplo a definição da arte de Danto em termos de propriedades não manifestas. Danto direcionou sua atenção para os contraexemplos que tradicionalmente objetaram as teorias essencialistas da arte, mas deixou de lado a possibilidade que ele mesmo evidenciou: a arte pode ser caracterizada em termo de propriedades não manifestas.

Outra questão que devemos analisar na relação entre filosofia da arte e filosofia da história da arte de Danto é a evidência de circularidade que aparece quando a discutimos. A tese central da filosofia da história da arte de Danto é que a história desenvolvimentista da arte acabou, assim que a questão “qual é a natureza da arte?” foi apresentada de uma forma filosófica, ou seja, através de indiscerníveis. Contudo, a filosofia da arte de Danto já depende da possibilidade dos indiscerníveis para postular sua definição. A filosofia da arte de Danto tem como central o problema da indiscernibilidade. Ela é uma proposta de definição essencialista que visa explicar como objetos indiscerníveis podem pertencer a categorias distintas. No entanto, quando Danto elabora a sua filosofia da história da arte ele já pressupõe uma definição essencialista de arte. Assim, a tese do fim da arte que, como vimos, foi postulada para justificar a possibilidade de uma definição essencialista da arte, já pressupõe de antemão uma definição essencialista. A filosofia da história da arte pressupõe a viabilidade da teoria essencialista para defender que uma teoria essencialista é viável. Danto não consegue

34.[...] “imagine that the aleatoric method becomes the norm of artmaking in an artworld where it no longer has polemical implications. Might we not then have plausible candidates for art status which in virtue of their non-manifest relation to certain aleatoric, generative procedures serve as counter-examples to Danto’s philosophy of art? I cannot see how Danto’s philosophy of art history can preclude such possibilities in principle”. Tradução nossa.

fornecer uma defesa independente da viabilidade de uma teoria essencialista, como ela acredita que faz ao postular a tese do fim da arte. Assim, “se a filosofia da arte de Danto é adequada deve ser avaliada separadamente de sua filosofia da história da arte” (CARROLL, 1991, p. 98)³⁵.

A tese do fim da arte expõe ainda outro problema no projeto filosófico de Danto. Como vimos no início deste trabalho, Danto possui um visão muito particular do que é filosofia: segundo ele a filosofia tem a ver com as nossas formas de representar o mundo e, por isso, todos os problemas filosóficos se originam do contraste de pares indiscerníveis. Vimos que podemos considerar essa afirmação num sentido forte ou fraco: ou todos os problemas filosóficos se originam do problema dos indiscerníveis ou apenas alguns deles. Se considerarmos o seu sentido forte, prontamente encontraremos problemas, ou seja, encontraremos problemas filosóficos que não parecem se originar do problema dos indiscerníveis.

A filosofia da história da arte de Danto parece ser um desses casos. Não é óbvio que as questões da história da arte surjam dos problemas dos indiscerníveis. Além disso, é menos óbvio ainda que não necessitemos de uma investigação empírica para postular o que quer que seja sobre a história da arte. A filosofia não é um campo isolado, que, no entanto, suas conclusões se aplicam no mundo. Qualquer teoria da história da arte, ou mesmo da natureza da arte, deve recorrer a uma investigação empírica. Simplesmente porque estamos lidando com artefatos, objetos feitos intencionalmente por indivíduos conscientes.

35. [...] Whether Danto's philosophy of art is adequate must be evaluated separately from his philosophy of art history".
Tradução nossa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quatro décadas após a publicação do artigo “*O mundo da Arte*” podemos ter uma real dimensão da importância da obra de Danto no desenvolvimento da filosofia da arte do século XX. Certamente esse artigo demarcou o fim das tentativas filosóficas de definir a arte em termos de propriedades essencialistas patentes das obras de arte, e abriu a possibilidade de pensar sobre a arte através de suas relações com as dimensões histórico-culturais nas quais ela está inserida.

A filosofia da arte de Danto só foi possível graças ao desenvolvimento próprio do mundo da arte, e isso tem como marco o surgimento da *PopArt*. Danto nos relata a experiência que teve diante da exposição das *Brillo Boxes* de Warhol na *Stable Gallery*. Ele ficou espantado com a possibilidade de objetos tão comuns, como caixas de sabão, serem obras de arte. Com isso, percebeu que nada material seria capaz de distinguir uma obra de arte de um objeto qualquer, pois a parte material - que é o que há de comum entre eles - e quaisquer propriedades que os distinguíssem, não poderiam ser as que eles têm em comum. Ele também notou que aquela obra de arte era uma materialização de um procedimento que havia utilizado em suas obras anteriores, que ele considerava ser a forma própria dos problemas filosóficos: os pares de indiscerníveis.

A *PopArt* havia colocado o problema da definição da arte dentro da própria prática artística ao apresentar os objetos que seriam eles mesmos objeções às definições tradicionais da arte. Danto transformou a possibilidade de um objeto comum ser indiscernível de uma obra de arte em uma ferramenta teórica amplamente empregada em sua filosofia da arte. Essa ferramenta é usada de dois modos diferentes: ela pode tanto ter um uso positivo quanto um negativo. O uso positivo diz respeito ao modo que Danto utiliza o contraste entre objetos comuns e obras de arte para extrair as condições necessárias e suficientes de sua definição da arte. O uso negativo corresponde ao uso que ele faz dos pares de indiscerníveis para demonstrar que as teorias tradicionais da definição da arte são incapazes de explicar porque uma obra de arte pode ser indiscernível de um objeto comum.

O experimento dos indiscerníveis, que consiste de apresentar dois objetos perceptivelmente idênticos que são, no entanto, categorialmente distintos, foi utilizado por Danto para objetar as teorias que definiam a arte através de propriedades patentes das obras de arte. Dessa forma, recaiu sobre a teoria formalista, expressivista, mimética e da atitude estética a acusação de inadequação extensional, ou seja, que nenhuma dessas teorias seria capaz

explicar casos de obras de arte indiscerníveis de objetos comuns. A possibilidade de objetos comuns serem obras de arte se tornou uma prática corriqueira na arte contemporânea e Danto acredita que qualquer teoria da arte deveria ser capaz de elucidar casos como estes.

O mesmo experimento é utilizado com a intenção de objetar as teorias de cunho wittgensteiniano da indefinibilidade da arte. Contudo, a acusação não é a de inadequação extensional, mas que tais teorias são incapazes de fornecer critérios de reconhecimento para identificarmos obras de arte. Dessa forma, tanto as teorias que recorriam à noção wittgensteiniana de *semelhanças de família*, como as que defendiam que nossos hábitos linguísticos eram suficientes para reconhecermos as obras de arte, não conseguiram lidar com casos de pares de objetos indiscerníveis categorialmente distintos.

O experimento dos indiscerníveis também é utilizado para objetar a teoria institucional da arte. Esta teoria, *grosso modo*, sustenta que o que transforma um objeto comum em obra de arte é uma declaração feita por um determinado grupo de pessoas que representa certa instituição. Danto argumenta que isso não corresponde com nosso vocabulário artístico. Diante de duas obras de arte visualmente idênticas (porém distintas), em que uma é muito mais profunda que a outra, dificilmente poderíamos dizer que essa diferença se deve a declaração feita por um grupo.

O uso positivo do método dos indiscerníveis permite que Danto construa sua teoria e determine as condições de sua definição de arte. Inicialmente ele contrasta obras de arte e objetos comuns para estabelecer a primeira condição necessária. Resulta desse contraste a tese que o que distingue os objetos comuns das obras de arte é que as obras de arte são sobre alguma coisa (têm *aboutness*), ou seja, possuem uma estruturamentação. Essa condição visa traçar a linha ontológica que separa essas duas classes de objetos. A partir do contraste de obras de arte e meras representações, Danto extrai a tese de que o que separa as obras de arte das meras representações é que a primeira apresenta uma estrutura semântica particular. As obras de arte possuem uma estrutura retórica e metafórica que está ausente nas representações comuns. E ao contrastar duas obras de arte perceptivelmente idênticas, porém distintas, ele defende que o contexto histórico-teórico no qual as obras estão inseridas é o que distingue essas duas obras aparentemente semelhantes, visto que a posição histórica e social a qual cada obra ocupa é necessária para a sua identidade enquanto tal.

Além de propor uma definição de arte, Danto teoriza uma filosofia da história da arte, em que defende a polêmica tese acerca do fim da história da arte. Contudo, ele não concebe o fim da história da arte como o término da produção de obras de arte. Na verdade, a arte possui

uma história desenvolvimentista. A arte teria um *telos* ou finalidade a qual ela se direciona e a qual ela deve cumprir. Esse *telos* leva a história da arte a ser caracterizada como uma história progressiva na medida em que a seria a história do progresso ou desenvolvimento da arte para atingir sua finalidade. Segundo Danto, existiram duas grandes narrativas que tentaram explicar o que é a arte ou o que ela deve ser, ou seja, sua finalidade: a narrativa de Vassari e a de Greenberg. A primeira foi guiada pela busca do isomorfismo pictórico entre representação e realidade; já a outra, em responder a questão “o que é a arte?”. A história da arte teria findado quando objetos comuns passaram a ser apresentados como arte e com isso não haveria qualquer estilo dominante e qualquer um (bem como a mistura de estilos) seria aceito pelo mundo da arte. Nesse estágio, a arte teria atingido uma espécie de consciência filosófica de si mesma, pois, ao apresentar obras de arte idênticas a objetos comuns, teria posto o problema da natureza da arte na forma própria dos problemas filosóficos, que são, segundo Danto, problemas de indiscerníveis.

A filosofia da arte de Danto é surpreendente. Ela parece conseguir explicar as práticas artísticas contemporâneas, bem como a arte do passado, apresentando razões pelas quais devemos recusar as explicações das teorias tradicionais da arte e aceitar a sua teoria como a melhor abordagem para explicar a arte atualmente. Contudo, quando olhamos a filosofia de Danto como um todo interligado, percebemos todo o seu sistema filosófico (como ele acredita que filosofia deve ser) e começamos a ver que seu sistema não é tão bem articulado como ele acredita que seja.

A relação entre sua definição e história da arte evidencia isso. Danto utiliza sua tese acerca do fim da arte para garantir que nenhum desenvolvimento futuro da arte pode gerar qualquer contraexemplo a sua definição essencialista da arte (como surgiram para as teorias do passado). Se a arte chegou ao fim, e com isso nenhum novo estilo poderá surgir para pôr em xeque a sua definição, então é possível fornecer uma resposta duradora em termos essencialistas à questão acerca da natureza da arte. Danto argumenta em sua filosofia da história da arte que a história desenvolvimentista da arte chegou ao fim quando a questão acerca da natureza da arte foi colocada de uma forma filosófica, isto é, através de indiscerníveis. No entanto, sua filosofia da arte depende da possibilidade dos indiscerníveis para postular a definição de arte. Assim, quando Danto desenvolve sua filosofia da história da arte ele já pressupõe uma definição essencialista da arte. A tese do fim da arte, que foi postulada para justificar a possibilidade de uma definição essencialista da arte, já pressupõe uma definição essencialista. A filosofia da história da arte pressupõe a viabilidade da teoria

essencialista para defender que uma teoria essencialista é possível. Danto não fornece uma defesa independente da possibilidade de uma definição essencialista da arte.

Além disso, qualquer investigação no campo da história da arte deverá, inevitavelmente, recorrer a pressupostos ou teses empíricas. Danto esconde esses pressupostos, evidentes na forma de “mundo da arte”, o que parece ir de encontro com sua concepção particular de filosofia. Ele acredita que os problemas filosóficos se originam ou têm a forma dos problemas dos indiscerníveis. Não é claro que as questões da história da arte surjam ou tenham a forma dos problemas dos indiscerníveis. Também não é óbvio que não seja necessária uma investigação empírica para postular o que quer que seja sobre a história da arte. Qualquer filosofia da história da arte deve recorrer a uma investigação empírica, pois estamos lidando com artefatos, objetos construídos por indivíduos conscientes.

Outra distinção que deve ser feita é entre o termo “arte” e “obra de arte”. Esses termos por muitas vezes são tratados como sinônimos ou substituíveis, de modo que ao falar de um se fala do outro; e Danto trata dessa forma esses termos. Contudo não é evidente a redução de um conceito ao outro. Quando falamos de arte, dificilmente queremos que isso signifique “o conjunto de todas as obras de arte”. Quando falamos de história da arte, não queremos dizer com isso “a história do conjunto das obras de arte”. O conceito de arte não pode ser reduzido ao conceito de obra de arte, e o oposto também é válido. De fato, o conceito de arte envolve uma relação muito mais complexa com elementos culturais, sociais e antropológicos, que pressupõe “obra de arte”.

Poderia recair aqui a acusação de erro categorial, distinguir arte de obra de arte seria como homem que vê os prédios de um campus e pergunta “onde está a universidade?”. Contudo, a obra de arte é um elemento da arte, mas não o único. Danto, ao propor sua definição, parece não considerar essa distinção, ou inscientemente faz o que Dickie propõe em *Definindo Arte*³⁶: deixar a cargo dos cientistas sociais e antropólogos o que está para além de uma definição formal da arte. A ideia é que a definição é uma formana qual se encaixa tudo que é extensão do conceito de arte. Segundo Dickie, cabe ao filósofo revelar essa forma, e deixar o resto a cargo dos cientistas. Assim, por exemplo, Danto postula o “mundo da arte”, mas pouco nos diz sobre ele, ou pelo menos não de forma clara como o resto de sua definição de arte. Poderíamos perguntar: mas afinal, o que é essa atmosfera de teoria artística? Essa questão parece carecer de uma resposta adequada e podemos mesmo crer que – na concepção

36. DICKIE, Georger. *Definido Arte: Intensão e Extensão*. In KIVY, Peter (org.) *Estética*. Paulus: São Paulo, 2008.

de Danto sobre a tarefa da filosofia – uma resposta adequada a essa questão não partiria de um filósofo. Certos aspectos de sua teoria, como o estilo e o mundo da arte, reivindicam esse tratamento empírico que a filosofia por si só (na concepção de Danto) não é capaz de fornecer; e que Danto mesmo acreditaria não ter nada a ver com filosofia. Danto pressupõe a necessidade de uma teoria sociológica ou antropológica na qual seu sistema não pode ser erguido sem gerar uma inevitável incoerência.

A filosofia da arte de Danto fornece boas respostas para problemas que surgiram no desenvolvimento contemporâneo da arte, principalmente com o surgimento das obras Pop. Danto vê a possibilidade, até então impensável, de se elaborar uma definição da arte em termos de propriedades relacionais ou não manifestas. Certamente a teoria de Danto tem uma vantagem teórica surpreendente em relação a qualquer tentativa de definir a arte anterior à dele, principalmente em termos essencialistas. Contudo, quando analisamos sua filosofia da arte como uma parte de um sistema filosófico totalizante – que engloba todos os domínios da filosofia e mesmo uma filosofia da filosofia – a filosofia da arte de Danto se mostra incoerente, dependente de pressupostos e de manobras teóricas que minam seu poder explicativo e seu alcance teórico.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Trad. de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbekian, 2004.
- BELL, Clive. A hipótese Estética. In: D'OREY, Carmo (Org.). *O que é a arte?: a perspectiva analítica*. Tradução de Vítor Silva e Desidério Murcho. Lisboa: Dinalivro, 2007.
- CARRIER, David. Danto as systematic philosopher or comme on lit Danto en français. In: ROLLINS, Mark (Ed.). *Danto and his critics*. Oxford: Blackwell, 1993.
- CARROLL, Noël. Danto's new definition of art and the problem of art theories. *Brithish Journal of Aesthetics*, v. 37, n. 4, p. 386-392, 1997.
- CARROLL, Noël. Essence, Expression, and history: Arthur Danto's philosophy of art. In: ROLLINS, Mark (Ed.). *Danto and his critics*. Oxford: Blackwell, 1993.
- CARROLL, Noël. *Filosofia da arte*. Tradução de Rita Canas Mendes. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.
- COPI, Irving M. *Introdução a lógica*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Mestre Jou, 1974.
- DANTO, Arthur C. *Philosophizing art*. Berkeley: University of California, 2001.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DANTO, Arthur C. O filósofo como Andy Warhol. Tradução de Nara Beatriz Milioli Tutida. *Revista Ars*, n. 4.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Edusp: Odysseus, 2010.
- DANTO, Arthur C. *Connections to the world*. Berkeley: University of California, 1989.
- DANTO, Arthur C. *The philosophical disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University, 1986.
- DANTO, Arthur C. *The Transfiguration of the Commumplace*. Cambridge: Harvard University, 1983.
- DANTO, Arthur C. O mundo da Art. In: D'OREY, Carmo (Org.). *O que é a arte?A perspectiva analítica*. Tradução de Vítor Silva e Desidério Murcho. Lisboa: Dinalivro, 2007.
- DANTO, Arthur C. *Significados incorporados como ideias estéticas*. Tradução de Noéli Ramme. (no prelo).

DAVIES, Stephen. et al.(Ed.). *A companion to aesthetic*. 2.ed. Oxford: Blackwell, 2009.

DAVIES, Stephen. *Definitions of art*. Ithaca: Cornell University, 1991.

DESCARTES, R. *Meditações metafísicas*. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Jr. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

DICKIE, George. Defining Art. *The American Philosophical Quarterly*, p. 253-56, 1969.

DICKIE, George. *Introdução à estética*. Tradução de Vítor Guerreiro. Lisboa: Bizâncio, 2008.

DICKIE, George. O Que é a arte? In: D'OREY, Carmo (Org.). *O que é a arte?: a perspectiva analítica*. Tradução de Vítor Silva e Desidério Murcho. Lisboa: Dinalivro, 2007.

DICKIE, George. A tale of two Artworld. In: ROLLINS, Mark (Ed). *Danto and his critics*. Oxford: Blackwell, 1993.

D'OREY, Carmo (Org.). *O que é a arte?: a perspectiva analítica*. Tradução de Vítor Silva e Desidério Murcho. Lisboa: Dinalivro, 2007.

GOMBRICH, E.H. *A História da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Tradução de Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006.

KENNICK, William E. *Art and philosophy: readings in aesthetics*. New York: St. Martin's Press, 1964.

KENNICK, William E. Does traditional aesthetics rest on a mistake? *Mind*, Oxford, v.67, n.267, p.317-334, oct. 1958.

KIVY, Peter (Org.). *Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte*. Tradução de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulos, 2008.

MANDELBAUM, M. Family resemblances and generalization concerning the arts. *American Philosophical Quarterly*, n. 2, p. 219-28.

RAMME, Noéli. A estética na filosofia da arte de Arthur Danto. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 5, p.87-95, jul. 2008.

RAMME, Noéli. *Arte e construção de mundo: um estudo sobre a teoria dos símbolos de Nelson Goodman*. 2004. 155 p. Tese (Doutorado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2004.

RAMME, Noéli. É possível definir “arte”? *Analytica*, Rio de Janeiro, v.13, n. 1, p. 197-212, 2009.

ROLLINS, Mark (Ed.). *Danto and his critics*. Oxford: Blackwell, 1993.

STOLNITZ, Jerome. A atitude estética. In: D'OREY, Carmo (Org.). *O que é a arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro, 2007.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. Classification of arts in antiquity. *Journal of History of Ideas*, Philadelphia, v.24, n. 2, p. 231-240, 1963.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. What is art? Problem of definition today. *Brithish Journal of Aesthetics*, v.11, n. 2, p. 134-153, 1971.

TILGHMAN, B. R. *But is it art?* Oxford: Basil Blackwell, 1984.

TOLSTOY, Leo. What is art? In: KENNICK, William E. *Art and philosophy: readings in aesthetics*. New York: St. Martin's Press, 1964.

WARBURTON, Nigel. *O que é a arte?* Tradução de Célia Teixeira. Lisboa: Bizâncio, 2007.

WEITZ, Morris. O papel da teoria na estética. In: D'OREY, Carmo (Org.). *O que é a arte? a perspectiva analítica*. Tradução de Vítor Silva e Desidério Murcho. Lisboa: Dinalivro, 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.