

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

CHARLISTON PABLO DO NASCIMENTO

**O PAPEL DA CRÍTICA NA ARTE PÓS-HISTÓRICA:
UM PROBLEMA FILOSÓFICO**

Belo Horizonte

2021

CHARLISTON PABLO DO NASCIMENTO

**O PAPEL DA CRÍTICA NA ARTE PÓS-HISTÓRICA:
UM PROBLEMA FILOSÓFICO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte.

Belo Horizonte

2021

100
N244p
2021

Nascimento, Charliston Pablo do.

O papel da crítica na arte pós-histórica [manuscrito] : um problema filosófico / Charliston Pablo do Nascimento. - 2021.

444 f. : il.

Orientador: Rodrigo Antonio de Paiva Duarte.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.

1. Filosofia – Teses. 2. Estética – Teses. 3. Arte – Filosofia - Teses. I. Duarte, Rodrigo A. de Paiva (Rodrigo Antônio de Paiva). II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

FOLHA DE APROVAÇÃO

O PAPEL DA CRÍTICA NA ARTE PÓS-HISTÓRICA: UM PROBLEMA FILOSÓFICO

CHARLISTON PABLO DO NASCIMENTO

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA, como requisito para obtenção do grau de Doutor em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 08 de junho de 2021, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte - Orientador (UFMG)

Profa. Virgínia de Araújo Figueiredo (UFMG)

Prof. Walter Romero Menon Júnior (UFMG)

Profa. Débora Pazetto Ferreira (UDESC)

Prof. Luiz Camillo Osório de Almeida (PUC/RJ)

Belo Horizonte, 08 de junho de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Virgínia de Araujo Figueiredo, Professora Magistério Superior - Voluntária**, em 09/06/2021, às 11:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Antonio de Paiva Duarte, Professor do Magistério Superior**, em 09/06/2021, às 14:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Camillo Dodabella P Osorio de Almeida, Usuário Externo**, em 09/06/2021, às 17:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Debora Pazetto Ferreira, Usuário Externo**, em 09/06/2021, às 18:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Para Nilo Reis, cujas interrogações ‘mas se tudo pode ser arte, o que então não é arte?’, seguida de ‘e se tudo pode ser arte, qual a necessidade de haver crítica de arte?’ definiram o tema e o argumento deste trabalho. Esta Tese é uma homenagem e um agradecimento a ti, e também uma resposta.

Para Rodrigo Duarte, cujos artigos que li ainda à época de minha graduação na UFG, em Goiânia, me ensinaram que a liberdade do exercício crítico e o rigor da reflexão filosófica podem – e devem – caminharem juntos. Ao conseguir realizar o antigo desejo de algum dia ser orientado por ti, descobri o quanto não se tratava apenas de uma necessidade particular sua, mas de seu princípio pedagógico.

AGRADECIMENTOS

A presente Tese de doutorado foi escrita, revisada e corrigida em um processo que demandou um grande empenho não apenas durante a sua pesquisa, mas também para a construção do seu alicerce argumentativo. Ao longo de toda essa jornada, pude contar com o apoio de diversas pessoas, cujo incentivo intelectual e moral não posso deixar de agradecer:

Ao meu orientador Rodrigo Antonio de Paiva Duarte, pelo constante apoio, encontros, revisões e observações.

Aos amigos Nilo Reis e Sumaya Queiroz, Caroline Vasconcelos, e Iago Felipe, por continuamente lutarem para que eu não perdesse o objetivo deste trabalho e o retomasse com vigor.

Ao Colegiado da Pós-Graduação em Filosofia da UFMG, pelo trato sempre sensível perante os problemas relativos às minhas demandas.

À amiga Nádia Virginia, e à sua mãe, Dona Heide (*in memoriam*), pelo acolhimento constante em sua residência em Salvador, e, conjuntamente aos amigos Geovanio Brito e Alexandre Espeleta, por lutarem para que eu não perdesse o objetivo de finalizar esta Tese.

À equipe da Secretaria do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFMG, pelo trato sempre cuidadoso com as minhas solicitações.

Ao(à)s discentes de minhas turmas de *Filosofia da Arte e Contemporaneidade: a Estética no Século XXI* e de *Filosofia Brasileira*, da UEFS, pelo constante apoio durante os difíceis anos de 2019 e 2020.

Ao psiquiatra George Gusmão e à equipe do CETAD/BA.

Ao amigo e professor Moacir de Paula Avelar, que em minha pequena cidade natal, Anicuns-GO, ensinou-me por meio da leitura e abertura cognitiva a compreender a poética da arte contemporânea, pela qual me apaixonei.

Para Rachel Costa, cujo convite para participar de um debate para o lançamento da tradução de *O Que é Arte*, de Arthur Danto, levou-me a retomar com vigor as correções desta Tese.

Aos membros da banca, titulares e suplentes, Prof. Dr. André Joffily Abath, Profa. Dra. Debora Pazetto Ferreira, Prof. Dr. Luiz Camillo Osorio, Prof. Dr. Pedro Hussak van Velthen Ramos, Profa. Dra. Rachel Cecília de Oliveira e Prof. Dr. Walter Romero Menon Junior, pela disponibilidade para a leitura, crítica e avaliação desta Tese.

Aos membros da banca do exame de qualificação, Profa. Dra. Debora Pazetto Ferreira e Prof. Dr. Walter Romero Menon Junior, pelas relevantes e pontuais revisões para a melhoria desta Tesa.

À minha família: minha mãe Marlene Bueno, minha irmã Samara Rosane, meu cunhado Vinicius Costa, meus sobrinhos Marcos Vinicius, Maria Eduarda e Marília Gabriele, meu irmão Wanderson Clayton, e meus cães Gabriel e Jorge, pela força diária, afeição e carinho ao longo de toda essa jornada. Mais do que quaisquer outros personagens desta lista, vocês foram aquele(a)s que mais profundamente conviveram, e mais presentes estiveram, nessa etapa de luta e superação.

Por fim, e não menos importante, agradeço a Deus. Sejas Tu um ente suprassensível, uma concretude panteísta desta Gaia que habitamos, ou um mero desvario de minha mente, tenho comigo de maneira plena a consciência de que me acompanhas, me motivas e me cuida.

RESUMO

O contexto pluralista da arte contemporânea, representado pela ideia de uma era na qual tudo pode vir a ser arte, instaura duas interrogações que ao mesmo tempo questionam o ser da arte e a razão de ser da crítica de arte: ‘Quando tudo pode ser arte, o que difere a arte e os objetos cotidianos?’ e ‘Para quê uma crítica de arte quando tudo pode ser arte?’ são formulações notadamente derivadas do contexto das artes a partir dos anos 1960 até os dias atuais. Encontramos na filosofia dantiana da arte uma estrutura que ao mesmo tempo incorpora os dois problemas acima, como ainda os reflete em um caráter superlativo. Danto, ao tomar para si a tarefa de ingressar no debate estético neowittgensteiniano sobre os conceitos e suas margens delimitadas/não-delimitadas, contrapôs a essa corrente uma resposta inovadora à primeira questão, ao formular a teoria do essencialismo histórico, que define a obra de arte tanto em sua condição teórica quanto histórica. No que diz respeito ao problema da crítica, por outro lado, a teoria de Danto é um tanto problemática. De acordo com o esteta (que, no quesito da crítica, abandona o caráter extensional do essencialismo histórico) a tarefa da crítica de arte consiste em interpretar se a incorporação do significado sobre o objeto foi bem realizada, e em conformidade com a autoridade do artista na formulação do significado. Segundo Danto, existem duas formas de crítica, que atuam de maneira oposta, sendo a primeira, intitulada interpretação de superfície (*surface interpretation*), aquela que se sustenta na autoridade do autor sobre a significação, e, a segunda, interpretação profunda (*deep interpretation*), relativa às interpretações hermenêuticas, que para Danto submergem em uma espécie de advinha ou cledomancia teórica. Nesta Tese, defenderei que a concepção dantiana da crítica é eficaz no sentido de sustentar o rigor interpretativo na corporificação do significado, mas inadequada ao reduzir toda interpretação crítica ao princípio essencialista, posto que assim essa teoria ignora que a) o aspecto extensional do essencialismo histórico é condicionado pela institucionalidade do mundo da arte; b) a interpretação de superfície reduz a interpretação crítica da arte a uma tarefa análoga à do criptógrafo; e, c) *surface* e *deep* não são necessariamente termos antagônicos, mas complementares. Em contraposição a essa problemática, defenderei que uma adequação do conceito de crítica em Danto pode ser feita e em coerência com o próprio essencialismo histórico, desde que se substitua a dicotomia entre interpretação de superfície e interpretação profunda por uma formulação que ao mesmo tempo contemple a interpretação do significado incorporado e a condição da obra de arte no mundo (institucional) da arte. Para essa adequação teórica, apresentarei um tipo de crítica cujo termo é *deeper and deeper interpretation*, ou, para especificarmos uma tradução coesa para esse conceito, uma crítica nada-mergulha.

Palavras-chave: Mundo da arte; Institucionalidade; Essencialismo histórico; Incorporação de significado; *Deeper and deeper interpretation*.

ABSTRACT

The pluralistic context of contemporary art, represented by the idea of an era in which everything can become art, poses two questions that at the same time enquire the very being of art and the rationale for art criticism: 'When everything can be art, what is different between art and everyday objects?' and 'Why an art criticism when everything can be art?' These are formulations notably derived from the context of the arts from the 1960s to the present day. We find a framework in Dantian philosophy of art that both incorporates the above two problems and reflects them in a superlative character. Danto, by taking upon himself the task of entering the Neo-Wittgensteinian aesthetic debate about concepts and their delimited/non-delimited territories, counterposed to this current an innovative answer to the first question, by formulating the theory of historicism and essentialism, which defines the work of art as much in its theoretical as in its historical condition. Regarding the problem of criticism, on the other hand, Danto's theory is somewhat problematic. According to the philosopher (who, when it comes to criticism, abandons the extensional character of historicism-essentialism) the task of art criticism consists in interpreting whether the embodiment of meaning on the object has been well embodiment, and in accordance with the artist's authority in formulating the meaning. According to Danto, there are two forms of criticism, acting in opposite ways: the first, called surface interpretation, is the one that sustains itself on the author's authority over the meaning; and the second, deep interpretation, related to hermeneutic interpretations, which for Danto submerge in a kind of fortune-telling or theoretical cleodomancy. In this thesis, I will argue that the Dantian conception of criticism is effective in the sense of sustaining interpretive rigor in the embodiment of meaning, but inadequate in reducing all critical interpretation to the essentialist principle, since this theory ignores that a) the extensive aspect of essentialism and historicism is conditioned by the institutionality of the artworld; b) surface interpretation reduces the critical interpretation of art to a task analogous to that of the cryptographer; and, c) surface and deep are not necessarily antagonistic terms, since they can also be complementary in a specific understanding. In counterpoint to this problematic, I will argue that an adequation of the concept of criticism in Danto can be made and in coherence with essentialism and historicism itself, provided that the dichotomy between surface and deep interpretation is replaced by a formulation that at the same time contemplates the interpretation of embodied meaning and the condition of the work of art in the (institutional) world of art. For this theoretical adequacy, I will present a type of criticism whose term is 'deeper and deeper interpretation', or, to specify a cohesive translation for this concept, a swim-dive critic.

Keywords: Artworld; Institutionality; Essentialism and Historicism; Embodied meaning; Deeper and deeper interpretation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Goldschimied & Chiari: <i>Onde vamos Dançar Hoje à Noite?</i>	64
Figura 2. Van Meegeren pintando <i>Cristo entre os Doutores</i> em seu julgamento ...	85
Figura 3. Constantin Brâncuși: <i>Pássaro no Espaço</i>	92
Figura 4. Andy Warhol: <i>Brillo, Campbell, Del Monte and Heinz Boxes</i>	137
Figura 5. Andy Warhol: <i>Brillo Boxes</i>	143
Figura 6. Marcel Duchamp: <i>Fountain</i>	205
Figura 7. Schwarzkogler; Hoffenreich. <i>Aktion Sommer 1965</i>	220
Figura 8. Arthur Danto: <i>Relação Sujeito-Representação-Mundo</i>	230
Figura 9. Madonna: <i>Deeper and Deeper</i> , na turnê <i>The Girlie Show</i>	327
Figura 10. Representação gráfica: <i>Surface, Deep e Dark Web</i>	356

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
I. Da proeminência de Danto na filosofia da arte contemporânea	12
II. Pressupostos e fundamentos desta Tese: o problema da crítica na arte pós-histórica e a plausibilidade de uma reformulação essencialista histórica do conceito dantiano de crítica	29
III. Da estrutura e composição da tese	55
1. É POSSÍVEL DEFINIR ARTE?	63
1.1. Arte e definição	65
1.2. A resposta neowittgensteiniana para o problema da definição da arte: Paul Ziff, Morris Weitz e William Kennick	102
2. DUAS DEFINIÇÕES E UM TERMO: AS TEORIAS DO MUNDO DA ARTE DE ARTHUR DANTO E GEORGE DICKIE	136
2.1. Arthur Danto e o mundo da arte como atmosfera de teoria artística	141
2.2. George Dickie e o mundo da arte como teoria institucional	177
3. O MUNDO DA ARTE DE DANTO EM QUESTÃO: CONJUNTIVIDADE ESSENCIALISTA HISTÓRICA E INSTITUCIONALIDADE	219
3.1. Arte e cognição: Incorporação de significado e representação	223
3.2. Condição histórica e conjuntividade do essencialismo histórico	252
3.3. A institucionalidade como condição do histórico do/no essencialismo	304

4. POR UMA ADEQUAÇÃO ESSENCIALISTA HISTÓRICA DO CONCEITO DANTIANO DE CRÍTICA	326
4.1. A crítica de arte em Danto: interpretação do significado corporificado e o dilema entre <i>surface interpretation</i> e <i>deep interpretation</i>	334
4.2. O problema da crítica como interpretação intensional	360
4.3. Adequação essencialista histórica da crítica: <i>deeper and deeper interpretation</i> , ou a crítica nada-mergulha	381
CONCLUSÃO	431
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	436

INTRODUÇÃO

I. Da proeminência de Arthur Danto na filosofia da arte contemporânea.

Arthur Danto talvez seja o mais proeminente filósofo da arte da segunda metade do século XX. Esta afirmativa pode, já em princípio, gerar certo embaraço. Afinal, poderia ser esta uma constatação decorrente mais do fato de esta Tese abordar elementos de sua filosofia, de modo a confundir uma avaliação com uma preferência subjetiva, do que um juízo de fato. Tal como se o autor desta Tese, ao assumir a escolha de se dedicar a uma investigação sobre determinado filósofo, houvesse se deixado levar pela afeição a uma equívoca superestimação desse filósofo como aquele que deveria ocupar um espaço de maior preponderância dentro de um campo de saber. Minha afirmativa, contudo, não se consolida a partir desse tipo de perspectiva. Ao postular esse juízo, por um lado, não estou de qualquer modo a desconsiderar a relevância da reflexão estética e filosófica da arte de autores como Roland Barthes, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze e Felix Guattari, Jacques Derrida, Michel Foucault, Thierry de Duve, Jean Baudrillard, Odo Marquard, Jürgen Habermas, Mario Perniola, Gianni Vattimo, Richard Wolheim, Terry Eagleton, Morris Weitz, Nelson Goodman, Ted Cohen, George Dickie, Noël Carroll, dentre tantos outros pensadores da segunda metade do século XX cujo trabalho possui admirável importância para o debate estético e filosófico da arte.

Justifico a proeminência do pensamento dantiano, contudo, em razão de outros fatores. Alguns destes, muito embora consideráveis, de importância secundária. É este o caso, por exemplo, do fato de Danto ter exercitado ao longo de sua carreira

uma filosofia independente dos debates e militâncias de uma filosofia continental ou uma filosofia analítica correntes nos Estados Unidos. Se, por um lado, o autor se propunha no início de sua carreira a construir uma teoria analítica das representações que pudesse abarcar os diversos domínios do saber filosófico, o que o levou a conceber obras como *Analytical Philosophy of History*, *Analytical Philosophy of Knowledge* ou *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*, por outro lado e concomitantemente, o filósofo estadunidense nascido em Ann Arbor também redigiu obras como *Nietzsche as Philosopher*, na qual procurou defender – em contraposição ao pensamento analítico corrente – a existência de um pensamento sistemático e coerente na filosofia de Nietzsche. E, posteriormente, dedicou-se à defesa das relações entre o Zen japonês e a filosofia moral em *Mysticism and Morality: Oriental Thought and Moral Philosophy*, sobre o sistema filosófico de Sartre na obra que leva o nome do pensador francês ou, ainda, ao abarcar muitos dos elementos da filosofia da arte hegeliana em suas reflexões sobre a definição da arte em seu caráter histórico. Diferentemente de muitos pensadores estadunidenses, Danto conseguiu consolidar um pensamento filosófico que não pode ser reduzido às correntes analítica ou continental.

Também relevante para se pensar a importância de Danto, encontra-se o fato de o pensador ter se destacado sobretudo nas reflexões filosóficas sobre a arte e, em razão dessa proeminência, ter dedicado a maior parte de sua filosofia a problemas oriundos do debate artístico e estético contemporâneo. Excetuando as suas obras dedicadas a uma teoria analítica da história e do conhecimento, ou devotadas à reconsideração teórica de Nietzsche, Sartre e o Zen-budismo, tal como listados no parágrafo anterior; ou, ainda e mais recentemente, ter redigido

Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy, dedicada a uma abordagem didática dos principais problemas e conceitos filosóficos, a quase totalidade de seus artigos e livros foram destinados à problematização filosófica da arte ou ao exercício crítico da arte, de modo que não incorremos em um equívoco ao atribuímos o título de esteta ao filósofo Arthur Danto.

Em terceiro lugar, e por fim, pode-se afirmar também a relevância do fato de Danto não ter sido apenas um filósofo da arte, mas, ainda, de ter se dedicado ao longo de mais de três décadas ao exercício prático da crítica de arte para o jornal *The Nation*. E, em consonância, por ter procurado aplicar seus conceitos filosóficos sobre a arte e sobre a crítica de arte na própria atividade de refletir exposições e obras de artistas tão díspares como Giotto di Bondone, Sofonisba Anguissola, Johannes Vermeer, Edgar Degas, Pablo Picasso, Fernand Léger, Constantin Brâncuși, Salvador Dalí, Robert Morris, Florine Stettheimer, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Jasper Johns, Andy Warhol, Shiko Manakata, Hans Haacke, Ronald Brooks Kitaj, Franz Kline, Richard Avedon, Cy Twombly, Bruce Nauman, Robert Rauschenberg e Lucien Freud; grupos e movimentos tão distintos como a vanguarda japonesa, o expressionismo abstrato, o Fluxus, a arte pop e o minimalismo; ou manifestações e técnicas artísticas como as tradicionais pintura e escultura, mas também as imagens em movimento, o vídeo, a TV, a performance, a arte pública, o automatismo ou o design de móveis.

Primariamente, contudo, a filosofia dantiana concebe três teorias de extraordinária proeminência para a reflexão filosófica da arte na contemporaneidade: as teses do mundo da arte, do fim da arte e da arte pós-histórica. E são estas que

justificam a ênfase de minha Tese por afirmar o papel proeminente do esteta de Ann Arbor para o pensamento filosófico da arte na contemporaneidade.

Com o conceito de mundo da arte, apresentado no artigo homônimo de 1964, *The Artworld*¹, Danto apresentou quatro contribuições para o debate filosófico da arte contemporânea. Em primeiro lugar, retomou o debate acerca da possibilidade de uma definição essencialista da arte, em detrimento das teorias neowittgensteinianas em voga no período. De acordo com essa corrente, o advento de distintas concepções teóricas que se propunham a definir uma essência da arte não decorria de uma espécie de má avaliação na escolha de um atributo essencial da arte por parte dos estetas, por exemplo, de que a natureza da arte seria a expressividade ou a forma significativa, dentre outras, mas, diferentemente, pelo fato de o próprio conceito de arte denotar uma abertura em razão do caráter criativo e inovador das criações artísticas, de modo que sendo a arte um conceito aberto a definição do que é arte não poderia ser corretamente atribuída a partir de características necessárias e suficientes. Em contraposição a essa corrente teórica, o conceito dantiano de mundo da arte trouxe novamente à tona a possibilidade de uma definição essencialista da arte a partir de uma condição ao menos necessária: para que a um objeto seja atribuída a condição de obra de arte, e mesmo para que a arte possa existir, é necessário que esse objeto sofra uma espécie de transfiguração, no sentido em que ele passa a trazer consigo uma espécie de atmosfera de teoria artística, ao que Danto intitula mundo da arte.

¹ Nota do Autor: nesta Tese, empregarei a tradução deste artigo de Arthur Danto realizada pelo professor e filósofo Rodrigo Duarte, e publicada em *O Belo Autônomo* (Cf. Danto, 2012, pp.315-334). Deste modo, a partir da presente passagem referenciaremos o clássico artigo do filósofo estadunidense não mais empregando o seu título original, *The Artworld*, mas a tradução *O mundo da arte* já disponibilizada para o público de língua portuguesa.

Em segundo lugar, e concomitante a essa primeira contribuição, ao conceber que a arte e as obras de arte devem essencialmente participar de uma atmosfera de teoria artística, a tese dantiana do mundo da arte consegue ao mesmo tempo demonstrar a viabilidade de uma definição essencialista da arte e, ainda, de que a atribuição de uma definição essencialista não implica uma negação do pluralismo criativo das inovações artísticas. Se as teorias neowittgensteinianas apontavam como fator preponderante para a impossibilidade de a estética atribuir uma definição da arte o fato de as criações artísticas terem na inovação e criatividade elementos inerentes à sua produção, podendo assim caracterizar o conceito de arte como sendo um tipo de conceito aberto, a teoria do mundo da arte de Danto demonstra que a definição essencialista, ao delimitar o termo arte a um conceito delimitado, de modo algum coloca em questionamento a liberdade criativa. Afinal, ao atribuir que para ser obra de arte um objeto necessita de uma espécie de atmosfera de teoria artística, o conceito de mundo da arte não está a especificar apenas uma teoria artística à qual um objeto devesse se adequar a fim de vir a ser obra de arte, não está determinando que um objeto deva abarcar uma 'x' teoria para que possa ser arte, mas, diferentemente, de que o objeto deva de algum modo partilhar do universo das diferentes concepções teóricas da arte para fundamentar a sua constitutividade. Nesse sentido, ao propor sua tese essencialista da arte, Danto ao mesmo tempo retoma a delimitação do conceito de arte e, ainda, abarca todo o pluralismo existente nas artes em suas mais diversas correntes, algo que pode ser simbolizado pelo recorrente emprego que o autor faz da obra *Brillo Boxes*, de Andy Warhol, um fac-símile quase perceptualmente indiscernível de caixas de remessa de supermercado das esponjas de aço da marca Brillo, para propor em questão filosófica o problema da indiscernibilidade na arte, qual seja, a interrogação 'o que

tornaria um objeto obra de arte quando ele é perceptualmente indiscernível de um objeto cotidiano?'.

Em terceiro lugar, a tese do mundo da arte apresenta como um de seus tributos o seu caráter externalista, no sentido de que ao atribuir como condição necessária para a arte e suas obras a existência e participação em uma atmosfera de teoria artística, Danto está designando que aquilo que define a arte é algo externo às características materiais do objeto. E, ademais, de que as obras de arte gozam de uma espécie de dupla cidadania, no sentido de que elas ao mesmo tempo dizem sobre o que é enquanto objeto (sua materialidade), mas também enquanto significado artístico (sua teoria). A relevância dessa perspectiva, cabe ressaltar, encontra-se no fato de que ao atribuir aos elementos teóricos engendrados na obra de arte o atributo responsável pela sua definição como obra de arte, a teoria do mundo da arte delimita aos demais fatores pertencentes à obra um papel secundário no que diz respeito ao ser-obra-de-arte da obra. Deste modo, para Danto, os elementos corriqueiramente empregados para a atribuição de um objeto como obra de arte, por exemplo, o fato de ser uma pintura, uma escultura, uma dança ou um poema, ou as ponderações relativas ao juízo, como a beleza, a harmonia, a expressividade, a sublimidade ou a forma, bem como também as circunspeções relativas ao gosto e à experiência estética, todos estes de papel elementar para a maior parte das concepções filosóficas da arte e para as teorias da arte, na teoria do mundo da arte passam a exercer um papel de segunda ordem. Assim, na concepção dantiana da arte, não é o fato de ser uma escultura bela e de notória atribuição de boas experiências de ordem estética o que definirá um objeto como obra de arte, e sim o fato de ela ser constituída de conteúdo teórico.

Por fim, em quarto lugar, ao realizar a defesa da possibilidade de uma definição essencialista da arte, o conceito de mundo da arte de Danto contribuiu de maneira decisiva para a retomada do debate sobre a definição no âmbito filosófico da arte, influenciando no advento de novas definições teóricas, como a Teoria Institucional da Arte, de George Dickie, a definição histórica da arte, de Jerrold Levinson, ou a teoria das narrativas identificadoras, de Noël Carroll. Cabe ressaltar, aliás, que a polêmica adoção por George Dickie do conceito de mundo da arte na confecção da Teoria Institucional da Arte, identificando na tese dantiana que a arte e as obras de arte pressupõem a existência e participação destas em uma espécie de mundo institucional da arte, contribuiu tanto para a errônea identificação e redução da teoria de Danto como uma espécie de Teoria Institucional, mas, em contrapartida, também para a equivocada negativa de que a institucionalidade das artes não possuiria um papel de relevância na teoria dantiana da arte, algo que, como veremos nesta Tese, trata-se de uma perspectiva em grande medida resultante da própria insistência do pensamento dantiano em destacar o caráter cognitivista de sua teoria.

A importância do caráter institucional das artes, por sinal, pode ser destacado nas outras duas proeminentes concepções teóricas da filosofia da arte de Danto, o fim da arte e a arte pós-histórica, e que, nesta Tese, defenderei tratarem-se de conceitos indissociáveis e originários de sua formulação de caráter essencialista em *O Mundo da Arte*.

O tema do fim da arte não é uma particularidade do pensamento dantiano, e de fato é bastante conhecida a origem desse conceito nos capítulos I e IV dos *Cursos de Estética*, de Hegel, nos quais o filósofo alemão afirma que na modernidade o pensamento e a reflexão, mais afeitos à universalidade do que à particularidade que

em outras épocas caracterizariam melhor os indivíduos, acabaram por tirar da arte a eficácia de sua representatividade, de modo que a relevância do papel da obra de arte se tornou, para o homem moderno, algo do passado.

Obviamente, o prognóstico hegeliano está inserido no contexto de seu sistema filosófico e na abordagem de como a dialética da história conduzirá o homem rumo ao espírito absoluto (WERLE, 2011, p.29-30). Contudo, no que diz respeito ao caráter histórico de sua filosofia da arte, e, mais especificamente, do tema do fim da arte, sua filosofia passou a exercer considerável influência nas reflexões estéticas posteriores. Em *O Tema do Fim da Arte na Estética Contemporânea*, por exemplo, Rodrigo DUARTE (Cf. 2014, pp.117-147) aborda tais ressonâncias do prognóstico hegeliano a partir de duas perspectivas: a dos autores que de um modo implícito abordaram o filosofema do fim da arte, como Karl Marx em *Grundrisse*, Friedrich Nietzsche no décimo quarto parágrafo de *O Nascimento da Tragédia*, Györg Lukács na *Teoria do Romance* e Walter Benjamin em *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, e as abordagens que explicitamente reportaram ao tema dos *Cursos de Estética* de Hegel, como foram as concepções do fim da arte por Martin Heidegger em *A Origem da Obra de Arte*, Theodor Adorno em recorrentes obras a partir dos anos 1940, e Arthur Danto, a partir do artigo *The End of Art*², de 1984. Podem ser acrescentadas a esta última perspectiva, ainda, Gianni Vattimo em *Morte ou Ocaso da Arte*, e *O fim da História da Arte*, de Hans Belting.

² Nota do Autor: Assim como no que diz respeito ao artigo *The Artworld*, também recorreremos à tradução do artigo *The End of Art* realizada pelo Professor Rodrigo Duarte, e publicada em *O Descredenciamento Filosófico da Arte* (Cf. Danto, 2014, pp.117-152). Deste modo, a partir da presente passagem, referenciaremos o artigo a partir de sua tradução para a língua portuguesa.

Dado o pressuposto hegeliano do fim da arte, e a influência desse termo na filosofia de outros pensadores, poderíamos em princípio considerar um equívoco a afirmativa de que a abordagem dantiana do fim da arte pudesse denotar alguma proeminência de sua filosofia da arte no contexto da estética contemporânea. Afinal, o que poderia justificar a importância de sua tese, se ela trata de um tema já ressonante no debate estético desde o século XIX?

A proeminência do conceito dantiano de fim da arte, contudo, manifesta-se notadamente na abordagem empírica que ele faz do tema, algo que sua filosofia só encontra como perspectiva um pouco similar – e contemporânea ao seu artigo – na abordagem histórica que Hans Belting fez sobre o mesmo conceito. A perspectiva de Danto, contudo, conflui à denotação empírica de seu conceito de fim da arte uma perspectiva filosófica de ordem teleológica sobre a história da arte.

Assim como no que diz respeito ao problema dos indiscerníveis na teoria do mundo da arte, no que tange ao tema do fim da arte Danto volta a recorrer ao emblemático exemplo das *Brillo Boxes*, de Andy Warhol, para questionar não mais acerca da natureza da arte e daquilo que tornaria obra de arte um objeto indiscernível de outros objetos cotidianos, mas, desta vez, na tentativa de compreender por que o mundo da arte dos anos 1960 aceitou aquela obra, bem como outras de uma mesma e inovadora radicalidade, por exemplo, os precedentes *readymades* de Marcel Duchamp, manifestações artísticas como o minimalismo, a arte conceitual, o movimento *Fluxus*, a música de John Cage ou a dança de Merce Cunningham, como exemplos legítimos de obras de arte. Trata-se, neste caso, do emprego do conceito de mundo da arte não mais apenas em razão de responder à pergunta pela definição da arte como atmosfera de teoria artística, ou, em extensão

a essa primeira formulação, como uma espécie de transfiguração do objeto para o âmbito de uma interpretação artística. Diferentemente, ao propor o tema do fim da arte e interrogar acerca da aceitabilidade de obras como as *Brillo Boxes* pelo mundo da arte, Danto acresce ao conceito de mundo da arte enquanto atmosfera de teoria artística o meio social que faz uso e partilha dessa mesma atmosfera. Em outras palavras, sem tornar a sua concepção do mundo da arte uma espécie de Teoria Institucional da Arte, notadamente no que diz respeito ao caráter de se definir o que é a arte o pensador estadunidense determina a importância do papel da institucionalidade em sua teoria e, ao mesmo tempo, interroga acerca da dinâmica desse meio social na interpretação das obras de arte.

É na resposta a esse problema, por sua vez, que se apresentam os elementos que tornam proeminente o conceito dantiano de fim da arte. O pensador de Ann Arbor concebe, inspirado principalmente pela afirmação de Heinrich Wölfflin de que nem tudo é possível em todos os tempos, que a aceitação pelo mundo da arte em seu aspecto institucional (isto é, por artistas, teóricos, galeristas, público e instituições em geral) de obras de arte como as *Brillo Boxes* ou as peças minimalistas, consistiria em uma chegada histórica e empírica das obras de arte a uma espécie de autoconsciência filosófica da natureza de sua prática. Ao proporem ao mundo da arte (aqui compreendido o conceito ao mesmo tempo como atmosfera de teoria da arte, mas também como o meio social que se relaciona com essa atmosfera), obras que são elas mesmas indiscerníveis de objetos comuns, de modo a requererem para a justificação artística delas próprias a proposição filosófica do que difere obras de arte e objetos comuns (isto é, que as possibilite participarem da atmosfera de teoria artística que é o mundo da arte), e, a seguir, em razão da

aceitação dessas obras como dignas da elegibilidade de candidatas à apreciação artística por esse meio social (também chamado mundo da arte, posto valerem-se da atmosfera de teoria artística como fundamento do próprio meio), a ocorrência desse fenômeno caracterizaria, para Danto, o momento histórico em que a arte encontrou a si mesma em sua definição verdadeira (que é teórica), dando fim a outras narrativas que historicamente buscaram de modo equívoco elucidar o problema da natureza da arte. Não se trata, diferentemente de Hegel, de a arte ter chegado ao seu acabamento como espécie de saber elevado no processo dialético da história, vindo a ter seu lugar de destaque ocupado por outro campo do saber (o que também não significa que obras de arte deixariam de serem feitas), mas, diferentemente, de a arte ter chegado, no próprio âmbito de sua produção, ao momento em que suas obras passaram a se identificar com o caráter filosófico da obra de arte, afirmando essas mesmas obras o seu valor em razão de seu caráter teórico, e não mais a partir do feitiço material do objeto que as constitui, tal como concebiam outras teorias históricas, como a narrativa progressiva de que a arte seria definida a partir de seu caráter mimético, tal como ocorrera entre os séculos XVI e XIX, quando as obras de arte eram identificadas a partir da boa capacidade de os artistas imitarem a realidade, ou, por sua vez, como as teorias da arte como expressão e forma, nos séculos XIX e XX, que problematizavam a definição da arte a partir de critérios de expressividade e pictorialidade.

A chegada ao fim da arte na filosofia de Danto representa, deste modo, a superação que a arte dos anos 1960 alcançou em relação a esse processo histórico das concepções teóricas – ou narrativas – cujos determinantes de identificação e interpretação se ancoravam na materialidade das obras, como a expressividade ou a

capacidade de imitação manifesta na obra pelo artista, para tomar como pressuposto essencial da arte o caráter teórico de seu é identificador e o significado proposto pela obra. Vale observar, por sua vez, que concomitante a esse processo de chegada da arte à sua autoconsciência filosófica não adveio, para Danto, um fim das produções artísticas, mas tão só de suas narrativas enquanto teorias determinantes para a identificação e interpretação das obras. A teoria dantiana do fim da arte, nesse sentido, aborda as manifestações contemporâneas da arte daquele período a partir de um critério de positividade, no sentido de não mais atribuir a tais manifestações uma espécie de decadência do talento e das produções artísticas, mas, diferentemente, de que elas respondem ao mesmo tempo a um problema de ordem da história da arte e ao problema elementar da filosofia da arte: a superação dos dilemas narrativos excludentes e o fato de a arte ter encontrado em sua própria atividade uma resposta ao problema filosófico de sua definição.

Tão importante quanto a tese do fim da arte, em terceiro lugar, encontramos o conceito dantiano de arte pós-histórica. Assim como no que diz respeito ao uso da expressão fim da arte, também o emprego da terminologia pós-história não é uma particularidade da filosofia de Arthur Danto. E, tal como na teoria do fim da arte, ainda que indiretamente, a filosofia dantiana volta a prestar um tributo a Hegel ao fazer uso desse termo. E essa precedência pode ser destacada por dois motivos. Primeiro, pelo fato de o emprego do termo pós-história dizer respeito ao período subsequente ao fim da história, de modo que em Danto, por exemplo, a caracterização desse momento temporal diz respeito ao período posterior ao do fim da arte. E, em segundo lugar, porque as acepções nas quais o termo é empregado

encontram na interpretação de Alexandre Kojève da *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel, a origem da problematização do tema ao propor a tese de um fim da história.

É notório, entretanto, que a concepção de fim da história apresentada por Kojève em suas conferências na *École Pratique des Hautes Études*, no início da década de 1930, e reunidas pelo poeta vanguardista Raymond Queneau na obra *Introdução à Leitura de Hegel*, publicada no mesmo período, diz mais respeito ao próprio Kojève, ao empreender uma interpretação do saber absoluto a partir de uma abordagem dos fenômenos que lhe eram contemporâneos, do que ao filósofo de Stuttgart. Enquanto para este último o conceito de saber absoluto decorre da noção de que a realidade, em seu constante movimento dialético, conduzirá a uma harmonia entre a subjetividade e a objetividade, no sentido de uma unidade entre ser e pensar, Kojève, por outro lado, valendo-se de uma inspiração do materialismo histórico de Marx identifica esse saber com o momento sócio-político em que haveria uma espécie de Estado universal (não expansível) e homogêneo (não transformável), no qual a vida coletiva coincidiria com a vida privada e os membros dessa sociedade participariam de uma espécie de saber coletivo compartilhado. Nesse sentido, deve-se observar, a compreensão do emprego do termo fim da história por Kojève se identifica ao mesmo tempo com a superação da dinâmica dialética, posto que o saber absoluto seria a identificação entre o saber privado e o saber coletivo, mas também com a superação da história no sentido de narrativa entre conflitos por territórios, visões de mundo, etc.: havendo um Estado universal e homogêneo, a identificação entre o privado e o coletivo encerraria a dinâmica dos dilemas oriundos das diferenças entre sujeitos e coletivos ou, de outro modo, o fim

dos processos históricos enquanto processos de mudança (DUARTE, 2014, 287-293).

É sob esse mesmo tipo de perspectiva da superação de diferenças e conflitos em nome de uma espécie de harmonização ou homogeneização das relações que também se fundamentaram outras acepções dos termos fim da história e pós-história. Francis Fukuyama, por exemplo, valeu-se da mesma semântica, seja em *O Fim da História* ou *O Fim da História e o Último Homem*, respectivamente publicados durante e logo após a derrocada do bloco comunista no leste europeu, no fim dos anos 1980 e início dos anos 1990, para defender que o capitalismo e a democracia simbolizados pela vitória do paradigma político-econômico norteamericano sobre o soviético, bem como a crescente globalização, denotavam a conclusão de que a humanidade chegara ao fim da história, no sentido da superação de todas as demais ideologias e, por conseguinte, das mudanças históricas relativas aos conflitos ideológicos (*Ibidem*, p.288).

Também sob a mesma perspectiva, todavia sob o juízo de negatividade e sem conduzir o emprego do termo para a ideia de um Estado universal, o filósofo tcheco-brasileiro Villém Flusser identifica como pós-história o momento em que as technoimagens, oriundas da produção de aparelhos, como a fotografia, a TV, o vídeo e as imagens digitais passaram a predominar sobre a escrita e a distribuição seriada dos signos. Enquanto a escrita, em razão de seu próprio encadeamento em série, teria iniciado o advento da história enquanto conceito de sucessão temporal, substituindo a perspectiva mágica e circular dos signos contidos nas imagens da pré-história, com o advento das technoimagens passa a advir uma era em que a imagem, puramente objetiva, requer um conhecimento especializado e programas

para decodificarem esse significado por meio dos aparelhos, o que acarreta, por sua vez, a submissão da pessoa humana à condição de programadores (que estabelecem o conjunto virtual a ser inserido nos programas), ou funcionários (operadores dos aparelhos) (*Ibidem*, p.300-309).

A especificidade e a proeminência do emprego do termo pós-história por Arthur Danto para a filosofia da arte contemporânea, por outro lado, decorre de fatores diversos, e dos quais podemos primeiramente destacar o fato de o filósofo estadunidense delimitar o seu emprego ao campo propriamente artístico ou, dito de outro modo, por demarcar o seu uso ao mundo da arte. A esse respeito poderemos nos reportar, novamente, a Rodrigo DUARTE, cujo artigo *A Plausibilidade da Pós-História no Sentido Estético* (2014, pp.285-312), ressalva como uma das características do emprego dantiano do termo pós-história o fato de ele não corresponder ao desígnio de um fenômeno em si, mas a uma condição qualitativa de um momento cronológico da arte, já que em arte pós-histórica o termo pós-história se apresenta como uma espécie de adjetivação. Nesse sentido, para Duarte, o conceito de arte pós-histórica é um termo propriamente dantiano, posto que ao delimitar o termo pós-história a uma adjetivação condicionada à prática da arte, o esteta estadunidense demarca a condição pós-histórica a uma perspectiva puramente estética. É essa perspectiva de delimitação do conceito de arte pós-histórica ao pensamento de Arthur Danto que emprego no título, na narrativa e na argumentação desta Tese.

No mesmo artigo de Rodrigo Duarte, por outro lado, podemos ainda encontrar uma outra característica proeminente do conceito dantiano de arte pós-histórica: o de sua plausibilidade. Diferentemente das apreensões de Kojève ou Fukuyama do

fim da história, e suas respectivas idealizações de uma era na qual os conflitos ideológicos, sociais e culturais estariam subsumidos à consagração de uma pretensamente universalizada visão de mundo, no que diz respeito ao conceito dantiano de arte pós-histórica o que encontramos é a identificação de uma tendência no âmbito das produções e exposições das obras de arte que justificariam o emprego da adjetivação arte pós-histórica à arte.

Na filosofia da arte do pensador de Ann Arbor, a arte pós-histórica ao mesmo tempo ressalva a tese do fim da arte com a chegada de uma autoconsciência filosófica da arte nas produções artísticas dos anos 1960, e por conseguinte se apresenta como uma espécie de juízo acerca das características do mundo da arte no período posterior ao dessas manifestações, notadamente em referência às obras de arte produzidas a partir da década de 1970. Trata-se da observação de que, com o fim da arte e, portanto, com o encerramento do uso de teorias adotadas como narrativas mestras do fazer artístico, bem como com a chegada da autoconsciência filosófica da arte no mundo da arte, sucedeu-se um período no qual nem se tornou mais necessário aos artistas o exercício reflexivo sobre a natureza da arte nas produções artísticas, e, por outro lado, deixou de fazer sentido a ideia de uma sucessão de narrativas históricas para a criação artística e suas exposições. Essa sentença significa, de outro modo, que para Danto na arte posterior aos anos 1960 passou a vigorar uma espécie de plena liberdade criativa, tendo em vista que as outrora narrativas mestras (*mimesis* e crise expressiva/formalista) poderiam ser livremente absorvidas conforme os intentos criativos dos artistas e, por conseguinte, tampouco os artistas precisariam se ocupar com as reflexões acerca da arte ou para justificarem seus estilos, dispensando esse encargo aos filósofos da arte. É a esse

período cronológico no mundo da arte, que passa a emergir e vigorar a partir dos anos 1970, que Danto identifica a ocorrência concreta de uma era pós-histórica da arte: um período de pluralismo estilístico radical, no qual todo objeto pode vir a ser eleito obra de arte, e no qual a nenhuma proposição artística pode ser negada o estatuto de arte.

A relevância do conceito dantiano de arte pós-histórica, deste modo, pode ser constatada em três de suas características. Em primeiro lugar, tal como no que diz respeito ao fim da arte, porque o conceito afirma os procedimentos da arte contemporânea como uma presumível condição histórica da arte, e não como uma espécie de desumanização, deliberação, crise ou decadência artística em decorrência de fatores de ordem social ou do meio artístico. Em segundo lugar, por considerar a arte contemporânea não mais como um novo período estilístico das artes ou como uma condição artística do mundo da arte em relação à sociedade contemporânea, mas, diversamente, de que a arte contemporânea constitui ela própria um campo do conhecimento (talvez o único na história da arte) que tenha alcançado empiricamente um estágio pós-histórico. E, em terceiro e presumivelmente a mais importante e radical constatação da teoria da arte pós-histórica, por caracterizar como positividade o pluralismo estilístico e o multiculturalismo presente nas manifestações artísticas contemporâneas, de modo a defender como artisticamente plausíveis as criações mais inusitadas que porventura sejam apresentadas ao mundo da arte.

II. Pressupostos e fundamentos desta Tese: o problema da crítica na arte pós-histórica e a plausibilidade de uma reformulação essencialista e histórica do conceito dantiano de crítica.

As questões que me conduziram à presente Tese não diziam respeito, no início de minhas investigações, à filosofia da arte de Arthur Danto. Antes, meu interesse inicial – e ainda presente neste trabalho – consistia em interrogar filosoficamente sobre o papel da crítica de arte diante um contexto tão pluralista como aquele que se pode observar no contexto da arte contemporânea. Tal interrogação pode ser ilustrada, por exemplo, quando temos diante de nós um livro de história da arte e percebemos o quão distintas parecem ser as obras de arte contemporânea (e, em menor grau, também as obras de arte moderna) perante as obras de arte de outros períodos históricos. Se, em princípio, determinados juízos sobre a criatividade, a capacidade de execução, a harmonia, a unidade, o ritmo, o contraste, a proporção, o tema, o equilíbrio, a beleza, a sublimidade, o gênio ou o gosto nos afiguram com certa facilidade (ou, pretensamente cremos) em relação a obras que em certa medida afiguram certa proximidade estilística com obras clássicas, por outro lado, que critérios poderiam ser adequadamente empregados para pensarmos as obras contemporâneas? Afinal, parece-me plausível afirmar que se poucos indivíduos se aventurariam a questionar, por exemplo, as qualidades artísticas ou estéticas da escultura do *grupo de Laocoonte*, ou alguma obra de Michelangelo Buonarroti ou Fídias, por outro não seria e não é este o caso de não poucas reações negativas diante obras minimalistas de Dan Flavin ou Donald Judd, um móbile de Alexander Calder, uma peça conceitual de Joseph Kosuth, uma performance de Rudolf Schwarzkogler ou uma instalação de Mike Kelley, ainda que, cabe ressaltar, todos

esses artistas estejam consagrados no universo institucional da arte. Tal dificuldade, além disso, não se apresenta apenas no que concerne às artes visuais: o *Finnegans Wake*, de James Joyce, as composições potenciais dos franceses do Oulipo, os poemas concretos, processos ou multimidiáticos dos brasileiros Augusto de Campos, Wladimir Dias-Pino ou Paulo Aquarone, as peças musicais de John Cage, Paul Boulez ou Stockhausen, os discos *Two virgins* ou *Wedding Album*, de John Lennon e Yoko Ono, o filme *Empire*, de Andy Warhol, a arquitetura de Rem Koolhaas ou Robert Venturi, todos estes, de algum modo, sofrem algum nível de dificuldade de assimilação e apreciação crítica por grande parte não só de um público leigo, mas também de parcela significativa de apreciadores e estudiosos da literatura, da música e da arquitetura, respectivamente.

A interrogação pela crítica nesse contexto pluralista nos leva a dois questionamentos fundamentais, e imbricados: ‘Quando tudo pode ser arte, o que não é arte?’, seguido de ‘Se tudo pode ser arte, qual a necessidade de haver crítica de arte?’. A importância dessa dupla problemática, cujos alicerces estão inter-relacionados, não se fundamentam apenas em razão de fatores de ordem estética, como os dilemas apreciação/rejeição, entendimento/não-entendimento por parte de um determinado público. Isto porque a arte é também uma atividade social, dizendo assim respeito a outras esferas da vida em sociedade. Museus e galerias de arte recebem financiamento público e privado para a realização de suas mostras e catálogos. Livros de crítica e análise histórica da arte são objetos de estudo em disciplinas da rede de ensino formal, seja este no nível fundamental, médio ou superior. Escolas e academias de arte realizam processos de seleção e procuram avaliar se os concorrentes possuem talento para o trabalho artístico. E obras de arte

são julgadas, premiadas ou rejeitadas em concursos e salões de arte. Refletir sobre a crítica de arte no contexto da contemporaneidade artística, nesse sentido, designa não apenas abordar o problema da fruição estética, mas também refletir sobre a legitimidade ou ilegitimidade com as quais os meios sociais que se relacionam com a arte elegem, aprovam, rejeitam, premiam, conferem valor e salvagam as obras e seus artistas.

É dentro desse contexto de problematização da definição e da crítica na arte contemporânea que encontramos, na filosofia da arte de Danto, um aparente e tanto quanto sedutor canto da sereia: mais do que o conceito de arte contemporânea, sua tese da arte pós-histórica potencializa, ao menos enquanto proposta filosófica, o pluralismo das produções artísticas atuais. E, por conseguinte, eleva o tema da liberdade criativa à condição de plenitude. Ao afirmar que na era pós-histórica da arte todo objeto pode vir a ser eleito obra de arte, e que a nenhum objeto proposto pode ser negado o estatuto de arte, sua tese da arte pós-histórica lança a interrogação sobre a crítica de arte nessa era a uma dimensão muito mais ampla do que se poderia ter em mente quando se pensa a crítica no contexto da arte contemporânea.

Consequentemente, mais do que o horizonte projetado inicialmente em nossa pesquisa, isto é, o de interrogar sobre a definição e a crítica no contexto da arte contemporânea, o tema da arte pós-histórica em Danto nos permite potencializarmos as mesmas interrogações anteriormente projetadas para a arte contemporânea para uma condição de pluralismo radical enquanto característica essencial da era pós-histórica da arte. Afinal, se para o filósofo de Ann Arbor a arte pós-histórica não é mais uma sucessão estilística na história da arte, mas,

diferentemente, o momento de superação de todas as narrativas, de modo que todas as narrativas e estilos podem ser absorvidos com plena liberdade criativa e, a seguir, se a toda proposição artística não pode ser negado o estatuto de arte, haveria ainda assim alguma possibilidade ou plausibilidade para o exercício da crítica de arte? A arte pós-histórica corresponderia a uma espécie de fim da crítica de arte? Mas, supondo-se essa possibilidade de uma era do critério de não-criticabilidade da arte, haveria algum sentido em se fazer, apreciar, expor, divulgar ou salvaguardar obras de arte nesse contexto? Neste caso, a arte pós-histórica não corresponderia, grosso modo, ao processo de extinção da própria arte? Consequentemente, é em razão do caráter mais amplo que a filosofia da arte pós-histórica de Danto projeta para as interrogações 'quando tudo pode ser arte, o que não é arte?', seguido de 'se tudo pode ser arte, qual a necessidade de haver crítica de arte?', que esta Tese se deslocou de sua projeção inicial referente à arte contemporânea em um sentido usual, para o tema propriamente dantiano da definição e da crítica de arte em um contexto pós-histórico da arte.

Em minha pesquisa pude verificar, já no início de minhas atividades, que o conceito de arte pós-histórica em Danto não implica, de qualquer modo, na atribuição de um critério de não-criticabilidade para as obras de arte pós-históricas. E essa perspectiva pode ser notada por três fatores: de o filósofo estadunidense ter exercido, a partir de 1984, a atividade de crítico de arte para o jornal *The Nation*; de haver no pensamento dantiano da arte não apenas uma teoria da crítica de arte, mas, também, de o autor aplicar o seu conceito de crítica não só para a arte de outras épocas, mas também para a arte pós-histórica; e, por fim, de o filósofo atribuir a si próprio o papel de um crítico de arte pós-histórico. Muito embora esses três

fatores sejam dignos de nota, é o segundo dentre eles que merece a atenção nesta Tese.

Como observado anteriormente, Danto apresentou no corpo de sua filosofia da arte uma teoria sobre a crítica. Mas, diferentemente do que concerniu aos conceitos mais emblemáticos de sua filosofia da arte, como o mundo da arte, o fim da arte, e a arte pós-histórica, o pensador estadunidense se dedicou em seu pensamento filosófico mais à atividade de crítico do que à reflexão sobre a crítica propriamente dita. Um dos motivos para esse fato pode se encontrar no próprio contexto em que se desenvolveu a filosofia da arte de Danto em relação a outros filósofos da arte de seu tempo e seus interesses. Com raras exceções, como a obra de 1958 *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, de Monroe Beardsley, ou os capítulos *Criticism as retrieval* e *Art and Evaluation*, do livro de 1981 *Art and its Objects*, de Richard Wollheim, o problema filosófico da crítica foi quase totalmente subtraído do debate filosófico analítico da arte a partir da década de 1950 em detrimento do problema da definição da arte, sendo que uma retomada do problema da crítica só voltou a se tornar preponderante na filosofia da arte a partir do início do século XXI, com obras como *Art and Value* (2001), de George Dickie, e *On Criticism* (2009), de Noël Carroll, dedicadas exclusivamente ao problema da crítica de arte.

Contudo, a menor atenção filosófica de Arthur Danto para o problema da crítica de arte se destaca por uma outra razão: ao subsumir o conceito de crítica a uma adequada aplicação do juízo ao conceito de definição da obra de arte, o filósofo de Ann Arbor parece ter crido que o problema filosófico do conceito de crítica estaria, por uma consequência lógica, exaurido.

De acordo com o artigo de Danto *O Mundo da Arte*, como vimos anteriormente, uma obra de arte é definida em razão de ela conter uma atmosfera de teoria artística. Em obras posteriores, como o artigo *The Transfiguration of the commonplace*, de 1974, e o livro homônimo *The Transfiguration of the commonplace: a Philosophy of Art*, de 1981, o filósofo voltou a abordar o problema da definição, procurando clarificar os conceitos apresentados no artigo inicial, e sintetizando o que define um objeto como uma obra de arte em uma formulação: (i) ser ele sobre alguma coisa, isto é, dizer ou referenciar algo para além do objeto propriamente dito (*aboutness*), e, por conseguinte, (ii) de o objeto corporificar o significado a respeito daquilo que ele diz sobre (*to embody its meaning*). Tornar um objeto uma obra de arte, isto é, transfigurar um objeto comum em obra de arte, deste modo, compreende para Danto torná-lo consonante a outros objetos que também possuem uma atmosfera de teoria artística, o que corresponde na prática a dotar o objeto de um significado diverso ao que ele possui no mundo comum, transfigurá-lo para a atmosfera do mundo da arte, e fazê-lo de modo que o novo significado atribuído seja incorporado, ou corporificado (*embodiment*), dotando a obra de uma coerência entre o significado e seu objeto. É necessário observar, por sua vez, que essa formulação da definição da arte por Danto se aplica para as obras de quaisquer épocas, sejam estas da era histórica da arte ou da arte pós-histórica.

Por outro lado, a crítica de arte compreendida pela filosofia dantiana, esta também inspirada em Hegel e a formulação de que a reflexão sobre a arte consistiria no juízo intelectual do conteúdo da arte e do meio de apresentação da obra, corresponde justamente em descrever como o significado é incorporado pelo objeto, isto é, interpretar o significado contido na obra. Sendo a própria obra de arte o seu

significado corporificado, o papel do crítico passa a ser o de mediar a interpretação, ou seja, discorrer o significado daquilo que está em obra e, por conseguinte, no que diz respeito ao âmbito valorativo, interpretar se a corporificação do significado sobre o objeto foi bem realizada. Sendo esta uma reminiscência à atividade da definição da obra de arte, para Danto também no que diz respeito ao tema da crítica de arte a validade dessa formulação passa a se aplicar tanto às obras de arte da era histórica como da era pós-histórica.

Essa concepção do papel da crítica de arte encontra sua efetividade não apenas por imbricar a definição do que é a arte em um sentido universal com a realização de obras particulares, de modo a estabelecer uma consonância entre definição e crítica. Ela é também positiva no sentido de que ao postular a necessidade de que uma boa obra consiste na adequada corporificação do significado artístico sobre a materialidade do objeto, fundamentar para a obra de arte que ela seja uma espécie de entidade coerente consigo mesma. A crítica consiste, nesse sentido, uma atividade descritiva acerca do significado da obra e também do juízo a respeito de como o significado se traduz na materialidade do objeto e na conseguinte consumação transfigurativa do significado sobre o objeto como constituição desses dois elementos em um novo ser: a obra de arte. Tal perspectiva é salutar, por exemplo, por exigir ao filósofo e ao crítico de arte que se atenham à coerência da constitutividade da obra como norteamento da atividade crítica, impedindo assim que a crítica de arte possa equivocadamente se condicionar seja ao elemento material da obra, seja ao caráter conceitual atribuído como significado da obra, mas também evitar que a narrativa crítica venha a se desviar dos elementos inerentes à constituição particular que uma obra de arte possui. Não é por

outra razão, por sinal, que Danto dedica boa parte de seus escritos sobre a crítica de arte para refletir o papel da interpretação das obras, e à defesa de que a interpretação pode ser errada, por exemplo, quando não se dedica com exclusividade a pensar o contexto artístico e histórico no qual uma obra emerge, ou quando se desvincula da autoridade do autor em definir o significado da obra que ele cria, mas também correta, quando por exemplo a narrativa crítica se fundamenta a pensar filosoficamente o significado atribuído pelo autor e a sua consumação na constitutividade da obra junto ao objeto material, ou, ainda, ao inseri-la no seu correto contexto criativo. Deste modo, podemos dizer que o papel elementar da tese dantiana da crítica se concentra em investigar a forma como uma obra de arte pode ou não estar em coerência com seus os próprios intentos a que se propõe, e que essa característica do papel da crítica é positiva no sentido de concentrar a reflexão crítica a pensar a obra de arte em si mesma e em sua particularidade, desviando a crítica de interesses diversos ao da própria avaliação da obra.

A concepção dantiana do papel da crítica de arte é também condizente com seu projeto filosófico da arte. Afinal, ao determinar para o crítico o papel de mediador e intérprete do significado e da adequação entre o objeto e o significado na corporificação constitutiva da obra de arte, o filósofo de Ann Arbor condiciona o papel fundamental da crítica de arte a pensar a obra de arte em seu mundo particular, isto é, o mundo da arte e sua atmosfera de teoria artística. E, pensadas as teses do fim da arte e da arte pós-histórica no contexto da crítica de arte, sua tese da crítica como interpretação também é consonante com a pressuposição de que na era pós-histórica da arte a nenhum objeto pode ser negado o estatuto artístico. Trata-se, portanto, de uma concepção da crítica como sendo a atividade de refletir

filosoficamente sobre a constitutividade da obra. E isso implica, por exemplo, abster o papel da obra de arte e da crítica de arte a servirem a outras perspectivas de interpretação crítica, tal como aquelas que equivocadamente tentam reduzir ou negar o caráter artístico das obras de arte a partir de fatores de ordem política, ideológica, moral ou religiosa, ou, aqui fazendo uma reminiscência a Ezra Pound, a equivocadamente fundamentar a crítica no autor, e não em sua obra³. Ressaltando o significado e a interpretação da obra de arte em razão de esta partilhar uma espécie de mundo próprio, a teoria crítica de Danto exige, enquanto fundamento da atividade crítica mesma, que ela reflita a obra de arte a partir do significado que a obra possui, e não em razão do objeto que a obra contém.

Se, por um lado, a concepção dantiana da crítica é positiva no sentido de pensar a obra de arte a partir de seu próprio mundo, por refletir a obra em suas propriedades particulares, por permitir à crítica de arte pensar coerentemente as obras de arte das mais diversas épocas, bem como, por fim, por não desviar a reflexão crítica sobre a obra de arte para outros domínios do conhecimento humano, esses pressupostos não significam, contudo, que tal concepção filosófica da crítica de arte tenha exaurido na tese da crítica de arte como interpretação a problemática e os domínios da crítica. E, por conseguinte, que também a concepção teórica da crítica por Danto não apresente uma formulação problemática de interpretação.

Em princípio, poder-se-ia pensar, que outro papel poderia ter a crítica de arte em uma era pós-histórica da arte a não ser o de interpretar as obras para mediar seu significado para o público? Afinal, se nos encontramos em uma época na qual

³ Cf. "O mau crítico se identifica facilmente quando começa a discutir o poeta e não o poema" (Pound, 2013, p.09).

todo objeto pode vir a ser eleito obra de arte, e se a arte pós-histórica afirma uma plena liberdade artística seja no âmbito do pluralismo estilístico ou do multiculturalismo, a que outra atribuição caberia uma função para a crítica de arte? De fato, se pensarmos o mundo da arte a partir dessa caracterização, pouco faria sentido atribuir à crítica um papel diverso ou, porventura, mais amplo do que aquele pensado por Danto. Entretanto, se nos aprofundamos na interpretação dos próprios conceitos dantianos de mundo da arte, fim da arte e arte pós-histórica, haveremos de notar que sua concepção da crítica deixa de contemplar aspectos essenciais para a fundamentação de suas próprias teses.

A concepção dantiana da arte pós-histórica, por exemplo, atribui que no momento pós-histórico da arte não se pode negar o estatuto de arte a qualquer proposição artística. Grosso modo, significa afirmar que o mundo da arte não pode negar o estatuto de obra de arte a qualquer proposição de obra. Se pensarmos essa afirmação a partir da perspectiva de que o mundo da arte consiste em uma atmosfera de teoria artística no sentido puramente cognitivista, a afirmação de Danto é totalmente plausível: trata-se de um fundamento teórico para essa atmosfera de teoria artística. Entretanto, Danto não pensa essa concepção de mundo da arte como sendo uma espécie de mundo ideal, abstraído de instituições artísticas como os museus, galerias, concursos, exposições e feiras de arte, ou de personagens como os curadores, artistas, teóricos, historiadores, marchands, professores e estudantes de arte, artistas, dentre outros. Sua tese do mundo da arte, bem como também as teorias do fim da arte e da arte pós-histórica, asseveram a existência de um caráter empírico de suas formulações filosóficas. Não é por outra razão, por exemplo, que ao pensar sobre a arte pós-histórica em *After the End of Art*:

Contemporary Art and the Pale of History, Danto afirma que o pluralismo e o multiculturalismo podem ser verificados nas exposições de arte de nosso tempo.

Por outro lado, contudo, a constatação de que em toda exposição de arte de nossa época haveremos de encontrar uma pluralidade estilística e a participação de obras de diferentes culturas, não denota necessariamente que as instituições artísticas e os personagens do mundo da arte não neguem em suas exposições e debates artísticos toda e qualquer proposição pluralista e multiculturalista do mundo artístico. Trata-se, aqui, de um problema decorrente de uma atribuição indutiva, por exemplo, notarmos a existência de diversos estilos e culturas nas exposições artísticas que frequentamos, tal como se fosse uma realidade concreta e geral das instituições artísticas de nossa época. Que se considere que na era pós-histórica da arte a nenhuma proposição artística pode ser negado o estatuto de arte, consiste uma atribuição bastante plausível no quesito teórico, e primordialmente enquanto critério de um dever ser para o mundo da arte de nossa época. Por outro lado, no entanto, por mais que tenhamos a presença do pluralismo e do multiculturalismo nas mais diversas exposições não denota que se possa concluir que tais exposições e instituições estejam praticando o multiculturalismo ou o pluralismo radical. Tampouco, de que norteariam as suas curadorias a partir critérios de ordem filosófica como a tese da arte pós-histórica de Danto. Interesses outros, como as tendências estilísticas, culturais e narrativas que estejam em vigor no mercado de arte, ou os estilos e culturas mais afeitos à compreensão e gosto de determinados curadores e profissionais das instituições artísticas, ou as manifestações artísticas que melhor representam determinado meio institucional, ou, ainda, o grau de celebridade de um artista, etc., são critérios que muito mais do que a pluralidade

estilística ou a multiculturalidade costumam eleger as obras de arte que participam das exposições de arte. Não é por outra razão que nas grandes exposições artísticas haveremos de encontrar uma presença muito maior de artistas oriundos de grandes potências do mercado de arte, como os Estados Unidos, a Inglaterra, a Alemanha, a França, a Itália, a Espanha e, a partir das últimas duas décadas, também a China, do que o comparecimento de artistas e suas obras advindos de países africanos, da América Latina ou do Oriente Médio. Bem como, por sua vez, de que os artistas oriundos de países periféricos do mercado de arte, e cujas obras são eleitas para grandes exposições do mundo da arte, não estejam de algum modo dialogando com as narrativas e estilos advindos dos grandes centros do mercado de arte, muitas vezes tomados como tendência para a criação artística ou para a interpretação do *status* corrente do mundo da arte.

Deve-se notar, aqui, que essa afirmativa acima não questiona de nenhum modo a pressuposição do pluralismo e do multiculturalismo nos meios institucionais da arte na era pós-histórica, posto que de fato haveremos de encontrar um diálogo multicultural e multiestilístico nas mais diversas exposições de arte. Contudo, essa observação acentua um aspecto que não pode deixar de ser notado pela crítica de arte: a de que o mundo da arte, em sua realidade concreta, não se guia apenas pelo debate teórico da arte (tal como o conceito dantiano de crítica pretende se delimitar), no sentido de pensar que a função das instituições artísticas consiste apenas em fazer vigorar o pluralismo estilístico e o multiculturalismo, mas também pelos interesses os mais diversos das instituições de arte e de seus respectivos personagens, sejam tais interesses de ordem política, religiosa, moral, educacional, ideológica ou econômica. E, de algum modo, tais interesses se fazem traduzir de

algum modo não apenas nas seleções curatoriais, mas, muitas vezes, como paradigmas criativos para a inserção de artistas nos meios institucionais.

Essa questão apresentada acima ilustra um aspecto relevante para a reflexão sobre o mundo da arte dantiano: embora o conceito de obra de arte consista na transfiguração de um objeto para um mundo específico, isto é, o mundo da arte, isto não implica que o mundo da arte esteja alienado de relações com outros meios ou mundos. Ou, dito de outra forma, que outros mundos não influam sobre o mundo da arte em sua dinâmica de valoração artística. Que na era pós-histórica da arte não se possa negar a um objeto a possibilidade de vir a ser eleito candidato para a apreciação artística, e que nos meios institucionais se verifique a presença do pluralismo estilístico e do multiculturalismo, isto não implica que por outro lado as instituições e personagens do mundo da arte tornem todo objeto proposto obra de arte um candidato institucionalizado às apreciações, nem, tampouco, que os exercícios do pluralismo e da multiculturalidade dessas instituições não decorram de critérios diversos a tais interesses oriundos da afirmação de uma era de plena liberdade artística. Como poderia o conceito dantiano de crítica de arte, interpretada tão só como mediação interpretativa, ou algum de seus outros conceitos filosóficos da arte, exercer um papel dentro desse contexto? Faz-se notar: não se trata de elevar o papel das instituições dentro de seu corpo teórico, mas, de reconhecer que tal dinâmica acaba por influir sobre os anseios de sua concepção de um mundo da arte pós-histórico e, por conseguinte, de que a uma era pós-histórica da arte torna-se condizente às instituições do mundo da arte, seus personagens e a sociedade em geral (quando inseridos no contexto do mundo da arte) possam vir a adotar uma perspectiva crítica que se fundamente no princípio de liberdade estilística e no

multiculturalismo das artes. Que outro campo poderia problematizar, orientar e promover esse paradigma senão a crítica? E, ademais, como poderia a própria crítica problematizar o papel da plena liberdade estilística do pluralismo estético ou o multiculturalismo nas produções e exposições artísticas quando o seu papel se reduz a refletir filosoficamente a adequação do significado corporificado nas obras de arte? A não ser que se considere em Danto um mundo da arte puramente teórico, destituído de relações institucionais – e, como veremos nesta Tese, o mundo da arte de Danto não é um mundo atomizado de outras relações sociais, posto que a institucionalidade é intrínseca à sua formulação do essencialismo histórico – haveremos de considerar a importância desse caráter institucional para a fundamentação de sua tese e, por conseguinte, da crítica de arte em relação ao modo de operação das instituições artísticas.

Uma primeira conclusão a que o problema apontado acima nos conduz é a de que a teoria dantiana da crítica de arte enquanto reflexão sobre a corporificação do significado na obra não pode nos oferecer um parâmetro externo ao da própria obra já realizada e colocada à apreciação. E, de fato, a tese de Danto da arte pós-histórica demonstra muito mais uma constatação empírica do pluralismo e do multiculturalismo do que uma prescrição teórica a ser adotada pelo mundo da arte: encontrando-se este último em uma era de pluralismo radical e de multiculturalismo, não haveria a necessidade de que o crítico problematizasse os mecanismos teóricos e institucionais do mundo da arte em razão do fato de tais meios já se encontrarem abertos à ideia de que a nenhuma proposição artística pode ser negado o estatuto de obra. Todavia, se reconhecermos que o caráter indutivo dessa apreciação não condiz com a totalidade do mundo da arte em sua prática cotidiana, não seria

também o caso de se colocar em questão os limites da pós-historicidade e a necessidade de um caráter prescritivo da crítica que pudesse nortear e/ou ressaltar a necessidade do reconhecimento de uma era da plena liberdade artística e do multiculturalismo para os meios institucionais e para os personagens que fundamentam a razão de ser do mundo da arte?

Ao longo desta pesquisa, observei que o problema acerca dos limites do conceito dantiano de crítica como corporificação do significado vem sendo debatido por muitos de seus estudiosos, e que em grande parte as principais apreciações negativas à sua tese da crítica decorrem do fato de que ela se limita à interpretação de uma obra quando esta já se encontra institucionalmente eleita para a apreciação pública em museus, galerias e feiras de arte; de que a tese da corporificação do significado embora se mostre bastante eficaz para a apreciação do caráter conceitual das obras de arte, por outro se faz obtusa para considerações sobre a realização de juízos de valor no que concerne aos aspectos de uma boa realização técnica da obra, principalmente quando esta dialoga com narrativas históricas que apreciam o domínio do emprego das formas plásticas; e, por fim, de que sua tese da crítica não se mostra capaz de refletir e problematizar os elementos institucionais que possam influir na eleição de proposições artísticas a obras de arte: encontrando-nos na era pós-histórica da arte e, portanto, não sendo possível a negação de uma proposição artística a candidata à apreciação, não faria sentido questionar a institucionalização de proposições candidatas à apreciação porque elas já em princípio teriam as instituições abertas para a sua eleição, de modo que restaria ao crítico apenas o papel de interpretar e valorar a adequação entre o significado e o objeto propostos como unidade em uma obra de arte.

Dadas as considerações acima, a presente Tese encontrou um primeiro problema para a sua continuidade, e que pode ser expressa nas seguintes questões: ou deveríamos nos limitar tão-somente a pensar o problema da crítica na arte pós-histórica no sentido de apontarmos os limites da tese dantiana de crítica; ou, adotando uma outra perspectiva, nossa Tese deveria ao mesmo tempo demonstrar a relevância e os limites da tese dantiana da crítica, mas, por outro lado, defender a plausibilidade de uma crítica que fosse alheia à imbricação entre definição e crítica propostas por Danto, de modo a oferecermos um diálogo de sua tese da crítica com outras concepções teóricas que pudessem refletir, a exemplo da teoria crítica, o papel das instituições, da cultura de massas e da indústria cultural sobre o mundo da arte.

No que diz respeito ao primeiro aspecto, cujo horizonte é a apresentação dos limites da crítica dantiana para pensar o mundo da arte na era pós-histórica, encontraríamos na filosofia da crítica de Noël Carroll uma argumentação bastante proveitosa: para o pensador nova-iorquino, o conceito dantiano de corporificação de significado, ao se concentrar tão-somente na relação entre o significado corporificado sobre o objeto na obra de arte, reduz o papel da crítica apenas a um caráter de explanação e de menor caráter avaliativo. Para Carroll, se na filosofia da arte de Danto as galerias e outras instituições artísticas tem por objetivo eleger as obras de arte como candidatas institucionalizadas à apreciação, e se ao crítico é concedida a função de interpretar tais obras, implicaria que as instituições, e não os críticos, exerceriam o papel avaliativo (e, portanto, crítico) no mundo da arte. Enquanto tais instituições avaliariam e concederiam às obras a institucionalização de candidatas à apreciação, restaria aos críticos a tarefa de explicar como as obras

operam. Entretanto, a tomada dessa perspectiva para a pesquisa levaria a submergir esta Tese a um dilema: ementar os limites da tese dantiana de crítica reduziria a proposta a uma espécie de ceticismo crítico, tendo em vista que essa perspectiva nega a plausibilidade de a filosofia da arte do pensador de Ann Arbor oferecer uma resposta adequada ao problema inicial de minha pesquisa, qual seja, de como pensar a crítica de arte numa era na qual todo objeto pode vir a ser eleito obra de arte e, por conseguinte, me obrigaria a retornar ao problema do critério de não-criticabilidade para pensar a crítica na arte pós-histórica.

No que diz respeito ao segundo aspecto, mais condizente com os intentos iniciais de minha pesquisa, pudemos encontrar em algumas influências precedentes um bom aporte para relacionarmos a tese dantiana da crítica com outras concepções teóricas. Essa solução poderia se tornar factível de defesa, por exemplo, caso contrapusesse à teoria imbricada entre definição e crítica, de Danto, a tese defendida por William Kennick na segunda parte do artigo *Does Traditional Aesthetics rest on a Mistake?*, na qual o filósofo estadunidense defende a ideia de que a crítica de arte não necessita pressupor uma teoria estética da definição, isto é, de que a função avaliativa sobre a obra de arte independe da investigação sobre a definição do que é uma obra de arte, de modo que em contraposição ao conceito de corporificação do significado poderíamos defender a possibilidade de à crítica ser factível a adoção de diferentes critérios para a avaliação artística. A essa consideração kennickiana, coincide que ao longo do desenvolvimento inicial de minha pesquisa percebi a possibilidade de dialogar o conceito de arte pós-histórica em Danto e sua tese da crítica como interpretação com alguns pressupostos da teoria crítica, como os conceitos de cultura de massa, indústria cultural e fetiche da

mercadoria cultural, com o objetivo de problematizarmos as condições do mundo da arte e sua esfera institucional na era pós-histórica da arte. Essa perspectiva se tornou mais considerável, principalmente, quando tomei contato com a apresentação do artigo de Debora Pazzeto Ferreira, *Considerações Sobre a Situação Atual da Arte no Mundo da Arte*, apresentado no 13º Congresso Internacional de Estética – Brasil, no qual a pensadora brasileira procurou traçar os perigos da institucionalização e massificação da arte contra a liberdade e abertura pressuposta pelo conceito dantiano de mundo da arte.

As considerações acima nos levam a uma conclusão elementar: o conceito dantiano de crítica como corporificação do significado nos condiciona a pensar o papel da crítica como a mera função de interpretar as obras de arte e avaliar a adequação entre o significado e a sua corporificação no objeto, de modo que não à crítica, mas em razão da própria condição da arte pós-histórica, cabe ao papel do mundo da arte nesse âmbito pós-histórico o reconhecimento do pluralismo e do multiculturalismo. Entretanto, ao longo do desenvolvimento desta Tese pude observar que além das duas possibilidades apontadas anteriormente para pensar a crítica em Danto, haveria ainda uma terceira hipótese, qual seja, a de que a própria filosofia da arte de Arthur Danto poderia nos oferecer (i) a possibilidade de uma reformulação do seu conceito de crítica, e (ii) a adequação dessa reformulação com o corpo teórico de sua filosofia da arte, bem como, por conseguinte, as conclusões (iii) de que essa reformulação teórica poderia ampliar a dimensão do caráter crítico da corporificação do significado para pensar os mecanismos teóricos das instituições e personagens do mundo da arte na avaliação e eleição dos candidatos à apreciação e, por fim, (iv) de que essa reformulação tornaria a tese da arte pós-

histórica não apenas factível da observação empírica como um momento da arte, mas, também, como um auxílio prescritivo para a dinâmica teórico-institucional do pluralismo e do multiculturalismo nas produções e exposições artísticas – e, obviamente, em coerência com o amplo espectro teórico que a filosofia da arte de Danto ambiciona.

A constatação da admissibilidade de uma terceira perspectiva para a abordagem do problema da crítica na filosofia da arte de Danto, como dito acima, originou-se da observação de elementos teóricos da própria filosofia dantiana. São eles: uma passagem de *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (1997, p.242), na qual o pensador de Ann Arbor afirma que os artistas ideais, ou heroicos, da era pós-histórica da arte são aqueles que possuem a maestria em todos os estilos sem terem contudo um estilo específico, o que denota a necessidade de um virtuosismo que compreende diversos domínios estilísticos; a seguir, a afirmação de Danto em uma entrevista para a pensadora brasileira Virginia Aita (Cf. DANTO, 2006, p.6) na qual o filósofo de Ann Arbor afirma ser de fato a interpretação da corporificação do significado o principal papel do crítico, mas que ao mesmo tempo ele compreende não ser este o único papel da crítica, como as considerações sobre o valor da obra; e, por fim e principalmente, a compreensão de que o conceito de essencialismo histórico constitui o elemento unificador dos conceitos de mundo da arte, fim da arte e arte pós-histórica, e, por sua vez, que esse conceito pode ser reconhecido como a afirmação de que a filosofia da arte dantiana pressupõe um projeto de sistema filosófico da arte no qual as complexidades da prática artística e a inistitucionalidade dessa prática dinâmica determinam um olhar mais amplo sobre o conceito de crítica de arte. As duas

primeiras passagens apresentadas acima possibilitaram à nossa investigação cogitar a hipótese de que embora o pensamento dantiano sobre a crítica especifique a ela uma função, nem por isso não poderia permitir à atividade crítica, cumprida a sua atividade primordial de interpretar a corporificação do significado, abarcar a consideração de outros elementos relativos à obra, e que poderiam ser tratados de modo secundário em uma explanação crítica. Entretanto, é com a abordagem da teoria do essencialismo histórico e o peso institucional contido nessa teoria, considerado o primeiro como elemento conjuntivo, indissociável, e que oferece o caráter de unidade para os conceitos de mundo da arte, fim da arte, e arte pós-histórica, bem como de conceito-chave para se pressupor a existência de um projeto de sistema filosófico da arte para a totalidade do pensamento estético de Danto, e o segundo como determinante da prática que fundamenta as relações interpretativas com as obras de arte, que pude observar a plausibilidade de defender uma reformulação para o conceito de crítica que ao mesmo tempo inserisse na reflexão sobre a crítica os elementos institucionais do mundo da arte de sua própria teoria, e, a seguir, que adequasse o conceito de crítica à unidade de um sistema filosófico no qual aspectos teóricos e concretos da dinâmica histórica do mundo da arte possam se fazer presentes.

Grosso modo, a tese dantiana do essencialismo histórico consiste na afirmação de que no mundo da arte os âmbitos da definição do que é a arte e a narrativa da história da arte constituem uma espécie de unidade na qual o caráter essencialista da definição daquilo que torna um objeto obra de arte partilha ao mesmo tempo de uma narrativa, de ordem teleológica, na qual se interpreta que os objetos eleitos obras de arte ao longo do tempo coincidem com o desenvolvimento da reflexão

acerca da própria definição do que é a arte. Dito de outra maneira, Danto reúne dois conceitos aparentemente paradoxais, quais sejam, o caráter essencialista da definição da arte e a mutabilidade narrativa da história da arte. Para o pensador estadunidense, o caráter essencialista da arte se apresenta como uma espécie de predicação intensional da arte, isto é, diz respeito à representação conceitual contida pelo termo arte, de modo que o objeto precisa cumprir a duas exigências necessárias e suficientes para que assim seja eleito: a) ser *sobre* alguma coisa, e b) *incorporar o seu significado*. Compreende-se, deste modo, que o caráter intensional de sua teoria afirma que, para que algo seja eleito arte, independente da cultura ou época em que tenha sido realizada a obra, é necessário que, em princípio, possa contemplar as duas exigências. Todavia, para Danto, a arte é também histórica, mas em um sentido extensional do predicado, isto é, que se refere aos objetos aos quais o termo arte se aplica. Com o emprego desse caráter, o autor procura afirmar que as obras produzidas nos diferentes estágios ou culturas não precisam, necessariamente, assemelhar-se estilisticamente umas com as outras.

Todavia, como haverei de defender nesta Tese, o conceito dantiano do essencialismo histórico não corresponde a uma pretensa tentativa de unir duas formulações distintas – historicismo e essencialismo – sob uma mesma unidade teórica, mas, distintamente, de se afirmar que o conceito de arte possui uma dupla predicação indissociável em sua formulação, exigindo assim uma atenção interpretativa a essa dupla perspectiva, sendo a primeira aquela que diz respeito ao sentido do termo arte (e, portanto, essencialista) e a segunda que diz respeito aos objetos referenciais que esse termo contempla (sendo, portanto, de ordem histórica). Deste modo, defenderei neste Trabalho que está na indissociabilidade entre

essencialismo e historicismo que Danto sustenta suas teorias de mundo da arte, fim da arte e arte pós-histórica, de modo que a distração interpretativa a essa perspectiva pode não apenas incorrer em equívocos avaliativos sobre a teoria de Danto, como, por sua vez, também para a compreensão do alicerce desta Tese: de que a concepção crítica do pensador estadunidense necessita ser – ao contrário do que o próprio Danto afirmava – adequada a essa dupla perspectiva para que o seu conceito de crítica possa abarcar uma constitutividade que permita contemplar o caráter institucional de sua teoria.

A apresentação do conceito de essencialismo histórico adquiriu presença constante no corpo filosófico da arte de Danto com o advento da tese da arte pós-histórica e de sua revisão do conceito de *Artworld*, nos anos 1990, e com o objetivo de afirmar que a existência de narrativas que orientaram as produções artísticas ao longo da história teriam sido encerradas no momento em que a chegada de uma autoconsciência do caráter filosófico da arte como a sua essência teria se tornado algo presente nas próprias produções artísticas. Deste modo, para o próprio filósofo de Ann Arbor o conceito de essencialismo histórico já se apresenta, em sua própria filosofia, como uma espécie de caráter conjuntivo que procura elencar em uma mesma unidade as teorias da definição essencialista da arte como mundo da arte, da chegada de um fim da arte com a tomada de sua autoconsciência filosófica e, por fim, do advento de uma era de plena liberdade artística em razão do fim das narrativas que nortearam a história da arte.

É diante dessa perspectiva apontada acima que defendo, em consonância com as teses basilares da filosofia da arte de Danto, quais sejam, o mundo da arte, o fim da arte e a arte pós-histórica, que tais conceitos dantianos não decorrem de um

pluralismo temático de sua filosofia da arte. Antes disso, muito embora Arthur Danto não tenha afirmado explicitamente o seu anseio de construir a totalidade de um sistema filosófico da arte, por outro lado percebemos em nossa pesquisa que seus conceitos se fundamentam em uma espécie de interdependência das teses, tal como se implicitamente projetasse a construção desse sistema filosófico. Podemos observar, deste modo, que a tese do mundo da arte é ao mesmo tempo a afirmação de que a arte chegou à sua autoconsciência filosófica ao apresentar as *Brillo Boxes* de Andy Warhol como representativa da compreensão de que aquilo que define a arte é a sua natureza teórica; o fim da arte é ao mesmo tempo a afirmação de que a filosofia da arte encontrou uma definição essencialista da arte, mas também de que esta decorre da evolução histórica da arte rumo ao seu momento de maturidade reflexiva; e, por fim, a arte pós-histórica é ao mesmo tempo a afirmação do fim do desenvolvimento histórico da arte, da chegada de sua autoconsciência filosófica, mas, principalmente, de que posteriormente a esse momento adveio no mundo da arte uma era de plena liberdade (já que tendo cumprido a sua missão a arte estaria, a partir de então, livre de tal necessidade de reconhecer o que ela é).

É em razão dos questionamentos acima, e por considerar plausível a defesa de uma terceira problematização do conceito dantiano de crítica, bem como da hipótese de sua reformulação, que alicerçamos o objetivo da presente Tese. Afinal, se pudermos conjeturar a ampliação do conceito de crítica, e de modo a tornar essa adaptação concordante com o caráter histórico do essencialismo histórico e os aspectos institucionais (também históricos) do mundo da arte, torna-se também factível que se possa propor uma reformulação teórica do conceito dantiano de crítica que, ao invés de colocar em questão os elementos basilares de suas

principais teses filosóficas da arte, bem como do próprio conceito de crítica, antes pode enriquecê-la no sentido de aprimorarmos o alcance de seu sistema. Afinal, se a dinâmica histórica da arte, segundo Danto, é historicamente ordenada em razão do processo de desenvolvimento filosófico que passa a se concretizar como essência da arte, no sentido de que a própria história da arte passa a nortear seu caminho rumo à reflexividade, isto não implica, necessariamente, que tal processo não ocorra em constante diálogo com outros elementos componentes da esfera institucional que fazem parte da própria história do desenvolvimento reflexivo da prática artística e, por outro, também em razão de o mundo da arte não estar alienado de outros tipos de 'mundos', tal como o mundo moral, o mundo político, o mundo ideológico, o mundo econômico, dentre outros, todos eles fazendo parte e influenciando na dinâmica histórica e institucional do mundo da arte, ou, em outras palavras, sendo trazidos como temas e relações para as perspectivas do mundo da arte.

Devo destacar, ademais, que embora esta Tese projete uma espécie de readequação teórica do conceito de crítica em conformidade ao essencialismo histórico, tenho consciência – e quero fazer notar – que esse intento não consiste na formulação de uma proposta definitiva e para a qual pretensamente ansiaria um lugar na concepção teórica da tese dantiana da crítica. Diversas objeções poderão ser feitas a este trabalho. E, creio, caso estivesse vivo o próprio Arthur Danto poderia objetar as pretensões aqui apresentadas. Minha Tese, nesse sentido, é apenas uma proposição. Mais uma dentre tantas outras já feitas ou que estão por vir no debate em torno da filosofia da arte de Arthur Danto e das reflexões sobre o tema da arte pós-histórica.

Cabe aqui uma ressalva importante, por fim, e que não diz respeito tanto aos conteúdos propriamente tratados nesta Tese e os métodos empregados para a minha argumentação, mas ao horizonte de nossa discussão. Trata-se do embate entre filosofia analítica e filosofia continental. Ao longo desta pesquisa, por vezes fui questionado em eventos de filosofia se o meu trabalho era um estudo de filosofia analítica, já que autores desta corrente, como Wittgenstein, Frege, os estetas neowittgensteinianos, George Dickie, Noël Carroll, ou problemas como a análise conceitual, a definição e a lógica dos argumentos se faziam elementos basilares de meus textos, e, noutras, se este trabalho não necessitaria de uma maior especificidade delimitada a esta corrente, já que a reminiscência a autores como Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger, ou a defesa da hermenêutica no âmbito crítico, criava uma espécie de ‘ruído’ entre a tradição analítica e a continental, enquanto passagens que descrevem episódios empíricos da história da arte pareciam denunciar uma espécie de interesse ‘interdisciplinar’ entre filosofia e outros campos do saber. Deixo claro, desde aqui, que esta Tese não se preocupa de qualquer maneira e em nenhum momento com esse tipo de discussão, e por uma razão objetiva: compreendo que o debate entre filosofia analítica e continental diz mais respeito a interesses de engajamento a uma ou outra corrente do que propriamente à prática filosófica e o uso que ela faz de seus diferentes métodos de investigação. Que o engajamento em uma ou outra corrente seja objeto de debates ainda presentes na filosofia, deixo aos seus engajados esse papel e militância.

Diferentemente, em minha atividade filosófica estou comprometido com a filosofia e sua função primeira: filosofar. E, para filosofar, fazer uso dos seus métodos em conformidade com as necessidades que uma argumentação filosófica

solicita. Métodos, em meu entender, são meramente instrumentos e perspectivas, e deles – no sentido do trabalho filosófico – interessa-me apenas a sua instrumentalidade. Logo, reconheço o valor de em seus primórdios a corrente analítica ter trazido à tona e destacado a necessidade de a filosofia se atentar aos problemas da linguagem e seus enunciados, principalmente no que concerne à definição objetiva dos conceitos. Porém, também sei que essa preocupação já se faz presente ao longo de toda a tradição filosófica, subjacente nas argumentações mais díspares e a respeito dos mais diferentes questionamentos acerca dos objetos. Que os analíticos tenham destacado essa necessidade é um mérito, e nos cabe fazer uso de tais procedimentos quando nos forem de proveito. Do mesmo modo, tenho ciência que já a partir da década de 1960 as diversas interpretações analíticas passaram a rever não apenas o estatuto filosófico de autores como Nietzsche (vide o caso do próprio Danto, que além de não se considerar um filósofo reduzido à corrente analítica teve o importante papel de rever as apreensões do pensador alemão como um não-filósofo), e de não terem mais se delimitado apenas aos problemas da linguagem, retomando inclusive o debate metafísico. Se farei uso de tais procedimentos de maneira aberta e descompromissada com relação aos seus embates e engajamentos, portanto, isto não se dá por um descompromisso conceitual deste Trabalho, mas justamente pelo contrário: penso que o correto emprego de diferentes métodos podem nos ser de bom uso para a nossa reflexão. Parodiando o músico brasileiro Gilberto Gil, há diferentes modos de se fazer filosofia, e prefiro todas.

III. Da estrutura e composição da Tese.

Dois procedimentos norteiam a escrita da Tese que aqui se apresenta. Em ambos os casos, dizem respeito às medidas adotadas para estabelecer uma espécie de unidade estrutural para o conjunto dos temas a serem abordados, com o objetivo de tecer um trabalho coeso e cujas partes asseveram – e fundamentam – uma totalidade. Há aqui, portanto, uma trama entre os temas e argumentos em torno de um mesmo objeto. Procuro estabelecer esse recurso, em primeiro lugar, na exposição temática, de modo que a sequência dos capítulos e subcapítulos possam guiar a argumentação para o alicerçamento de minha tese central, qual seja, da plausibilidade de uma crítica de arte em um sentido essencialista histórico e em conformidade com os elementos capitais do projeto filosófico da arte de Danto, ao que intitularei *deeper and deeper interpretation* ou crítica nada-mergulha.

A segunda providência, derivada da primeira, consiste na tentativa de elencarmos questões da problematização propriamente filosófica, como a apresentação dos argumentos teóricos da filosofia dantiana e o subsequente debate em torno dessas teses, à exposição dos contextos histórico-sociais da arte nos quais se assentam a edificação daquela argumentação filosófica. O emprego desse expediente se destaca, sobretudo, não propriamente para ilustrar a argumentação dos conceitos peculiares a esta Tese, mas porque a linguagem não-verbal de tais ilustrações estão correlacionadas aos problemas abordados naquelas passagens, sendo de fundamental importância para o trato dos problemas filosóficos, análises conceituais, definições, ou questionamentos.

Deste modo, apesar de em alguns momentos as narrativas de caráter ilustrativo poderem conduzir a um mero fator histórico e descritivo, conquanto

possam gerar essa impressão em um primeiro momento, tais episódios se mostrarão necessários ao longo do desenvolvimento argumentativo da Tese, notadamente em razão do aspecto histórico que também constitui o conceito dantiano de essencialismo histórico, ou para a reflexão dos limites que o seu conceito de crítica pode instaurar à prática artística em suas diferentes acepções das e relações com as obras.

Atentada essa primeira consideração, exponho a seguir o modo como procurarei empreender e distribuir a organização estrutural de minha Tese. Este trabalho é constituído por quatro capítulos, cada qual tendo por objeto um elemento filosófico e perante o qual atribuímos alguns subtemas concernentes para a fundamentação teórica da Tese. Nesse sentido, cabe observar, por exemplo, que embora o tema da arte pós-histórica seja elementar para o trabalho, por outro lado será uma questão abordada apenas como um dos itens de um capítulo devotado ao tema do essencialismo histórico (capítulo 3). Essa abordagem em subcapítulo, contudo, não incide em atribuímos um menor valor ao tema da arte pós-histórica para o conjunto da Tese. Itero: a arte pós-histórica institui um tópico central do trabalho. Contudo, compreendo que o tema tão-somente pode ser tornado eficaz ao desenvolvimento de minha arguição se compreendido a partir do contexto que o fundamenta: o essencialismo histórico, tema título do referente capítulo, justificando minha empreita. O mesmo escopo distributivo se justifica, ademais, na ocorrência de subcapítulos devotados à conclusão de um tema no contexto dos quatro capítulos da Tese. Estes tem, por objetivo, salientar considerações teóricas e conclusões relevantes para o andamento das argumentações posteriores e para a fundamentação da tese principal.

É sob essa perspectiva, ademais, que justifico também o título deste trabalho. Se a uma primeira leitura a sentença 'O Papel da Crítica na Arte Pós-histórica: um Problema Filosófico' pode conduzir a uma equivocada interpretação de que o tema desta Tese não se concentra e nem objetiva o papel da filosofia de Arthur Danto para a constituição deste escrito, essa perspectiva se esvai com a leitura do texto, notadamente ao nos confrontarmos com o entendimento de que o conceito filosófico de arte pós-histórica é um termo propriamente dantiano. Ademais, faço notar, essa perspectiva por mim adotada também se orienta pela compreensão de que tal formulação do conceito de Arthur Danto se encontra em um contexto de debates filosóficos que não podem ser abstraídos de uma trama narrativa e argumentativa que almeja ter seus diferentes elementos bem demarcados e entrelaçados, primordialmente no sentido em que o tema do essencialismo histórico de Arthur Danto se apresenta como uma contraposição à corrente neowittgensteiniana e sua perspectiva teórica de que a estética não pode apresentar uma definição adequada do conceito de arte. É por esta razão, ademais, que no título desta Tese apresento a expressão 'O Papel da Crítica...', que não tem outro propósito senão ser uma reminiscência simbólica a 'O Papel da...' em 'O Papel da Teoria na Estética' (*The Role of Theory in Aesthetics*), do neowittgensteiniano Morris Weitz. Deste modo, o título deste Trabalho, 'O Papel da Crítica na Arte Pós-histórica: um Problema Filosófico' propõe, já em seu título, demonstrar a tentativa de organicidade estrutural de minha Tese: refletir o problema do conceito de crítica de Arthur Danto no contexto de sua teoria da arte pós-histórica, mas, notadamente, tendo consigo a consciência do contexto e objeto com os quais essa teoria dantiana se apresenta, e, fundamentalmente, inserir a minha própria tentativa de argumentação nesse contexto a partir da perspectiva do problema da crítica de arte.

No primeiro capítulo, apresento as características que tornam a definição da arte e da obra de arte necessárias para a compreensão da dinâmica da prática artística, e como a corrente estética neowittgensteiniana defendeu a impossibilidade de a filosofia apresentar uma definição eficaz do conceito de arte, relegando à prática da arte apontamentos de identificação por meio de critérios de semelhança, e à filosofia da arte a redução de suas teorias a formulações valorativas da arte. No que diz respeito ao primeiro tópico, o subcapítulo 1.1, terei de expor em que medida a prática da arte e as complexidades que a sua dinâmica institui demonstram a necessidade de uma clara compreensão do conceito de arte, sua função, suas categorias, etc., para o próprio funcionamento da prática artística e suas relações com outros campos do saber humano. Nesse sentido, o referente subcapítulo discutirá em que consiste uma definição filosófica e sua aplicabilidade, exemplos de como a prática artística tensiona nossas concepções artísticas, e, por fim, a atribuição caracteristicamente filosófica de se atribuir e debater uma definição de arte ou de obra de arte. No subcapítulo 1.2, em contrapartida, discutirei como a defesa dos três principais representantes da filosofia da arte neowittgensteiniana instauram um dilema para a filosofia da arte ao postularem que a existência de diversas definições do que é a arte, notadamente distintas na caracterização daquilo que torna um objeto obra de arte, pressupõe interrogar a própria possibilidade de uma definição essencialista da arte que pudesse ser aplicada a todas as manifestações artísticas, mesmo diante a imprevisibilidade e imutabilidade que histórica e socialmente as artes sofrem. Essa corrente, ao problematizar que a estética tradicional cometeu um equívoco ao perguntar pelo o que é arte, quando antes deveriam questionar pelo seu conceito e pela função que o termo arte representa, e inferir que o conceito de arte é aberto em razão da própria

característica de sua dinâmica, determina a impossibilidade de a filosofia apresentar uma definição satisfatória para a arte em razão de sua contínua mudança, relegando ao trato prático da arte o papel identificatório a partir de um critério intitulado semelhanças de família, ou meramente valorativo a partir das teorias da arte, subtraindo deste modo o papel da filosofia da arte em seu potencial de atribuir para a arte e as obras de arte uma definição.

No segundo capítulo, demonstro como duas concepções filosóficas da arte que fizeram uso da mesma expressão, quais sejam, o mundo da arte de Arthur Danto e o mundo da arte de George Dickie, promoveram o ressurgimento do debate da definição na filosofia da arte, ao mesmo tempo apresentando conceitos de arte essencialmente delimitados mas cuja abrangência faculta e legitima a dinâmica plural e criativa da prática artística que levou os neowittgensteinianos a concluir que o pluralismo artístico demandaria que a arte não pudesse delimitar o seu conceito em uma definição.

No subcapítulo 2.1, apresento de que maneira o pensamento dantiano, partindo de uma experiência empírica com a obra de Andy Warhol intitulada *Brillo Boxes*, ambiciona em seu artigo *O Mundo da Arte* uma teoria essencialista em resposta aos neowittgensteinianos, a partir de um critério esteticamente revolucionário: de que a essência da arte não se encontra em fatores ligados à sua materialidade, como o emprego da *mimesis* ou questões de ordem formalista, como a pictorialidade ou a expressão, mas na teoria. Observo, no referido subcapítulo, que a obra de arte possui, para Danto, uma espécie de *é* da identificação artística, que consiste em a obra forjar sobre um objeto uma significação. A esse âmbito teórico, isto é, de uma atmosfera de teoria artística, Danto concebe o conceito de mundo da

arte. No subcapítulo 2.2, abordo o fato de que a partir do artigo *O Mundo da Arte*, de Danto, o pensador de Palmetto George Dickie formulou uma outra definição da arte, na qual concebeu – sob a inspiração de Danto – a ideia de que o mundo da arte consiste um processo de ordem institucional, e cujo preceito se dá na apreciação de objetos artefatuizados e que são apresentados à apreciação. Veremos, contudo, que assim como a teoria dantiana, também a filosofia da arte de Dickie, intitulada Teoria Institucional da Arte, passou a sofrer uma equivocada interpretação de diversos críticos, incluindo Danto, que conceberam a teoria do esteta de Palmetto como uma filosofia de caráter sociológico na qual autoridades do meio institucional haveriam de eleger o que é ou não uma obra. Demonstrarei, pelo contrário, que essa formulação ignora não apenas o critério de artefatuização da teoria de Dickie, como também o fato de que ao pensar a ideia de artefatos apresentados à apreciação o esteta estadunidense jamais projetara a candidatura ou a eleição de objetos aos meios institucionais, mas, a formulação de uma prática que é a arte e a condição de se tornar um objeto passível de vir a ser apreciado por algum meio social.

O terceiro capítulo desta Tese constitui, grosso modo, o mais relevante de minha Tese, ao menos no sentido de que é nele que encontramos o alicerce da trama entre os dois primeiros capítulos, e, por consequência a justificativa para a tese da crítica contida no quarto. Demonstrarei ali como o pensamento dantiano da arte deve ser compreendido como uma filosofia da arte ao mesmo tempo essencialista e histórica (intensional e extensional), e em cuja extensionalidade se dá o caráter institucional de sua própria formulação teórica. No subcapítulo 3.1, abordarei de que maneira Arthur Danto, diante a necessidade de afastar a

compreensão de sua filosofia como uma Teoria Institucional da Arte, retomou ao longo da década de 1970 o projeto contido em seu artigo *O Mundo da Arte*, para, a seguir, formular de maneira mais precisa a sua definição de arte, qual seja, de que para ser uma obra de arte um objeto deve ser (i) sobre uma coisa (*aboutness*) e (ii) incorporar seu significado (*embodied meaning*). No subcapítulo 3.2, demonstrarei de que maneira, a partir da década de 1980, Danto procurou observar o outro aspecto de sua teoria, qual seja, o da historicidade, e defenderei o pensador de Ann Arbor das concepções críticas de que se tratava de uma ‘virada’ em seu pensamento. Pelo contrário, observo que esse processo estava em curso desde as suas primeiras formulações, tendo Danto apenas mudado de paradigma de concepção histórica. Ademais, observo que essa dupla perspectiva, intitulada essencialismo histórico, compreende não a união de dois polos distintos e paradoxais em uma mesma teoria, mas, tão-somente, o emprego das predicções intensionais e extensionais. No subcapítulo 3.3, discutirei de que maneira o conceito de essencialismo denota o problema da institucionalidade na teoria de Danto, e de que forma o próprio pensador de Ann Arbor veio a assumir, em *Art World Revisited*, que de fato a sua teoria possui um caráter institucional intrínseco: o mundo da arte consiste em discursos de razões institucionalizados.

No capítulo quatro, por fim, apresento a concepção de crítica de Arthur Danto e o equívoco de sua formulação ao desconsiderar a necessidade de manter o caráter conjuntivo e indissociável do essencialismo histórico como condição da crítica. No subcapítulo 4.1, apresento o conceito dantiano de crítica e os modos como ele concebe a função e o método para o crítico de arte: interpretação do significado da obra (o crítico como mediador) e o método da interpretação de superfície (*surface*

interpretation) contra a interpretação profunda (*deep interpretation*). No subcapítulo 4.2, demonstro o caráter deficiente da concepção dantiana de interpretação profunda, que reduz toda interpretação em terceira pessoa a um tipo de cledomancia teórica, e o quanto a sua própria concepção de crítica, intitulada interpretação de superfície, embora coerente com a sua proposição essencialista encerra por não abarcar os problemas da institucionalidade em relação às obras de arte. Por fim, no último subcapítulo, discuto as deficiências da teoria dantiana da crítica ao abandonar o preceito essencialista de sua filosofia e, notadamente, de o esteta de Ann Arbor não ter compreendido que embora sua filosofia tivesse apresentado uma concepção primorosa da diferença entre arte e realidade, ela não contemplou o problema arte e vida, conseqüentemente relacionado a este, que somente pode ser plausível se compreendido o papel complexo do caráter extensional do essencialismo histórico. No referido subcapítulo, procurarei demonstrar essa possibilidade de reformulação em coerência com a própria filosofia de Danto a partir de meu conceito de *deeper and deeper interpretation*, ou crítica nada-mergulha.

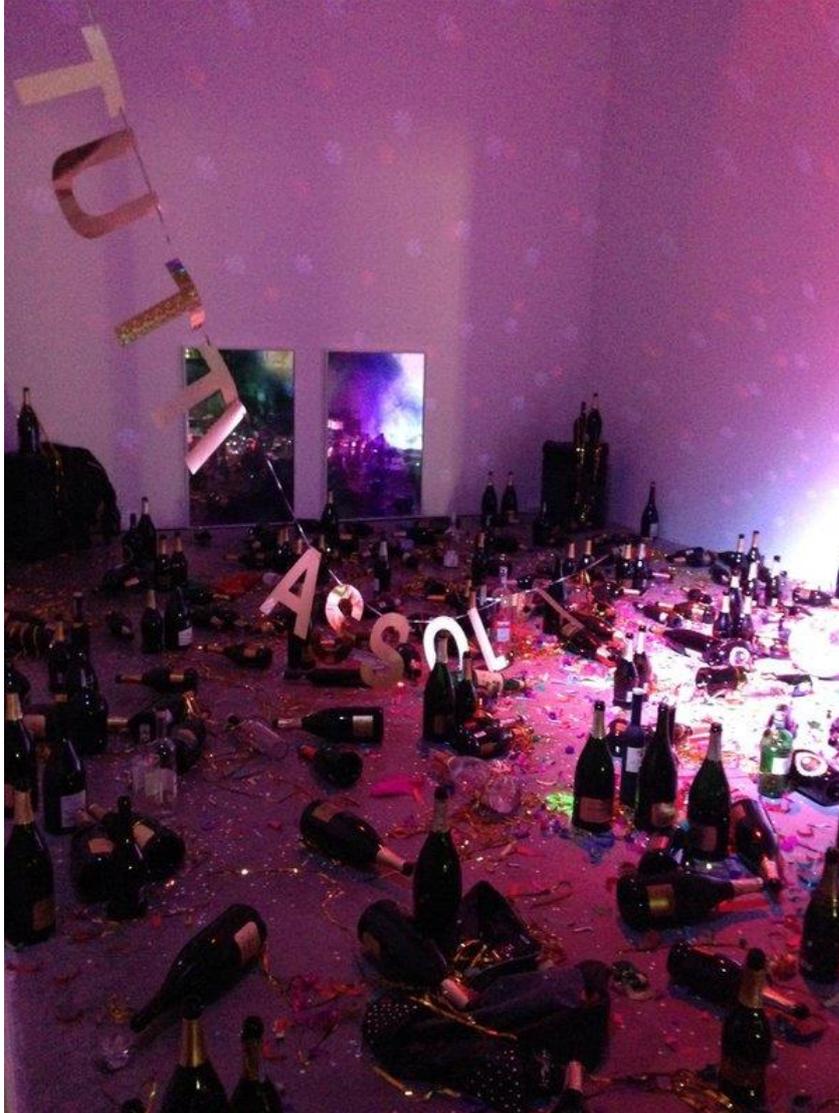
CAPÍTULO 1

É POSSÍVEL DEFINIR ARTE?

“Lamentamos muito o que aconteceu com a obra das artistas. Tudo não passou de um mal entendido com o pessoal da companhia de limpeza”.

Letizia Ragaglia⁴

Figura 1 - *Dove andiamo a ballare questa sera?*, de Goldschmied & Chiari, 2015.



Fonte: Arte Magazine, 28 de outubro de 2015.

⁴ Declaração da diretora do Museion di Bolzano, Itália, Letizia Ragaglia, após tomar conhecimento de que a obra *“Dove andiamo a ballare questa sera?”* (*Onde vamos dançar hoje à noite?*), das artistas Goldschmied & Chiari, instalação formada por garrafas de champanhe vazia, bitucas de cigarro e outros artigos de festa, que havia sido confundida com lixo pela equipe de limpeza do museu e retirada da exposição. Cf. *“Siamo molto dispiaciuti per quanto accaduto con l’opera e con le artiste. Il tutto è nato da un malinteso con il personale della ditta di pulizie”*. In. *“Museion, riallestita opera gettata nei rifiuti”*. *Arte Magazine*. 28 outubro de 2015. Acesso em 12 outubro de 2017. Disponível em: <http://www.artemagazine.it/old/uncategorized/101797/museion-riallestita-opera-gettata-nei-rifiuti/>.

1.1. ARTE E DEFINIÇÃO

A compreensão sobre a arte como um domínio da prática e do conhecimento humano exige uma delimitação da abordagem de seu termo em relação às especificidades desse campo de atuação. E, por vezes, nos distrairmos em relação a esse preceito pode conduzir a um tipo de emprego embaraçoso ou demasiadamente ambíguo no trato de temas artísticos.

Ao pensarmos a palavra arte em seu caráter léxico, podemos atribuir ao termo um campo abrangente de designações, próprios da organização de um repertório de usos de um termo em sua língua e seu emprego em dicionários. Neste caso, a palavra arte pode ser empregada para nos referirmos ao conjunto de realizações criativas e sem fins práticos da humanidade, de uma cultura, de um estilo ou de uma época, por exemplo, em ‘arte universal’, ‘arte brasileira’, ‘arte *nouveau*’ ou ‘arte rupestre’; para o conjunto de conhecimentos e princípios necessários para a aquisição de domínio em um campo de atuação, como em ‘arte de pintar’, ‘arte de cantar’, ‘arte de compor’, ‘arte de educar’, ‘arte da marcenaria’; para designar ou conferir valor às realizações da criatividade humana sem fins práticos, como em ‘belas-artes’ e ‘obras de arte’; para expressar o conjunto de realizações de um artista, como em ‘arte de Michelangelo’, ‘arte de Picasso’, ‘arte de Caetano Veloso’; para uma referência qualitativa de habilidade, talento ou esmero, como em ‘este almoço foi feito com arte’ e ‘usou de toda a sua arte para convencer’; ou, por fim, para ironizar algum comportamento, como em ‘você só faz arte!’.

A enumeração dos sentidos em que o termo arte pode ser empregado, como exposto acima, poderia nos levar à conclusão errônea de que para definirmos o que é arte basta elencarmos em uma lista o conjunto de possibilidades de emprego da

palavra, de modo que a definição do termo corresponderia à totalidade dos seus usos. Entretanto, há aqui um duplo equívoco. Primeiro, porque a lista de todos os desígnios a que se prestam os sentidos de uma palavra, tal como ocorre com arte, não correspondem a uma lista de sinônimos imbricados entre si, e sim, diversamente, a uma lista que inclui tanto sinônimos quanto coisas distintas sob um mesmo termo. Sob essa perspectiva, não faria qualquer sentido ao pensar a arte como o conjunto das realizações criativas e sem fins práticos de um povo, como em 'arte francesa', que dentro desse domínio se incluísse o trabalho de professores e marceneiros habilidosos franceses. O resultado do trabalho de um artista e o resultado do trabalho de um educador são coisas distintas, justamente porque suas atividades respondem a domínios distintos do conhecimento e da prática humana. Deste modo, embora possamos considerar as sinonímias de um termo como partes de um mesmo conjunto, isto é, como designativos de uma mesma atividade referenciada por uma palavra, por exemplo, a proximidade de significação que o termo arte expressa ao falarmos de 'arte universal', 'arte de Caetano Veloso' e 'obras de arte', tendo em vista que em princípio falamos de um mesmo conjunto de coisas, desse feito não podemos concluir que possamos a partir de um empenho lexicográfico sobre um termo subtrair uma definição das diferentes coisas e atividades que o termo abrange ao se referir a um domínio específico de prática e conhecimento.

É um fato que a investigação lexicográfica, e sua concomitante reminiscência à etimologia de um termo, nos auxiliem na compreensão de um campo do saber. Afinal, é por meio do repertório de significados de um termo, bem como da origem histórico-linguística dessa palavra, que poderemos designar as funções para as

quais a palavra arte era atribuída em sua origem, bem como para que atribuições ela se aplica atualmente. Entretanto, caso tenhamos em mente refletir apenas uma especificidade em que o termo arte se aplica, notoriamente em nosso caso para referirmos ao domínio de saber e prática da arte como um campo específico do saber devotado às criações e recepções de obras de arte, ou sobre os critérios tradicionais em que obras de arte foram ou deveriam ser pensadas (como beleza, experiência estética, etc.), o repertório lexicográfico e a etimologia não nos são suficientes para a compreensão do fenômeno que temos em mente⁵.

No que diz respeito às questões sobre a arte enquanto domínio do conhecimento e da prática humana, deste modo, as perguntas não correspondem especificamente a inquirições sobre a palavra arte e sua etimologia, mas sobre o significado, a abrangência e a aplicação do uso dessa palavra quando em referência a esse campo de atuação.

É sobre um domínio ou campo do saber e prática humana chamada arte que aquilo a que chamamos filosofia da arte tradicionalmente procura se sustentar. E, apesar de a filosofia poder refletir sobre outros domínios nos quais o termo arte é empregado, como a questão técnica subjacente ao conjunto de conhecimentos e princípios necessários para a aquisição de domínio em um campo de atuação, tal

⁵ Um exemplo interessante para se compreender a relação complexa entre a etimologia e a referência à arte como um domínio específico do saber e da prática humana pode ser encontrado, por exemplo, na Introdução à filosofia da arte, de Benedito Nunes, na qual o autor esclarece que as relações de proximidade entre arte e beleza que tradicionalmente empregamos para pensar a arte e o belo não encontram a mesma imbricação na origem histórica dos termos e suas aplicações. Cito-o: “O conceito do Belo (*to kalón*) teve, na cultura e na filosofia gregas, implicações morais e intelectuais que condicionaram o alcance do seu sentido estético, o qual não foi o predominante, nem esteve diretamente relacionado com a arte, na acepção estrita do termo. *Ars*, *artis*, palavra latina da qual a nossa derivou, corresponde ao grego *tékne*, que significa todo e qualquer meio apto à obtenção de determinado fim, e que é o que se contém na idéia genérica de *arte*. Quanto a *póiesis*, de significado semelhante a *tékne*, aplica-a Aristóteles, de modo especial, para designar a poesia e também a arte, na acepção estrita do termo” (Nunes, 1999, p.9).

empreendimento filosófico coloca em questão não a arte, mas a técnica. Sendo assim, filosofar sobre a arte não é refletir a palavra arte, mas acerca de um campo do saber e da prática humana que aquele termo comporta.

O campo de saber e prática humana sobre o qual a filosofia da arte trata consiste naquele domínio em que o termo arte se refere às realizações criativas e sem fins práticos dos seres humanos, seus povos, culturas, movimentos estilísticos; os conhecimentos e princípios necessários para a aquisição de habilidades de atuação dentro desse campo; os objetos realizados nesse meio (ao que chamamos obras de arte); o valor das obras de arte; os diferentes meios empregados para a realização das obras de arte; a atribuição de uma posição específica para os personagens que atuam e institucionalizam esse meio (artistas, restauradores, público, críticos, historiadores, curadores, educadores, comerciantes); a fundação e manutenção de estruturas institucionais para a formação de seus personagens e para a exibição, a promoção, o juízo, o comércio e a conservação das obras de arte (escolas técnicas, cursos formais, livros, revistas, catálogos, galerias, museus); dentre outros.

Podemos afirmar, de maneira bastante plausível, que aquilo a que chamamos obras de arte corresponde ao objeto elementar desse domínio de saber e prática humana a que chamamos arte. De fato, é em torno das obras de arte que todas as estruturas físicas institucionais, seus personagens e suas ações justificam e legitimam as suas funções dentro desse campo. Afinal, é em razão de procurar alcançar o domínio de habilidades para fazer arte que um estudante ingressa em uma instituição de ensino de arte, lê revistas de arte livros de arte e aprende técnicas estilísticas da arte; é por criar obras de arte que uma pessoa é chamada de

artista; é por debater e julgar obras de arte e estilos artísticos que uma pessoa é chamada de crítico(a) de arte; é por formular uma narrativa que contempla obras relevantes dos diferentes períodos históricos, estilos e culturas que uma pessoa é chamada de historiador(a); é por organizar e promover mostras de arte que uma pessoa é chamada de curador(a); é por exibir e vender obras de arte que um espaço é chamado de galeria de arte; é por exibir e salvaguardar obras de arte consagradas que um espaço físico é chamado de museu; é por restaurar obras de arte que uma pessoa é chamada de restaurador(a) de arte; e, por fim, é por apreciar obras de arte (seja a partir do ato de ler revistas e livros de arte, ou frequentar galerias de arte, museus de arte e outras estruturas físicas institucionais da arte) que um coletivo de pessoas é chamado de público.

Entretanto, é justamente a partir dessa constatação de que as obras de arte correspondem ao elemento primordial desse campo de saber e prática humana a que chamamos arte que podemos ser levados a um segundo equívoco na definição do que é arte, qual seja, a de pensarmos que para definir arte nos bastaria elencar a totalidade ou um conjunto paradigmático das obras de arte e/ou de suas características. E o erro desse juízo, ao contrário do que à primeira vista possa parecer, não se sustém na ideia de que enumerarmos a totalidade das obras de arte (ou mesmo a sua parcela que considerássemos paradigmáticas em razão de suas características peculiares) demandaria um trabalho vultosamente tortuoso, nem que o resultado dessa façanha produziria uma definição consideravelmente ampla e complexa, ou, por fim, que em razão de a arte dizer respeito a uma prática humana, e oriunda da habilidade criativa dos artistas (que poderiam conceber paulatinamente novas características e paradigmas para obras de arte), que em decorrência desse

fato uma definição seria apenas um *work in progress*, uma empreita que prosseguiria no acréscimo de novas características e paradigmas das obras de arte *ad infinitum*. A questão relevante, por outro lado, é que ao elencarmos a totalidade das obras de arte, ou o conjunto das obras de arte paradigmáticas, ou as características dessa totalidade ou conjunto, de qualquer modo não estaremos dizendo o que a arte é, mas apenas citando as características de suas obras.

Em uma primeira observação, pode parecer irrelevante a conclusão apontada pela última sentença, acima, mas ela não é. Quando pensamos o termo arte como um campo do saber e da prática cujas realizações criativas e sem fins práticos constituem as obras de arte, parece legítimo pensarmos que pouco importa saber explicar, por meio de uma definição, o que é a arte. Para a compreensão de muitos, seria suficiente o emprego de alguns exemplos paradigmáticos de obras de arte listados por exemplo em um livro de história da arte, para que uma pessoa pudesse compreender do que a arte e suas obras tratam e, analogamente, saber identificar e reconhecer obras de arte. Entretanto, é no fato de a arte consistir em uma prática humana (e, portanto, social) que encontramos a complexidade do seu termo.

Na introdução de sua obra *Filosofia da Arte*, Noël Carroll chama a atenção para dois fatores elementares para a compreensão da arte: em primeiro lugar, a peculiaridade das práticas artísticas em relação a outras práticas humanas e, em segundo, a diferença entre uma análise filosófica e uma análise sociológica dessa atividade.

De acordo com o pensador nova-iorquino, a filosofia costuma ser uma atividade que reflete, a partir de seus métodos, sobre algumas coisas, notadamente práticas. Tais práticas, que podem ser da ordem da obtenção de conhecimento ou

pragmáticas, como a física, a psicologia, a história, o direito, a religião, a ética, etc., são organizadas em seus campos de ação a partir de certos conceitos, que por sua vez são aplicados de acordo com certos critérios. São esses conceitos e essas formas de raciocínio, por sua vez aquilo que torna essas práticas possíveis. Cito-o:

Mais concretamente, veja-se o caso do direito. É uma prática. Possui um grande número de conceitos fundamentais – sem os quais não haveria qualquer prática da lei. Um destes conceitos, evidentemente, é a própria noção de lei. Que é uma lei? Em que condições – com que critérios – classificamos uma regra como lei? [...] Ao perguntar ‘que é uma lei?’ há que explorar várias hipóteses. Uma lei será apenas o que uma dada assembleia decide ser lei conforme certas práticas estabelecidas? Ou será uma lei – uma lei genuína – aquilo que se deve seguir de (ou pelo menos ser consistente com) princípios constitucionais fundamentais ou de princípios morais profundos, relacionados com os direitos humanos? Que argumentos podemos apresentar em defesa das diferentes opções? Estas questões não são insignificantes. Podem surgir, por exemplo, quando alguém afirma que um projeto de lei é ilegal. Obviamente, afirmar que um projeto de lei é ilegal (isto é, que está contra a lei) deixa-nos à beira do paradoxo. Para solucionar tais paradoxos e quebra-cabeças, que surgem frequentemente no decorrer das nossas ações, precisamos analisar, com atenção, os nossos conceitos (Carroll, 1999, pp.16-17).

A citação do esteta nova-iorquino, acima, ilustra a complexidade em que um campo de atuação como o direito passa a trazer consigo a partir do momento em que seus personagens (aqueles que estão atuando dentro daquele domínio da prática humana), tomam consciência e passam a problematizar – não por casualidade, mas por necessidade – sobre os conceitos e os critérios aplicados

dentro daquele campo prático. Desta forma, podemos apreender que embora o termo direito contemple um campo específico da prática humana, cujo cerne encontramos nas leis e suas aplicações, e que subjacente a esse conceito podemos encontrar os personagens que o institucionalizam, as estruturas físicas de sua institucionalidade, os princípios e conhecimentos para que uma pessoa se torne habilitada para o seu exercício e, por fim, seu público específico, o conhecimento desses subconjuntos dentro do conjunto a que chamamos essa prática (direito) não nos são suficientes para a legítima compreensão de sua prática.

É em razão do mesmo princípio de complexidade de uma prática apontado por Carroll que também podemos pensar a prática a que chamamos arte. Ao refletirmos sobre as relações oriundas dos conceitos, critérios, e suas aplicações na prática artística, fatalmente compreenderemos que a simples consciência dos elementos que formam o conjunto arte e seus respectivos subconjuntos, bem como a listagem das características (paradigmáticas ou não) das obras de arte, não nos são suficientes para uma real compreensão da complexidade dessa prática. E podemos exemplificar tal assertiva a partir de relações elementares na prática da arte, como a identificação e a interpretação das obras de arte.

Tendo em vista que a arte diz respeito a uma prática humana, é evidente que ao ingressarmos em algum tipo de atuação de ordem artística devemos adotar critérios próprios desse meio. Por exemplo, de que ao nos posicionarmos frente a uma obra de arte precisamos adotar um tipo de relação com o objeto que seja próprio ao domínio dessa prática. Nesse sentido, é bastante comum que ao adentrarmos em uma escola de arte, e nos dedicarmos ao estudo da representação de corpos nus, que durante tais estudos não nos furtemos a observar o corpo dos

modelos vivos, nem que tomemos uma atitude moralista abrupta como a de nos retirarmos da sala e denunciarmos para a polícia que há uma pessoa nua em um espaço público. Trata-se, neste caso, de uma relação característica dentro daquela prática que possamos tratar aquele personagem (o modelo vivo nu) em conformidade com os critérios daquela atividade.

Entretanto, apesar de o exemplo acima nos parecer bastante plausível, não sendo portanto digno de contenda, outras situações de identificação e interpretação dentro da esfera das práticas artísticas podem ser – e são – facilmente encontrados. Identificar ou interpretar um objeto como obra de arte pode não ser uma tarefa simples. E podemos encontrar diversos eventos para exemplificar essa afirmação. Obviamente, essa sentença pode ser em princípio questionada por uma pessoa que ao ser confrontada com a nossa frase replique: 'Não é assim tão difícil. Pois identifico no Davi de Michelangelo uma obra de arte, e interpreto que o seja em razão de o artista ter esculpido no mármore a imagem fidedigna e detalhada de um belo jovem, tornando-a digna de apreciação'. Trata-se, de fato, de uma boa justificativa, e não raramente encontramos esse tipo de exemplificação, principalmente quando reforçam as características das obras de períodos ou estilos emblemáticos da história da arte hoje tradicionalizados, como a realização realista de um retrato em um desenho ou pintura, como se traduzissem por uma obra de arte a materialização de uma habilidade técnica virtuosa e um resultado digno de apreço estético em suportes como o mármore, os metais e a madeira para a escultura e a tela ou murais para a pintura.

Do mesmo modo, parece fácil identificar uma obra de arte quando o exemplo faz referência a artistas consagrados de um estatuto na prática artística, de modo

que para interpretarmos suas obras nos valemos da ação de refletir sobre suas habilidades, seus estilos criativos, e o modo como esses dois fatores foram conjugados na obra. Sob essa perspectiva, é uma tarefa razoavelmente fácil aceitarmos as produções devotadas à prática artística de autores reverenciados de um estilo 'mais clássico' como Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Michelangelo Merisi (Caravaggio), Johannes Vermeer, Diego Velázquez, Eugène Delacroix, etc., e justificarmos nossa interpretação em preceitos semelhantes à da frase sobre o Davi de Michelangelo, no parágrafo anterior. Do mesmo modo, com artistas intitulados 'modernos', muitas vezes justificamos o ingresso deles no universo dos artistas que merecem reverência em razão de em determinada etapa de suas formações terem demonstrado um elevado conhecimento técnico clássico, como Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Henri Matisse, Constantin Brâncuși, Salvador Dalí, Wassily Kandinsky, Marcel Duchamp, etc., ou por terem alcançado um estatuto de mestres pelas instituições artísticas. Em relação a estes, muitas vezes, procuramos interpretar suas obras estilisticamente categorizadas como modernas a partir de justificativas como força expressiva, capacidade criativa ou atitude, e, quando questionados desses significados, nos valeremos do preceito de que por terem demonstrado domínio clássico, e terem adquirido exímia habilidade nessas criações, poderemos lhes permitir colocarem como objetos de fruição na prática artística obras que não precisariam necessariamente retratar uma realidade visual.

Ainda nos dias de hoje, em grande parte das escolas de arte, o ensino basilar das técnicas artísticas exige que seus estudantes detenham a habilidade de uma reprodução realista, para somente a seguir poderem exercitar experiências criativas.

Do mesmo modo, para o ingresso em uma faculdade de artes, costumeiramente aplicam-se testes para julgar o domínio dessa habilidade técnica realista. Um(a) estudante de artes que manifesta preferência pelas atitudes, criações e expressões próprias da arte moderna poderia objetar: 'Qual a necessidade dessa exigência técnica realista, já que pretendo criar obras expressivas, abstratas, compor objetos conceituais, e não desenhar naturezas-mortas e paisagens sob uma determinada perspectiva? Por que preciso aprender a exercitar o olhar e a reprodução de mesas, garrafas, frutos e horizontes paisagísticos, se os objetos que pretendo expressar se encontram na minha imaginação?' A esse tipo de questionamento, em grande parte, costuma-se responder que para se expressar bem uma criatividade é necessário, anteriormente, o domínio das habilidades manuais para se poder expressá-la bem.

Considerações desta ordem, muitas vezes, podem colocar em questão a nossa afirmativa acerca da dificuldade de se identificar ou interpretar algo como sendo uma obra de arte. Porém, basta-nos remetermos a outros exemplos do nosso cotidiano para compreendermos que as dificuldades são amplas, e vão muito além de meras preocupações estilística ou de ensino oriundas do universo da prática artística.

Identificar e interpretar obras de arte não são tarefas que dizem respeito apenas às pessoas que ingressam nesse domínio prático, como artistas, professores de arte, críticos de arte ou frequentadores assíduos de galerias e museus de arte. Tendo em vista que a prática da arte também diz respeito a uma prática de impacto social, já que obras de arte costumam ser expostas em espaços públicos na forma de construções arquitetônicas, monumentos e murais; o ensino de arte faz parte dos currículos escolares das instituições de ensino fundamental e médio; estruturas físicas institucionais da arte, como museus e galerias, costumam

receber verbas públicas ou privadas para a compra, manutenção, promoção e exibição de seus acervos; e, por fim, obras de arte costumam trafegar por espaços não institucionais da prática artística, posto que também são comercializadas. Desta forma, é digno de juízo pensarmos que a prática artística e seus personagens, como artistas, obras, público e demais instituições não apenas façam parte de um corpo social e político, mas, que todo o domínio dessa prática interage e sofre influências desse meio.

Pensemos três casos emblemáticos nos quais a relação entre a política em que a ética a política influem consideravelmente para tensionar e complexificar o nosso entendimento de arte, artista e obra de arte, quais sejam, a questão da autenticidade e do limite entre falsificador e artista na prática artística, conforme o episódio Han van Meegeren, a relação entre a prática artística e outras práticas, vide o problema do ser-obra-de-arte ou objeto-comum a partir da controvérsia jurídica em torno de uma escultura de Brâncuși, e a questão da artisticidade de obras produzidas em determinados regimes autoritários.

Quando pensamos a figura de um artista, costumeiramente pensamos não apenas em uma pessoa dotada de habilidade técnica e criativa para o exercício da prática artística, mas, também, que tal personagem construa e detenha um estilo próprio, peculiar, que por meio de sua habilidade ele executa em suas obras. Ser artista, deste modo, diz respeito a ser o autor de obras e de um estilo, cuja propriedade criativa se refere ao seu nome enquanto artista. É por esta razão, obviamente, que ao ouvirmos uma música identificamos (e sabemos diferenciar) uma realização artística *pop* e *rock* de David Bowie ou dos Rolling Stones, uma sinfonia de Igor Stravinsky ou de Johannes Brahms, ou ao vermos uma pintura identificamos uma obra de Pablo Picasso ou Joan Miró. Que uma ou mais obras de

arte ao longo da história tenham sido coletivamente realizadas em nome de algum padrão prático, obviamente, não vem aqui ao caso.

Por outro lado, não sucede qualquer demérito que na construção de seu próprio estilo um artista busque ou encontre influências nos estilos de outros artistas ou movimentos artísticos. Não é por outra razão que ao interpretar um quadro de Pablo Picasso muitas vezes podemos identificar nele a presente influência de Paul Cézanne, assim como muitas vezes identificamos a influência do próprio Picasso em pinturas de Joan Miró. É sob esse mesmo princípio, aliás, que por vezes identificamos influência de um domínio específico da arte sobre outro campo, por exemplo, quando Décio Pignatari observou uma correlação entre as canções *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, e *Alegria Alegria*, de Caetano Veloso, e a estética cinematográfica de Serguei Eisenstein e Jean-Luc Godard, respectivamente⁶.

A influência do estilo de um artista sobre outro não representa nenhum problema na prática artística, posto que ele sirva à formação de outros estilos. Do mesmo modo, também não representa um problema que em uma obra um artista decida por citar ou fazer alguma referência a uma outra obra. Tais reminiscências podem designar não apenas uma homenagem, como também criar uma espécie de diálogo entre duas criações. É sob esse princípio que interpretamos, por exemplo, a relação entre *As Meninas*, de Velázquez e a obra homônima e referente de Picasso;

⁶ Cf. “Da mesma forma que a excelente letra de Gilberto Gil para *Domingo no Parque*, a de Caetano Veloso tem características cinematográficas. Mas, como me observou Décio Pignatari, enquanto a letra de Gil lembra as montagens eisensteinianas, com seus *closes* e suas ‘fusões’ (‘O sorvete é morango – é vermelho / Ôi girando e a rosa – é vermelha / Ôi girando, girando – é vermelha / Ôi girando, girando – Olha a faca / Olha o sangue na mão – ê José / Juliana no chão – ê José / Outro corpo caído – ê José / Seu amigo João – ê José’), a de Caetano Veloso é uma ‘letra-câmera-na-mão’, mais ao modo informal e aberto de um Godard, colhendo a realidade casual ‘por entre fotos e nomes’” (Campos, 1974, p.153).

a citação de uma passagem de *A day in the life*, dos Beatles, na canção *Young Americans*, de David Bowie; ou, por fim, de que Caetano Veloso – que por diversas vezes empregou o mesmo tipo de citação feita por Bowie, e muito antes deste – tenha executado em uma única música a letra de uma canção específica (*Felicidade*, de Lupicínio Rodrigues) interposta à melodia de uma outra (*Luar do sertão*, de Catulo da Paixão Cearense), passando a intitular a sua realização de *Felicidade/Luar do Sertão*. Esta obra de Caetano, embora contenha duas outras em seu conteúdo, não é uma mera interpretação daquelas duas, mas uma terceira – uma outra – obra.

Se a influência e a reminiscência não significam qualquer problema para uma obra e seu artista, este não é o caso do plágio ou da falsificação. No plágio artístico, por exemplo, quando algum compositor popular se apropria da criação melódica e/ou da letra de uma obra pouco conhecida de outro artista, e a emprega indevidamente sem referência ao criador em uma obra que passa a designar como sua, temos um problema não apenas ético e jurídico, mas também da própria prática artística. Afinal, podemos atribuir um valor artístico ou identificar uma obra como sendo de um artista, quando tal obra é apenas um plágio e, portanto, oriunda de outro criador? Não haveria algum problema ao identificarmos uma tal obra como sendo de um autor 'x', e a interpretarmos como objeto característico do estilo desse artista 'x', quando o papel de tal artista naquela obra foi apenas uma apropriação? Esse problema entra em questão, por exemplo, ao pensarmos obras como *My sweet Lord*, de George Harrison; *Come together*, dos Beatles; *Do ya think I'm sexy*, de Rod Stewart; *Feelings*, de Morris Albert; *Wanna be starting something*, de Michael Jackson; *Whole lotta love*, do Led Zeppelin (Page/Plant); ou *O careta*, de Roberto Carlos, quando foram tecnicamente comprovadas e/ou juridicamente sentenciadas

por plágio, respectivamente de *He's so fine*, das Chiffon; *You can't catch me*, de Chuck Berry; *Taj Mahal*, de Jorge Ben Jor; *Soul Makossa*, de Manu Dibango; *You need love*, de Muddy Waters; e *Loucuras de amor*, de Sebastião Braga. O fato de esse primeiro grupo de artistas portar uma celebridade junto ao público consumidor de música popular mais ampla do que os membros do segundo grupo pode servir de critério para uma espécie de aval que indulte continuarmos a fruir essas canções como se fossem deles, quando notadamente são de outros? É digno observar, aliás, que empreendimento similar ocorreu ao longo de nossa história da música popular, quando não poucos músicos consagrados exigiram ter seus nomes na composição (e na aquisição de direitos autorais) quando nada mais fizeram do que gravá-la: trata-se de um empreendimento que foi comum no samba e no blues ao longo de sua institucionalização no mercado fonográfico, e também, hoje sabemos, um expediente também presente no advento do mercado da música sertaneja, dadas as denúncias atualmente feitas por compositoras como Fátima Leão e Roberta Miranda, que abertamente vem se pronunciando sobre a atuação do cantor Matogrosso (da dupla Matogrosso e Mathias) que arbitrariamente lhes exigia a inclusão de seu nome nas composições para poder gravá-las (PURCENA, 2019; SERTANEJEIRO, 2021).

Na falsificação, por sua vez, temos um problema semelhante ao plágio na música, mas de ordem diversa. Falsificar uma obra consiste em fazer uma cópia fiel de algum trabalho ou de algum estilo de um artista reverenciado, e vender ou consagrar aquela obra como se fosse daquele artista. Obviamente, como nos observa Nelson Goodman em *Languages of art*, ao contrário do plágio a falsificação não pode ocorrer na música, tendo em vista que apesar de existirem peças musicais que se passam por um compositor, por exemplo, Haydn, tal como há pinturas que

são pensadas como de Rembrandt, por outro lado “não pode haver falsificações da *Sinfonia de Londres*, ao contrário do que sucede com *Lucrecia*” (1976, p.112)⁷. Na falsificação, está em jogo a promoção de uma cópia fiel de uma obra desaparecida de determinado artista, ou o aparecimento de uma obra desconhecida de determinado autor (obviamente, falsa) e que passa a ser promovida por instituições da arte. Que tais obras sejam realizadas por uma habilidade inquestionável na reprodução, que tenham passado por um processo de envelhecimento artificial, ou que a qualidade da obra realizada e o exame de sua historicidade tenham conseguido convencer a um grupo de peritos na obra do artista falsificado, a ponto de atestarem para o universo da prática artística que aquela obra representa uma legítima criação daquele artista, representa de fato um problema para a prática de arte, incluindo para a sua compreensão sob uma perspectiva teórica fundamental. Goodman observa:

A falsificação de obras de arte constitui um problema prático terrível para o colecionador, para o conservador e para o historiador da arte, tendo em vista que eles tem muitas vezes de investir onerosas quantidades de tempo e energia para determinar se certos objetos particulares são ou não genuínos. Mas o problema teórico é ainda mais agudo. A questão obstinada de saber por que razão há qualquer diferença estética entre uma falsificação enganadora e uma obra original coloca em questão uma premissa básica da qual as próprias funções do colecionador, do museu e do historiador da arte dependem (Goodman, 1968, p.99)⁸.

⁷ Cf. “A second problem concerning authenticity is raised by the rather curious fact that in music, unlike painting, there is no such thing as a forgery of a known work. There are, indeed, compositions falsely purporting to be by Haydn as there are paintings falsely purporting to be by Rembrandt; but of London Symphony, unlike the Lucretia, there can be no forgeries”.

⁸ Cf. “Forgeries of Works of art present a nasty practical problem to the collector, the curator, and the art historian, who must often expend taxing amounts of time and energy in determining whether or not particular objects are genuine. But the theoretical problem raised is even more acute. The hardheaded

A questão de Goodman, na citação acima, diz respeito não apenas aos problemas que uma falsificação pode incidir sobre a prática da arte enquanto prejuízo financeiro para colecionadores ou dispêndios para peritos conhecedores de um determinado artista e suas obras, mas também a algo que se refere ao próprio universo em que se assenta a prática das obras de arte, qual seja, de postular o problema se uma falsificação realizada com perfeição (suponha-se, perceptualmente indiscernível da obra verdadeira) constituirá alguma diferença estética em relação à obra verdadeira. Tal interrogação coloca em questão, notadamente, não apenas o problema de que a partir de falsificações se possa usufruir de uma relação estética tal qual a que teriam com a obra verdadeira, mas, ainda, interroga se as categorias estéticas sob as quais muitas vezes se julgam as obras de arte são particulares apenas das obras de arte, e não de suas falsificações. Apesar de essa questão ser fundamental para pensarmos a complexidade do universo de relações que tornam emergente à arte uma definição, passemos ao caso de Han van Meegeren, cuja história tensiona ainda mais essa delimitação identificatória e interpretativa.

O episódio sobre o holandês Henricus Antonius Meegeren diz respeito não apenas à autenticidade e falsificação de obras, mas também à diferença do que deveríamos compreender por um artista autêntico e um falsificador, sendo objeto de reflexões filosóficas sobre a autenticidade artística por autores como Nelson Goodman, Denis Dutton, Arthur Danto, dentre outros.

Assim como outros artistas que aspiram por reconhecimento nas instituições artísticas, Meegeren dedicou-se à formação técnica em artes a fim de deter o

question why there is any aesthetic difference between a deceptive forgery and an original work challenges a basic premiss on which the very functions of collector, museum, and art historian depend".

domínio das habilidades necessárias para uma boa realização de suas obras. Entretanto, tendo chegado à maturidade nas primeiras décadas do século XX, o pintor presenciou logo em seguida à sua formação em Delft, na qual artistas como Tétar van Elven e Johannes Vermeer se consagraram, ao advento de diversos embates nas práticas artísticas, principalmente o conflito entre as tendências academicistas da arte (de natureza realistas/naturalista) e os defensores da arte moderna (pautadas na criação imaginativa, no formalismo, na expressão, na atitude, etc.). Em razão de ter optado por um estilo realista, que à época muitas vezes era chamado de retrógrado pelos defensores da arte moderna, Meegeren acabou por não obter qualquer prestígio nas instituições de arte, sofrendo assim o mesmo dilema da maior parte dos artistas defensores do academicismo naquele período. Temos, aqui, dois problemas para exemplificar a complexidade das artes: primeiro, de que a detenção de habilidades nessa prática não implica que um artista possa vir a obter esse estatuto pelas instituições da arte (público, crítica, mercado, etc.), e, segundo, que as mudanças de paradigmas artísticos originam conflitos que podem determinar o sucesso ou o fracasso de um empenho artístico junto às instituições da arte.

Para Meegeren, obviamente, a consciência do que significariam as mudanças artísticas oriundas das vanguardas modernistas não estava em questão. Que o pintor holandês pensasse que aquilo seria apenas uma moda, ou fruto de uma decadência, etc., pouco importava de fato. A questão, diferentemente, é que tal mudança significou um problema para a própria sobrevivência do artista: tendo empenhado a sua vida em busca de uma formação para a prática da arte, eis que em decorrência de fatores estilísticos ou sua adesão a movimentos e paradigmas então sentenciados a uma pejorativação retrógrada esse artista não pôde sobreviver

mais com os ganhos daquela profissão à qual havia se dedicado. Concomitante a esse período, conforme nos narra Denis DUTTON (2003, p.261), Meegeren passou a reproduzir obras de outros autores, alcançando um nível elevado na imitação de aspectos da pintura de Franz Hals e, logo em seguida, de Johannes Vermeer.

O tema capital da importância de Han van Meegeren para a problematização da prática artística não decorre, contudo, do fato de ter passado a reproduzir e falsificar obras de grandes mestres, mas no contexto que sua prática e seu engenho de falsificação tiveram no âmbito da arte e da política de seu tempo. Tivesse apenas reproduzido obras de Franz Hals e Vermeer com fidedignidade e a ponto de torná-las dignas de se passarem por obras originais, Meegeren provavelmente representaria apenas um falsificador notável dentre outros, como Eric Hebborn ou Tom Keating. Entretanto, logo depois de se tornar um exímio reproduzidor de trabalhos de Hals e Vermeer, o pintor holandês encontrou na biografia deste último um período de juventude sobre o qual pouco se sabia, e do qual não havia obras para comparação. Foi sob essa premissa que Meegeren realizou seu plano mais ambicioso: forjar um conjunto de pinturas de temas religiosos aos quais atribuiu a autoria do período desconhecido da biografia de Johannes Vermeer. Os quadros tiveram por finalidade não a imitação de um determinado quadro do mestre holandês, mas se passar como quadros de um determinado período da vida do pintor, sua juventude, da qual se sabia somente que vivera durante algum tempo na Itália, onde provavelmente teria estudado a obra de Caravaggio, e na qual o mestre holandês teria recebido forte influência da temática religiosa. As obras que conhecemos do Vermeer amadurecido, notadamente, representam momentos comuns da vida de pessoas simples e não temas históricos de personagens heróicos. Todavia, como Meegeren já havia reproduzido algumas obras do Vermeer

maduro e com aspectos bastante semelhantes, como *Mulher tocando música*, optou por forjar a falsificação desse período pouco conhecido do pintor holandês e do qual não havia qualquer obra. Em certa medida, podemos afirmar, Meegeren não se dedicou propriamente apenas a falsificar trabalhos de Vermeer, mas à criação de um outro Vermeer (*Ibidem*, p.261).

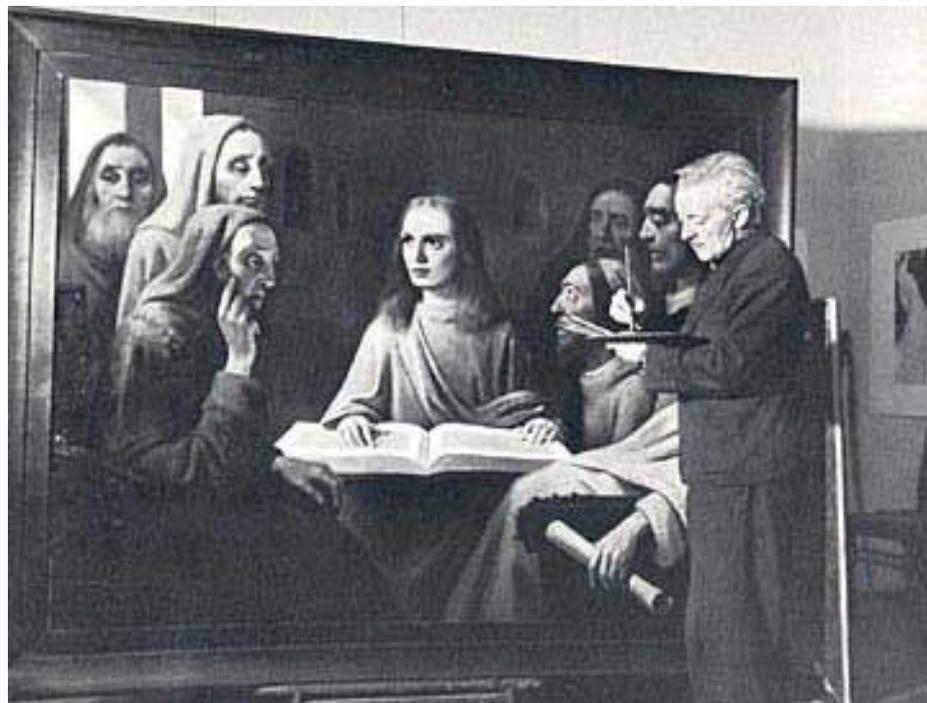
Em 1937, concluída a primeira falsificação meegereniana do suposto jovem Vermeer, intitulada *Cristo e seus discípulos em Emaús*, o pintor holandês decidiu-se por lançar a falsificação ao mercado de arte. Jan de Vries, curador do Rijksmuseum, considerou-a um achado milagroso da arte, e uma legítima obra do mestre Johannes Vermeer. Pouco em seguida, um outro achado dessas obras do jovem mestre, num total de seis, foram ‘encontradas’ por Meegeren e difundidas novamente ao mercado. Museus como o Boymans, de Roterdã, checaram a autenticidade daquelas obras por meio de exames de raios-x, testes químicos e microscópicos, etc., envolvendo grande parte das autoridades artísticas holandesas, que declararam, por fim, pela validade daqueles trabalhos como legítimas obras de Johannes Vermeer.

Uma década depois, porém, terminada a Segunda Guerra Mundial e iniciada a reforma de desnazificação da Alemanha, a verdade acerca daquelas obras veio à tona, e não devido ao juízo de especialistas e curadores das obras de Vermeer, mas porque uma das telas do jovem mestre, intitulada *Cristo e a adúltera*, fora encontrada na casa de Hermann Goering, chefe de todas as forças de segurança alemãs.

Em razão de ter vendido tais obras a um líder nazista, Meegeren foi acusado de comercializar um tesouro nacional para uma coleção privada, e, mais fundamental, de tê-lo feito a um inimigo holandês em período de guerra. Tendo a

consciência de que seu ato imputaria um crime de traição, cuja pena provável seria a forca, Meegeren decidiu-se por informar às autoridades que o interrogavam que aquelas obras não eram legítimas pinturas de Vermeer, mas falsificações produzidas por ele próprio, o que, para o júri alicerçado nas evidentes provas científicas e nas análises técnicas dos críticos de arte que as atestaram, só poderia ser considerado um disparate.

Figura 2 – Han van Meegeren pinta sua última falsificação de um jovem Vermeer, intitulada Cristo entre os doutores, para um grupo de especialistas durante o seu julgamento, em Amsterdã, 1947.



Fonte: Webart Academy. Disponível em: < <https://webartacademy.com/forgery-dutchman-who-painted-vermeers>>. Acesso em 04 de junho de 2017.

Como um modo de livrar Meegeren da pena de traição, a sua defesa propôs realizar uma nova obra sob os mesmos fundamentos usados para criar aquelas, a fim de comprovar a veracidade de seus atributos como falsificador. O holandês pintou, durante seu julgamento, um quadro que veio a se chamar *Jesus entre os Doutores* (Cf. Figura 2), cujo resultado o júri e os especialistas reivindicados pelo tribunal não souberam distinguir daquelas outras obras do jovem Vermeer, gerando

na época um escândalo de ressonância mundial (*Ibidem*, p.261). Isto porque suas ações não incidiam apenas em aventuras de um falsificador, mas em problematizar tanto a sua acusação pelo crime de traição (já que não tendo vendido uma obra original de Vermeer, mas uma falsificação, ele havia na verdade enganado um líder nazista, ao invés de com ele colaborar) e, ademais, suas criações colocavam em questão diversos elementos da prática artística em debate: de que o juízo de especialistas nem sempre corresponderiam à veracidade de atribuição de uma obra a um determinado autor; de que obras apreciadas como sendo de um determinado artista poderiam não ser obras dele; de que obras falsificadas poderiam se passar por verdadeiras mesmo diante de exames técnicos; de que, ao ter forjado um conjunto de obras de um jovem Vermeer inexistente – e conseguido passar suas obras como representativas daquele mestre – que o próprio Meegeren poderia questionar no universo da prática artística, a despeito de fatores de ordem ética, o seu próprio estatuto; etc. Afinal, poderíamos identificar as falsificações de Meegeren como obras de arte? Meegeren poderia ser tido como um artista ao criar um Vermeer? Haveria uma delimitação entre ser falsificador e ser artista, ou tal limite seria tênue? Enfim, o caso Meegeren alcança a sua notoriedade para as reflexões da prática artística porque eleva às discussões filosóficas da arte um conjunto de interrogações, principalmente no que diz respeito a uma universalidade de termos como autoria e autenticidade.

O episódio Han van Meegeren pode nos servir como um bom exemplo para a reflexão das complexidades oriundas ou que envolvem a prática artística, mas ainda assim a sua descrição poderia ser alvo de objeções. Afinal, tratar-se-ia de um episódio raro, em um contexto de guerra, e que diz mais sobre a relação entre arte e falsificação do que propriamente sobre uma complexidade dentro das práticas da

própria arte. Desconsideramos essa objeção por um critério relevante: suas obras se passaram – e foram como tais apreciadas por uma década – como sendo legítimas obras de um grande mestre da arte. Entretanto, ainda que desconsiderássemos a legitimidade de tal exemplo, poderíamos nos referir a outros em que legítimas obras de arte tem seu estatuto artístico questionando nas mais diversas esferas sociais. Caso notório, para designar essa possibilidade, encontramos no longo embate jurídico entre o escultor romeno Constantin Brâncuși e o serviço de alfândega dos Estados Unidos, em torno da artisticidade ou não-artisticidade da obra *Pássaro no Espaço* (Cf. Figura 3).

O papel que a prática artística exerce nos diferentes grupos sociais instaura uma espécie de dinâmica das relações entre as obras de arte e outros domínios práticos humanos. Afinal, tendo em vista que obras de arte são expostas em galerias e museus, que as obras de arte e seus artistas representam a cultura de um povo, que as obras de arte são objetos de estudos, e que as obras de arte também são comercializadas, é comum inferirmos que as obras de arte possam trafegar entre cidades, estados e países, seja a fim de divulgar a cultura de um povo para outro, ou para o comércio de tais objetos culturais. É sob esse princípio da peculiaridade das obras de arte que regras de taxaçaõ alfandegária específicas às obras artísticas são instituídas, seja no sentido de lhes atribuir uma taxaçaõ própria quando forem comercializadas de um país para outro, ou para eximi-las de taxaçaõ quando servirem apenas para uma divulgaçaõ provisória daquelas produções artísticas em outro país. No Brasil, por exemplo, a lei 1.950, de 24 de agosto de 1953, decretada pelo Congresso Nacional e promulgada pelo então vice-presidente João Café Filho, estabelece os seguintes artigos:

Art. 1º É extensiva a isenção de direitos de importação, impôsto de consumo e mais taxas aduaneiras na forma do Art. 11, inciso 18, do Decreto-lei nº 300, de 24 de fevereiro de 1938, aos museus de artes plásticas de propriedade privada, tranqueados ao público, que importarem obras de arte, sem intuitos mercantis, desde que tal obras venham a enriquecer o patrimônio artístico nacional, a prazo da Comissão Nacional de Belas Artes.

Art. 2º O favor legal concedido no Art. 1º depende de parecer favorável da Comissão Nacional de Belas Artes, que opinará sôbre o valor artístico das peças importadas.

Art. 3º As instituições que quiserem aproveitar a isenção referida no Art. 1º requererão o exame das obras de arte importadas à Comissão Nacional de Belas Artes, declarando o objetivo da importação, a identidade da obra, sua procedência, e instruindo o pedido com os documentos de que possam dispor.

Art. 4º Caso sejam negociadas, dentro de 5 (cinco) anos a contar da sua importação, as obras de arte, isentos de impôsto pelo Art. 1º desta Lei, ficarão obrigadas ao recolhimento de 50% (cinquenta por cento) dos impostos devidos.

Art. 5º As obras de arte destinadas a exposições públicas, licenciadas pelo Ministério da Educação e Saúde, poderão ser vendidas no País, depois de terminada a exposição, com redução de 50% (cinquenta por cento) dos direitos de importação devidos.

Art. 6º Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário (BRASIL, Lei 1.950, 1953).

A lei 1.950, acima, destaca um conjunto de características próprias da relação entre a dinâmica da prática artística e as condições em que ela se relaciona com outros domínios práticos no Brasil. Por exemplo, ao denotar que a importação sem finalidade mercantil de obras artísticas por museus privados, quando tais obras vierem a enriquecer o patrimônio artístico nacional, não deverão sofrer qualquer tipo de taxaçaõ alfandegária, mas que sofrerão uma taxaçaõ de 50% dos direitos de

importação devidos se comercializadas. Tal perspectiva demonstra, notadamente, a relevância que a institucionalização patrimonial de obras de arte designam para a cultura de nosso país. Além disso, na mesma lei encontramos a presença de critérios institucionais condicionantes, como o licenciamento pelo Ministério da Educação e Saúde para as exposições públicas das obras de arte, e o exame das obras de arte pela Comissão Nacional de Belas-Artes, cuja função é a de institucionalizar em parecer o valor artístico das obras para o patrimônio artístico nacional, e declarar “o objetivo da importação, a identidade da obra, sua procedência, e instruindo o pedido com os documentos de que possam dispor”.

Ao que tudo indica, portanto, as condições estabelecidas pela Lei 1.950, de 24 de agosto de 1953, não parecem de nenhum modo prejudicar, mas favorecer a dinâmica da prática artística no Brasil e o tráfego das obras de arte, já que suas isenções estabelecem um caráter favorável para as exposições artísticas e a atribuição de valor artístico para o patrimônio artístico nacional é estabelecido não por interesses arbitrários, mas por uma legítima instituição da prática artística, qual seja, a Comissão Nacional de Belas-Artes.

Critérios semelhantes aos que foram estabelecidos pela Lei 1.950, de 24 de agosto de 1953, são estabelecidos também para os serviços alfandegários de diversos outros países nos quais o cultivo da prática artística, do enriquecimento patrimonial, e do reconhecimento da dinâmica de tráfego das obras de arte se fazem presentes. E, se leis como esta são favoráveis à dinâmica das artes e tampouco imputam à avaliação das obras critérios que não sejam próprios das instituições elementares da prática artística, parece não haver qualquer problema em tais leis em relação ao tráfego das obras de arte de um país para outro.

Pássaro no Espaço (*Pasărea în văzduh*, em romeno), de Brâncuși, é uma série de esculturas criadas a partir de 1923, com cerca de 1,37m de altura e 22cm de largura, sendo sete delas em mármore e outras nove em bronze, nas quais o seu autor procurou se concentrar não nas características físicas de um pássaro, em conformidade com os ideais do movimento futurista, mas em uma abstração na qual o motivo seria o movimento do pássaro em seu voo. Deste modo, ao esculpi-las o escultor romeno subtraiu asas, pernas, patas e penas do pássaro, reduzindo a forma do objeto a um plano oval inclinado no qual o corpo é alongado e a cabeça e o bico se mantem em sintonia com a inclinação do objeto. Atualmente, as unidades da série de Brâncuși fazem parte de acervos como o Museu de Arte Metropolitana e o Museu de Arte Moderna (MoMA), de Nova York, o Museu de Arte da Filadélfia, a Galeria Nacional de Washington, o Museu de Arte de Los Angeles, a Coleção Peggy Guggenheim, em Veneza, e a Galeria Nacional da Austrália, em Camberra, dentre outras instituições artísticas renomadas.

A presença de cópias de *Pássaro no Espaço* em diversos acervos e exposições importantes, ou em diversos livros de história da arte, ou, ainda, o fato de em 2005 a obra ter alcançado o maior valor pago até então por uma escultura em um leilão, alcançando o valor de 27,5 milhões de dólares, nos leva a crer que a sua identificação como obra de arte parece algo inquestionável, tendo em vista que tamanho conjunto de respeitabilidade alcançado por esse trabalho não nos permitiria colocar em questão que tais esculturas poderiam não ser obras de arte.

Entre os anos de 1926 e 1927, contudo, *Pássaro no Espaço* foi alvo de uma batalha judicial sobre a sua tributação pela alfândega dos Estados Unidos, e justamente em vista do questionamento de sua identificação como obra de arte. Segundo Thomas Hartshorne, em *Modernism on trial: C. Brâncuși v. United States*

(1928), no ano de 1926 chegaram ao porto de Nova York um conjunto de dezenove esculturas de Brâncuși vindas de Paris sob os cuidados de Edward Steichen, com o objetivo de serem expostas na Galeria Brummer, de Nova York, e logo em seguida no *Arts Club*, de Chicago. Entretanto, ao se depararem com uma cópia em bronze de *Pássaro no Espaço* (Figura 3), os funcionários do serviço de alfândega se recusaram a acreditar que aquela peça alta e fina de bronze polido seria uma obra de arte, impondo a ela uma tarifa para importação de objetos de metal fabricado, que é de 40% do preço de venda (230 dólares à época, ou aproximadamente US\$ 3130 atuais). Brâncuși pagou pelo valor de taxaço a fim de liberar a obra, mas logo em seguida deu entrada com um processo jurídico em Nova York a fim de ser ressarcido pelo tributo equivocado.

A atitude do serviço alfandegário nova-iorquino poderia, em princípio, designar apenas uma ação arbitrária de leigos na prática artística, o que poderia ser facilmente resolvido por um parecer de especialistas que identificassem que *Pássaro no Espaço* não era apenas um artefato de metal para algum tipo de finalidade determinada, mas uma escultura em bronze com origem e fins artísticos. Entretanto, como observa Hartshorne, foi justamente em decorrência da pressão da imprensa para que a alfândega estadunidense repensasse a sua classificação que se originou uma controvérsia jurídica de ampla repercussão e polêmica, já que logo depois de consultar várias personalidades do campo das artes o responsável pelo serviço aduaneiro de Nova York, F.J.H. Kracke, teria ouvido avaliações como “se isso é arte, daqui em diante eu sou um pedreiro” ou “pontos e traços são tão artísticos quanto o trabalho de Brâncuși”, de modo que a alfândega manteve o seu posicionamento em não considerar aquela peça de bronze digna de isenção de taxas aduaneiras. Afinal, eles que eram leigos na prática artística não reconheciam o objeto como uma peça

de arte, nem tampouco os especialistas em arte consultados a teriam classificado como objeto artístico (Hartshorne, 1986, p.95-96)⁹.

Figura 3 - Constantin Brâncuși, *Pássaro no Espaço*, 1923.



Fonte: MoMA. Disponível em: < <https://www.moma.org/collection/works/81033> >. Acesso em 11 de agosto de 2017.

Durante o processo jurídico em torno de *Pássaro no Espaço*, uma série de artistas e especialistas em arte testemunharam tanto pela defesa quanto pela acusação, e embora a lei tarifária estadunidense de 1922 definisse por escultura

⁹ Cf. "In 1926, Edward Steichen tried to bring into the United States a bronze version of the statue 'Bird in space' by the Rumanian sculptor Constantin Brancusi, which he had recently purchased from the sculptor. The statue, which stands just over four feet high, is of bronze and so highly polished that the surface is reflective. In shape, it is basically a gently curving cylinder, wider in the middle than at the base but tapering again to a point at the top. Like all of Brancusi's work, it is highly abstract. What functions, other than those associated with art and decoration, it might be thought to serve are hard to imagine. Nevertheless, Customs appraiser F.J.H. Kracke, acting on the advice of 'several men high in the world of art' decided that the statue was not properly a work of art and thus not entitled to dut-free entry into the country. Instead, he classified it as 'a manufactured implement of bronze' and assessed the 40 percent ad valorem duty prescribed for household and hospital utensils in metal. He reported that one of the men he had called in for advice had told him, 'if that is art, then I'm a bricklayer'. Brancusi paid the amount assessed – \$229,35 – and then sued in the United States Customs Court in New York to recover payment".

uma obra de arte original, sem finalidade prática e feita por um escultor profissional, foi apenas em torno da questão 'ser uma obra de arte' que os debates se concentraram, e justamente nesse impasse que encontramos na controvérsia em torno da escultura de Brâncuși a relevância do problema da definição do que é uma obra de arte. De fato, o escultor romeno estava correto em exigir que suas peças fossem tratadas como obras de arte, pois era um escultor profissional, suas peças não tinham finalidade prática, e ele as concebeu como obras artísticas. Entretanto, a argumentação do serviço de alfândega também encontra legitimidade em sua razão de ser: para que pudessem liberar um objeto como obra de arte (e, por exemplo, evitar que comerciantes de bronze pudessem fraudar a lei de taxação fingindo que seus blocos de metal eram peças artísticas), notadamente esses servidores públicos necessitariam de uma definição sobre o que é e o que não é arte, a fim de que sob tal premissa pudessem identificar e interpretar que um objeto recém-chegado ao porto fosse uma escultura (sem taxação aduaneira) ou um bloco de metal (com taxação aduaneira).

Apesar de as opiniões ao longo do julgamento terem sido diversas, em 1928, isto é, dois anos após a chegada das esculturas de Brâncuși ao porto de Nova York, os juízes do caso decidiram em favor do escultor romeno. E, apesar de a única incidência jurídica anterior sobre uma obra de arte nos Estados Unidos, em 1916, ter definido que esculturas seriam peças de arte apenas se fossem representações entalhadas ou cinzeladas de objetos naturais em suas corretas proporções, os juízes do caso consideraram o contorno e a simetria da peça de Brâncuși, pois apesar de sentirem dificuldade em associá-la a um pássaro, reconheciam que o objeto era agradável ao olhar e ornamental. Sob tal juízo, essa foi a primeira decisão judicial

que aceitou que uma escultura não representacional pudesse ser considerada arte (*Ibidem*, p.101)¹⁰.

Episódios como o de Han van Meegeren e de Constantin Brâncuși nos são emblemáticos para reconhecermos a complexidade de relações práticas em que a arte e suas obras se dão, e que tais fatores tornam emergente a necessidade de uma definição do que é uma obra de arte. E mesmo que desejássemos considerar a raridade histórica de eventos como o de Meegeren ou Brâncuși como justificativa para atenuarmos tal necessidade, exemplos de nosso cotidiano atual nos servem como exemplos representativos para compreendermos a importância da definição de arte e suas obras, do papel que representam perante outras práticas humanas, e como tais imbricações podem se tornar objeto de debate.

As questões em torno da pergunta 'Isto é arte?' são constantes na dinâmica artística a partir do modernismo, e se concentram mais ainda na era da arte contemporânea. Questionamentos desta ordem se tornaram manifestos seja por um princípio de dificuldade para a identificação de um objeto como artístico, caso de *Pássaro no Espaço*, de Brâncuși, mas também nos *readymades* de Marcel Duchamp, nas pinturas suprematistas de Kazimir Malevitch, no filme *Empire*, de Andy Warhol, nos poemas concretos de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, em obras musicais como *4'33"*, de John Cage ou *Araçá Azul*, de Caetano Veloso, dentre outras, ou mesmo em reação à entrevista de Karlheinz

¹⁰ Cf. "Since 1916, when the previous rule had been established in the Olivotti case, Waiste justice said, a new school of art had come into existence 'whose exponents attempt to portray abstract ideas rather than to imitate natural objects. Whether or not we are in sympathy with these newer ideas and the schools which represent them, we think the fact of their existence and their influence upon the art world as recognized by the courts must be considered'. He concluded by saying, 'It is beautiful and symmetrical in outline, and while difficulty might be encountered in associating it with a bird, it is nevertheless pleasing to look at and highly ornamental'... Consequently, it qualified for free entry as a work of art".

Stockhausen, em 2001, ao afirmar que o atentado contra o World Trade Center, naquele mesmo ano, teria sido a maior obra de arte já feita. É sob esse horizonte de problematização da identificação (e da conseqüente interpretação), quando a percepção de algo como obra de arte ou como outra coisa, que em 2015 a equipe de limpeza do museu italiano *Museion di Bolzano*, na Itália, subtraiu da exposição uma obra da dupla de artistas Goldschmied e Chiari, posto que haviam pensado que aquela instalação eram apenas os resíduos finais de alguma festa que teria sido feita no espaço institucional do museu, destinando os objetos que formavam aquela obra (e, portanto, a própria obra) ao lixo (Cf. Figura 1).

Mas, tal problema do universo artístico também ocorre quando temáticas socialmente incomuns para o grande público, ou fatores de ordem religiosa, política moral e ideológica se tornam presentes nas obras ou temas delas. Nesse sentido, encontramos diversas contestações – e sob os mais diferentes princípios e concepções de mundo – acerca do caráter artístico para o trabalho de artistas como Robert Mapplethorpe, cuja obra muitas vezes é reduzida à identificação e interpretação de pornografia, da redução de *Piss Christ* (Cristo de Urina), de Andres Serrano, à blasfêmia religiosa, de obras como *Merda do artista*, de Piero Manzoni, *Oxidações*, de Andy Warhol, ou *Bola bicho-papão* (*Bogey Ball*), de James Ford, à mera escatologia. No Brasil, em 2017, a exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, patrocinada e realizada pelo Santander Cultural, em Porto Alegre, foi fechada em razão de manifestantes, como o deputado estadual Marcel van Hattem, o grupo político Movimento Brasil Livre (M.B.L.) e a Arquidiocese de Porto Alegre terem condicionado a interpretação de obras como *Cena do Interior II*, de Adriana Varejão, à zoofilia, *Criança Viada*, de Bia Leite, à pedofilia, e *Jesus-Shiva*, de Fernando Baril, à afronta religiosa contra cristãos católicos. Sob o mesmo

âmbito de polêmica, ademais, a apresentação da performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, no Museu de Arte Moderna (MAM), de São Paulo, foi acusada não apenas de apologia à pedofilia, mas propriamente de uma ação pedófila em razão de uma criança acompanhada de seu responsável legal ter visto o corpo nu do artista e tocado em seu pé durante a exibição da obra.

Na esfera do espaço público comum, compreendemos com facilidade que estátuas feitas por escultores renomados, ou painéis de pintores consagrados sejam consideradas obras de arte. Mas, essa mesma perspectiva avaliativa pode ser estendida à arte do grafite, ou mesmo para a caligrafia das pichações, já que autores como Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Banksy e Eduardo Kobra, no grafite, e Reza Abedini, Mira Schendel ou Arnaldo Antunes, no uso da caligrafia, receberam o estatuto de artistas por credenciadas instituições da arte e possuem em tais obras o desígnio de suas produções artísticas? Aceitando-se a plausibilidade de que o grafite seja uma forma de arte, tal qual a pintura e a escultura, a atitude do então prefeito de São Paulo em 2017, João Dória, ao implementar o projeto *São Paulo, cidade limpa*, no qual determinou cobrir com tinta cinza os grafites e pichações da cidade, incluindo o encobrimento do maior corredor de grafites do mundo, na Rua 23 de Março, corresponderia a uma ação vândala, tal como a de quem lança tinta sobre monumentos?

Invertendo os questionamentos para outras formas de atuação política, como em regimes autoritários e/ou totalitários, devemos conceber como obras de arte as realizações de temática social-ideológica implementada pelo regime soviético, como as pinturas de Malevitch, os poemas de Vladimir Maiakovski ou os romances de Maxim Gorky criados sob essa perspectiva? Aceitando-se que tais trabalhos sejam obras de arte em razão de seus autores terem possuído elevado papel na

institucionalidade artística, devemos estender esse critério da temática social-ideológica também aos artistas formados pelo regime soviético que foram herdeiros dessa perspectiva e delimitação criativa, como os autores do realismo socialista (ou jdanovismo)? O trabalho de Fyodor Gladkov na literatura, de Vano Muradeli e Hanns Eisler na música, de Leonid Trauberg no cinema, de Aleksandr Deineka e Geli Korzev na pintura, constituem obras de arte, ou apenas peças de propaganda e didática revolucionária? Também seriam obras de arte as produções artísticas sob perspectiva do arianismo nazista, como as esculturas de Otto Frank e Arno Brecker, as pinturas de Adolf Ziegler, a peça musical *Das Bächlein*, composta por Richard Strauss e dedicada a Joseph Goebbels, ou os filmes *Triunfo da vontade* e *Olímpia*, de Leni Riefensthal? Se o fato de tais realizações artísticas terem sido concebidas com objetivos didáticos, ilustrativos e de propaganda para regimes políticos e suas ideologias não designar um problema para que as consideremos obras de arte, deveremos portanto presumir que também o comunismo Juche da Coreia do Norte também possa produzir obras de arte nas pinturas e esculturas que retratam com louvor os feitos dos líderes Kim Il-sung, Kim Jong-il e Kim Jong-un ? E, ademais, se a função política e ideológica de tais realizações não representam um problema, deveremos considerar também como arte as criações ameríndias e aborígenes, ou os artefatos arquitetônicos, pinturas e esculturas de culturas históricas como o medievo europeu e a antiguidade do Médio Oriente, Egito, Grécia e Roma, já que a despeito de uma compreensão estética da arte a função votiva de suas realizações não poderia ser um empecilho para a categorização de tais artefatos como obras de arte? Além disso, no que diz respeito à contemporaneidade, as obras de arte voltadas a um entretenimento de massas partilhariam de um mesmo estatuto artístico das artes voltadas a um seletivo grupo de apreciadores de uma 'arte

autêntica', já que as obras do primeiro segmento estão voltadas mais ao mercado do que à prática da arte em si, ou não haveria uma clara distinção entre o mercado de arte e o mercado de entretenimento que faz uso dela?

Em uma apreensão contrária ao estatuto de obra de arte por criações delimitadas a uma função de ordem política, ideológica, ou votiva, por sua vez, deveremos considerar uma escultura de Michelangelo Buonarroti uma obra de arte por ter sido concebida e destinada à apreciação, mas não poderemos validar nem mesmo o estatuto artístico para o Grupo de Laocoonte, de autoria atribuída aos escultores Agesandro, Atenodoro e Polidoro, em razão de aquele artefato produzido com majestosa técnica e virtude ser oriundo de uma época na qual não se detinha um conhecimento estético da arte? Não poderíamos justificar que apesar de os autores e apreciadores do Grupo de Laocoonte, na época de sua criação (entre 27 a.C. e 68 d.C.), não deterem consciência do que é uma obra de arte, que no caso desta escultura estaria em questão o nascedouro inconsciente da apreciação artística do Renascimento, permitindo-nos avaliá-la sob a perspectiva de uma obra de arte legítima? A beleza do conjunto escultórico não poderia servir como um critério de validação?

Muitos outros exemplos da complexidade da identificação ou interpretação das obras de arte, bem como da importância de se saber como identificá-las e apreciá-las poderiam ser aqui apresentados. Nesse conjunto de relações tão distintas em que o problema de sabermos se algo é ou não uma obra de arte, ou mesmo de como a prática da arte interage com outros campos, a questão elementar da necessidade por uma definição desse domínio prático humano demonstram sua emergência, além do fato de não se tratar de uma questão de interesse apenas de um restrito grupo de interessados na prática da arte e suas peculiaridades.

Se, por um lado, a enumeração dos diferentes momentos em que as obras de arte trazem à tona a necessidade de sua definição nos demonstra a necessidade de que venhamos a defini-la, por outro lado, tal como no que concerne ao ato de elencarmos os desígnios da palavra arte a fim de encontrarmos o significado desse campo de domínio da prática humana, também encontramos um problema semelhante ao ansiarmos subtrair da enumeração dos problemas da prática artística na identificação e interpretação das obras um meio de subtrairmos uma definição da arte e de suas obras. E, nesse aspecto, a questão se refere ao fato de que o problema da definição da arte incide em uma tarefa própria não das ciências sociais, mas da filosofia da arte. Que tais exemplos possam no servir para a problematização do conceito de arte, e pela procura de uma definição eficaz, não significa que os simples exemplos e suas problemáticas respondam a perguntas como 'o que é arte?' ou 'isto é arte?'.

De acordo com Noël Carroll (2010, p.24), o fato de a filosofia em sua busca pela definição dos conceitos refletir sobre as práticas humanas pode levar a uma confusão, como a de pensar que a filosofia seria algum tipo de ciência social, e não um campo do conhecimento específico e com suas peculiaridades. Para o pensador nova-iorquino, a questão não é a de uma hierarquia entre um campo do saber e outro, no sentido de se pensar se a filosofia seria superior ou inferior às ciências sociais, mas da diferença de método de atuação. Enquanto esta última pode chegar aos seus resultados por meio de estatísticas, experiências, observações e votações, na problematização especificamente filosófica o que está em jogo não são os fatores empíricos, mas a correta aplicação de um conceito para a distinção dos objetos. Cito-o:

Consideremos a afirmação empírica: há mais arte em Paris do que em Spokane. O sociólogo avalia esta afirmação, computando as obras de arte existentes em Paris e as obras de arte existentes em Spokane. Trata-se de um problema empírico, de um assunto de observação e estatística. Mas toda esta investigação empírica assenta na suposição de que o sociólogo sabe aplicar o conceito de arte. De outro modo, como contará ele as obras de arte? Todavia, determinar a aplicação correta das nossas categorias de classificação – analisando o conceito de arte – não é uma questão empírica [...] O filósofo não está interessado em determinar o que a maioria das pessoas tem por arte, embora valha a pena sabe-lo e devemos estar gratos por qualquer informação que o cientista social possa oferecer sobre este assunto (*Ibidem*, p.24-25).

O que está em jogo, para Carroll, diz respeito à diferença de métodos entre uma análise sociológica e uma análise filosófica. Enquanto o cientista social pode se contentar em descobrir o que a maioria das pessoas tende a pensar como arte numa determinada sociedade, o filósofo, em contrapartida, opta pela lógica, pela argumentação dedutiva, pelas definições essenciais, pelos contra-exemplos e por outros tipos de recursos similares, com o objetivo de determinar o que deve ser a arte em seu domínio de prática, independentemente do que a maioria das pessoas possa julgar a respeito. Nesse sentido, os interesses filosóficos sobre a arte partem de métodos de ordem especulativa, de modo que a análise filosófica pode, “por vezes, complementar a investigação empírica – pode, por exemplo, dar ao cientista social o conceito de arte de que ele precisa para identificar as obras de arte em Spokane” (*Ibidem*, p.26).

Ao questionar pela definição da arte ou das obras de arte, portanto, a investigação filosófica tem por perspectiva refletir o conceito de arte e o conceito de

obra de arte, e a aplicação desses conceitos na organização dessa prática chamada artística.

Entende-se por conceito (cuja etimologia é o termo latino *conceptus*, do verbo *concipere*, que significa 'conter completamente' ou 'formar dentro de si'), a atribuição de uma representação de uma realidade referente a um termo. O conceito determina uma espécie de juízo, por meio do emprego da linguagem, que diz aquilo que uma coisa é ou como funciona, a partir da análise de diversas coisas que fazem parte de uma mesma espécie. São os conceitos, por exemplo, que organizam práticas como a arte, ao definirem o que esse domínio é, categorizar e definir os elementos constituintes dessa prática, como as obras de arte, as instituições artísticas, etc. Conseqüentemente, o objetivo de uma análise filosófica sobre a arte diz respeito a uma análise conceitual do conceito de arte e dos demais conceitos subjacentes ao conjunto arte. E, por sua vez, a análise filosófica acaba incidindo ela mesma em uma prática de características peculiares, já que suas teorias evoluem a partir do debate crítico, quando cada passo implica a rejeição de partes de filosofias anteriores e a assimilação de outras partes (*Ibidem*, 2010, p.30).

Ao colocar em questão os problemas da prática artística, a filosofia se propõe a explorar os conceitos que tornam possível criar arte e pensar sobre tais conceitos, como 'obras de arte', 'representação', 'estética', 'expressão', 'valor artístico', etc., dentre outras categorias que possam ser corretamente compreendidas como fazendo parte da prática artística. Deste modo, o papel da filosofia da arte ao refletir o conceito de arte e ao descrever os seus elementos é o de certificar-se de ter dominado tal conceito e poder atribuí-lo de maneira adequada à prática artística, seja por parte de artistas, público, críticos, avaliadores de escolas de artes,

professores, historiadores, serviços alfandegários, políticos, entidades religiosas, e outros campos do saber que de algum modo venham a pensar e interagir de algum modo com esse campo do domínio prático humano chamado arte. Dito de outra maneira, é por meio da filosofia da arte e pela dinâmica e debate de suas teorias de análises conceituais que o especialista consultado por um serviço alfandegário a fim de saber se um determinado objeto é obra de arte ou um mero bloco de metal poderá encontrar os critérios para fundar um parecer legítimo, que um personagem como Han van Meegeren pode tornar emergente um debate sobre a relação entre autenticidade e artisticidade, podendo ou não se tornar objeto de exposições artísticas, que obras popularmente apreciadas mas oriundas de plágio podem ter seus critérios de apreciação e avaliação revistos, que o debate sobre o uso do espaço público para obras de grafite de pichação podem ser tensionados, que a exposição do corpo nu ou de temas polêmicos podem ser refletidos para além de uma perspectiva de atentado ao pudor ou de apologia a crimes sexuais no campo artístico, que artefatos arqueológicos e produções delimitadas a um preceito funcional ideológico, político ou de mercado podem problematizar um estatuto dentro da prática artística, etc. Oferecer uma definição de arte corresponde a atribuir um território de legitimidade para a prática e juízo artístico.

1.2. A RESPOSTA NEOWITTGENSTEINIANA PARA O PROBLEMA DA DEFINIÇÃO DE ARTE: PAUL ZIFF, MORRIS WEITZ E WILLIAM KENNICK.

No subcapítulo anterior, demonstrei a importância de a filosofia questionar, atribuir e pôr em crítica o termo arte e sua definição, seja em razão de se buscar uma delimitação da natureza da arte e seu conceito ou, ainda, para que se possa

compreender o caráter complexo e particular da atividade artística a partir de seu meio de criação, promoção, exibição e debate. Que esta seja uma necessidade filosófica, parece-me que esta Tese mostrou ser uma questão plausível. Todavia, ela é possível?

É bastante notório na estética se afirmar que em decorrência da crise das artes a partir das vanguardas do início do século XX, tornou-se concomitantemente elementar a ideia de que definir a arte tornou-se o papel fundamental para a filosofia da arte. Não que a definição do que seja a arte já não ocupasse um papel relevante ao longo de toda a tradição histórica da estética, mas, se por um lado anteriormente a definição da arte era objeto de questionamento junto a outras interrogações estéticas, como a definição do que é beleza, sublimidade, experiência estética, gosto, e o valor das artes, dentre tantas outras perguntas próprias ao domínio da estética, por outro lado as reviravoltas do fazer artístico de movimentos como o pós-impressionismo, o cubismo, o fauvismo, o formalismo, o expressionismo, o abstracionismo, o dadaísmo e o surrealismo em relação às tradições e estilos já assimilados historicamente, estenderam à interrogação crítica às obras também a interrogação sobre a natureza daquelas obras como sendo objetos de arte. A pergunta 'isto é arte?', tão presente nas relações do público com as obras modernistas e, principalmente, contemporâneas, passa a dizer respeito não apenas a algum tipo casual de estranhamento perante um determinado tipo não usual de obras apresentadas como sendo de arte, mas também a uma necessidade de definição filosófica do que venha a ser arte, ou seja, de a filosofia se ocupar não apenas de definir de forma abrangente o que seja arte, mas também adentrar o

campo empírico do debate institucional sobre o porquê aqueles objetos seriam obras de arte e porque seria legítima a sua afirmativa.

Em certa medida, posso afirmar que com o advento das artes contemporâneas na segunda metade do século XX, e o estabelecimento de Nova Iorque como novo centro de criação, debate e comércio dessa nova arte (substituindo o até então preponderante papel de Paris – e da Europa – como centro das vanguardas), simultaneamente e em razão de tal mudança institucional também as investigações filosóficas sobre a definição de arte se tornaram objeto primordial para a estética mais nos Estados Unidos do que na Europa. É no campo da filosofia analítica estadunidense da segunda metade do século XX, nesse sentido, que dois fatores em torno das investigações da definição do conceito de arte postularam problemas significativos e que merecem aqui a nossa atenção. São eles:

- 1) a existência de diversas definições da arte pressupõe problematizar não apenas a pergunta sobre o que é arte, mas também a própria razão de ser de tais definições em busca de uma definição;
- 2) é possível uma definição universal a despeito das transformações sociais e históricas da arte, isto é, uma definição que possa se aplicar a todas as manifestações artísticas, mesmo diante a imprevisibilidade que as artes possam vir a sofrer?

Deve-se notar, aqui, que os dois questionamentos acima são complementares, visto discutirem o problema das definições e se interrogam pela possibilidade de uma definição. Porém, há de se distinguir primeiramente o sentido do conceito de definição que está em jogo em cada um dos tópicos. No que diz respeito ao primeiro

ponto, a interrogação sobre a existência de diversas teorias filosóficas que ofereceram uma definição de arte não tem por desígnio objetar nem a existência dessa pluralidade teórica, nem tampouco de que a pluralidade de teorias não seja partícipe de outras questões ao longo da própria história da filosofia, por exemplo, no âmbito da ontologia, da epistemologia, da ética, etc. Está em jogo, neste caso, o fato de que tais interrogações colocam em discussão a possibilidade de uma definição do que é arte em um sentido essencialista e em respeito a todas as mudanças históricas concretas que as artes vinham sofrendo e/ou poderiam persistir a sofrer.

Por definição essencialista da arte, compreende-se as teses que defendem a existência de propriedades essenciais que distinguem os objetos que a possuem de outros objetos que não a possuem. Nesse sentido, por exemplo, uma concepção essencialista da arte distingue os objetos que possuem as propriedades essenciais para que algo seja considerado uma obra de arte, ao passo que negam o estatuto de obra de arte aos objetos que não possuem essas propriedades dadas pela definição. As definições, ao estabelecerem as propriedades essenciais, determinam que haja condições necessárias (aquelas que todos os objetos daquela classe tem de possuir) e suficientes (aquelas que determinam um objeto como pertencente àquela classe) para que um objeto possa pertencer àquela classe dada pela designação do termo.

Por exemplo, pensemos a questão ‘o que é triângulo?’, ou, mais condizente com a nossa exposição acima, ‘qual a definição de triângulo?’. Ao se perguntar pelo ‘o que é?’, tal interrogação traz consigo de modo subjacente uma pergunta pela definição do que é triângulo, já que, afinal, dizer o que é um triângulo consiste em

distingui-lo de outras categorias geométricas como círculos e quadrados e, por sua vez, de precisar a identidade que torna possível tal distinção. Uma definição consistente em resposta à interrogação é a de que 'triângulo é um polígono trilátero'. Tal definição apresenta em sua extensão 'é um polígono trilátero' uma propriedade necessária que todo triângulo possui e somente os triângulos possuem: serem polígonos de três lados. Significa, destarte, que não pode haver um triângulo que não seja um polígono trilátero (para ser triângulo deve *necessariamente* ser um polígono trilátero) e que, por outro, caso um objeto possua a propriedade "polígono de três lados", não precisa de nenhuma outra condição para que seja definido como triângulo, posto que é *suficiente* a extensão 'polígono de três lados' para que o objeto seja definido como triângulo: se A é uma condição *necessária* para que algo x seja F , então se x não for A , então x não é F . E, necessariamente, se x for F , então x é A . E, de outro modo, se B for uma condição *suficiente* para que algo x seja F , então se x for B , então x é F .

Conclui-se que aquilo que está em questão no primeiro tópico, portanto, diz respeito a uma complexidade de problemas que dizem respeito tanto às diferentes concepções pretensamente essencialistas do termo arte, mas também a óbvia razão de existirem: poderem oferecer uma definição para o termo e prática artística. Subjacente à questão de que a existência de diversas teorias essencialistas da arte ao longo da história da estética podem não ter atingido seu objetivo se pensadas em relação à história das artes e os tipos de objetos institucionalizados como obras de arte pelos meios de criação, exibição e promoção, encontramos a problemática do segundo tópico, que interroga justamente a possibilidade de se estabelecer uma definição que possa preencher essa lacuna da imprevisibilidade que as criações

artísticas possam sofrer, de modo a inferir em sua definição 'arte é x' as condições necessárias e suficientes não apenas para uma determinada classe de obras, mas que em 'arte é x' exista uma definição da arte que abarque a complexidade criativa e histórica da artes, incluindo, por exemplo, desde obras ditas tradicionais, modernistas, contemporâneas ou vindouras.

É justamente por colocar em evidência o dilema filosófico das questões acima e, por sua vez, por questionarem não apenas as concepções essencialistas da arte mas o próprio equívoco de a filosofia da arte se propor a estabelecer uma definição essencialista para o termo, que na década de 1950 a corrente estética estadunidense intitulada neowittgensteinianismo, cujos principais representantes foram Paul Ziff, Morris Weitz e William Kennick, e chamados neowittgensteinianos em razão de suas teorias se fundamentarem em argumentações apresentadas por Ludwig Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas* em relação aos conceitos abertos e às semelhanças de família, demarcou um conjunto de postulados para o problema filosófico da definição da arte que não apenas tiveram considerável influência para a reflexão sobre os limites filosóficos da definição. Principalmente, estabeleceram para as subsequentes concepções da arte – e, acima de tudo, às que lhe são críticas – a necessidade de pontuarem ou objetarem seus argumentos ao tratarem o problema da definição da arte.

Nos §§ 68-71, 75-76 das *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein se propõe a problematizar uma analogia efetuada por Frege entre os conceitos e uma região cuja fronteira está claramente delimitada: um conceito bem definido corresponderia às delimitações territoriais bem demarcadas geograficamente, diferindo-se dos conceitos cuja definição não é precisa e que se assemelham aos territórios

geográficos cujas fronteiras não estão bem delimitadas. Ou, na afirmativa do próprio pensador alemão, “representando-se os conceitos por regiões de um plano, ao conceito definido por características coordenadas corresponde a região comum a todas as regiões associadas às características, ela será circunscrita por parte de seus limites”, categorizando assim que “a um conceito caberia uma espécie de delimitação ou fronteira” (Frege, 1980, p. 268). Consequentemente, à leitura wittgensteiniana de Frege, uma região não claramente delimitada não poderia em absoluto chamar-se de região, tal como, por consequência análoga, não se poderia atribuir a um conceito cujas fronteiras não estivessem delimitadas o reconhecimento de um conceito. Não delimitada a região onde o conceito se caracteriza como tal, consequentemente o conceito não cumpre a sua função e não pode ser assim categorizado.

Deve-se salientar, contudo, que a passagem citada de Frege se encontra em uma obra dedicada a pensar sobre os fundamentos da aritmética e o conceito de número, e de maneira bastante clara e em concordância com Frege, nas *Investigações Filosóficas* Wittgenstein ressalta a corretude do caráter delimitado do conceito (*begrenzten Begriffs*) de número. Todavia, questiona Wittgenstein, valendo-se da mesma analogia representacional e aparentemente pensando a questão geográfica em relação a um mapa representacional, não seria o caso de algumas outras regiões possuírem uma estrutura na qual as suas margens estão borradas (“*ein Begriff mit verschwommenen Rändern*”)? Cito-o:

Pode-se dizer que o conceito de ‘jogo’ é um conceito com margens borradas. ‘Mas, um conceito impreciso é um conceito?’ - Uma fotografia desfocada é, de fato, uma imagem de um ser humano? Ora, uma imagem desfocada pode sempre ser substituída com

vantagem por uma imagem? Não é justamente a desfocada aquela de que precisamos muitas vezes? Frege compara o conceito a uma região, e diz que uma região que não seja claramente delimitada não pode ser chamada de região. Isso significa que não podemos fazer nada com ela. Mas é sem sentido dizer: ‘Pare mais ou menos aqui?’. Imagine que me demorei com alguém em algum lugar, e disse isso. E eu nem vou desenhar uma linha, mas faço um gesto apontando com a mão - como se estivesse mostrando a ele um determinado *ponto*. Essa é a maneira de explicar o que é um jogo. (Wittgenstein, s/d, §71).¹¹

Wittgenstein remete-se ao conceito de jogo com o objetivo de demonstrar um exemplo no qual, diferentemente do conceito de número, encontramos a problemática de se atribuir uma espécie de categorização a partir de uma delimitação conceitual. Assim, enquanto para o conceito de número pode-se atribuir a sua definição como a soma lógica dos conceitos individuais aparentados, como número cardinal, número racional, número real, etc., de tal maneira que a ele pode-

¹¹ Nota do Autor: Embora tenhamos optado por uma edição bilingue em nossa Referência, todavia apresentamos algumas modificações concernentes à tradução no que diz respeito a algumas expressões, tendo em vista nosso interesse em salientar aqui o caráter duplamente representativo e gráfico a que o texto de Wittgenstein parece remeter o uso de expressões como *un/begrenzten Begriffs, ein Begriff mit verschwommenen Rändern*, remetendo-os a uma analogia entre limite e fronteira para o termo raiz *Grenzen*. Cf. “*Man kann sagen, der Begriff ›Spiel‹ ist ein Begriff mit verschwommenen Rändern. – »Aber ist ein verschwommener Begriff überhaupt ein Begriff?« – Ist eine unscharfe Photographie überhaupt ein Bild eines Menschen? Ja, kann man ein unscharfes Bild immer mit Vorteil durch ein scharfes ersetzen? Ist das unscharfe nicht oft gerade das, was wir brauchen? Frege vergleicht den Begriff mit einem Bezirk und sagt: einen unklar begrenzten Bezirk könne man überhaupt keinen Bezirk nennen. Das heißt wohl, wir können mit ihm nichts anfangen. – Aber ist es sinnlos zu sagen: »Halte dich ungefähr hier auf?«? Denk dir, ich stünde mit einem Andern auf einem Platz und sagte dies. Dabei werde ich nicht einmal irgend eine Grenze ziehen, sondern etwa mit der Hand eine zeigende Bewegung machen – als zeigte ich ihm einen bestimmten Punkt. Und gerade so erklärt man etwa, was ein Spiel ist.*” Já na tradução de João José Almeida: “Pode-se dizer que o conceito de ‘jogo’ é um conceito com margens indistintas. – “Mas um conceito nebuloso é, afinal, um *conceito*?” – Uma fotografia desfocada é, afinal, uma imagem de uma pessoa? Ora, pode-se substituir sempre com vantagem uma imagem desfocada por uma bem focada? Não é muitas vezes a desfocada justamente a que precisamos? Frege compara o conceito com uma região, e diz: uma região não claramente delimitada não pode, em absoluto, chamar-se de região. Isso certamente significa que não podemos fazer nada com ela. – Mas não teria sentido dizer: “Pare mais ou menos aqui”? Imagine que me demorei com alguém em algum lugar, e disse isso. Não irei traçar ali nenhum limite, senão talvez fazer com a mão um movimento de mostrar – como se lhe mostrasse um determinado *ponto*. E justamente assim explica-se, talvez, o que é um jogo”.

se atribuir uma delimitação rígida, por outro há conceitos cuja região não está conclusa (ou fechada: “*abgeschlossen*”) por uma delimitação. Segundo o pensador de Viena, no que diz respeito ao conceito de jogo, por exemplo, essa dificuldade se torna presente em razão de não se poder assinalar os seus limites. Poderíamos enumerá-los, ou atribuir-lhes finalidades, mas isso ainda assim contemplaria uma delimitação que o defina. Uma saída para se definir o que é um jogo, por exemplo, poderia ocorrer quando descrevêssemos os diversos tipos de jogos que conhecemos, e poderíamos estender à afirmativa um adendo, como ‘isto, e outras coisas semelhantes, chamamos jogos’. Porém, questiona o autor, “em que medida essa descrição consecutiva de tipos particulares de jogos corresponderia à delimitação do conceito de jogo?” (*Ibid.*, §§ 69, 70).

Para Wittgenstein, saber o que é um jogo é uma tarefa distinta a reconhecê-la como expressão do meu saber acerca do conceito de jogo, pois o meu saber sobre o conceito de jogo não é expresso na explicação que posso dar. Para o pensador vienense, pode-se tão-somente descrever exemplos de diferentes tipos de jogos, e a partir da analogia ou similaridade com aqueles construir outros tantos tipos possíveis de jogos (*Ibid.*, §75). Nesse sentido, o que está em questão é a existência de um outro tipo de conceito, não delimitado, baseado na similaridade (por exemplo, nas relações existentes entre os diferentes tipos de jogos) denotada do parentesco (*Verwandtschaft*) que suas propriedades similares afirmam. Os jogos, deste modo, podem ser conectados por uma série de semelhanças que se sobrepõem, embora nenhuma característica seja comum a todos eles, o que torna factível que o seu conceito não seja caracterizado por uma definição essencialista, mas por relações de semelhanças de família (*Familienähnlichkeit*).

Em *The Task of Defining a Work of Art*, de 1953, Paul Ziff, apesar de não afirmar claramente a precedência wittgensteiniana em seu artigo, retoma a problemática de Wittgenstein dos conceitos não delimitados e das semelhanças familiares e os desloca para o problema da identificação dos objetos artísticos, concentrando a problemática da não delimitação do termo arte aos seus diferentes tipos de uso.

Ziff alega que o problema para se atribuir uma definição essencialista da arte consiste em não se perceber a complexidade que o termo obra de arte incide em relação a outros mais simples como, por exemplo, os termos 'mesa' ou 'livro'. Se se pretende, por exemplo, ensinar a uma criança o que é um livro, um dos meios possíveis para auxiliá-la é simplesmente mostrar-lhe um livro, tal como para se ensinar a ela o que é uma mesa um dos meios possíveis é mostrar-lhe uma mesa. Para ambos os casos, segundo Ziff, normalmente não se deveria optar por apresentar um diário com páginas em branco, ou um caderno com folhas soltas, mas um livro comum no sentido do termo. Do mesmo modo, apresentar-se-ia a essa criança uma mesa simples, e não uma mesa com um *design* exótico e sofisticado ou com dezenas de pernas. Sob essa perspectiva, poder-se-ia considerar que o mesmo procedimento poderia ser adotado para ensinar a essa criança o que é uma obra de arte. Todavia, justamente nesse domínio do artístico se encontra o problema.

De acordo com o texto ziffiano, para se ensinar a uma criança o que é uma obra de arte, poder-se-ia mostrar a ela *O rapto das sabinas*, de Poussin, a *Monalisa*, de Da Vinci, ou *A sentinela da noite*, de Rembrandt, tendo em vista serem obras tradicionalmente aceitas como exemplos que bem representariam uma obra de arte, mas, mesmo diante esses casos, tais obras não obteriam o mesmo sucesso para

explicar o que é uma obra de arte da mesma forma que se obteria para explicar o que é uma mesa mostrando uma mesa. E a razão de ser desse fato decorre de não haver a pluralidade de usos para o termo mesa tal como ocorre com o termo obra de arte. Tal expressão, para Ziff, possui diversos usos e, muito deles, decorrentes de uma perspectiva valorativa, impedindo assim o emprego de uma única definição para se descrever uma obra de arte, ou de um único exemplo para afirmar a complexidade do termo: por exemplo, para descrever o que é um livro eu não necessito necessariamente apresentar como exemplo *Anna Karenina*, de Tolstói, embora seja necessário que o livro apresentado tenha um título. Do mesmo modo, mais relevante para a exemplificação do que é uma obra de arte não seriam exemplos particulares de obras, mas a descrição de suas funções.

Baseando-se na obra *O rapto das Sabinas*, de Poussin, Paul Ziff elenca um conjunto de características próprias daquilo que se poderia conceber como sendo uma obra de arte na exemplificação do que é obra de arte: 1) poderíamos descrevê-la dizendo ser uma pintura; 2) que ela foi feita por Poussin, deliberada e conscientemente com habilidade e cuidado próprios; 3) que o pintor pretendia que a pintura pudesse ser exibida em um lugar no qual pudesse ser contemplada e apreciada; 4) a pintura está ou foi exibida em um museu, onde as pessoas a contemplam, estudam, admiram, observam, criticam e a discutem; 5) este trabalho é uma pintura representacional com um tema definido; e 6) a pintura tem uma estrutura formal elaborada e complexa (ZIFF, 1953, p.60-61). Ao realizar essa descrição de seis propriedades da pintura de Poussin, Ziff não pretende oferecer a partir das delas o que seria uma espécie de definição de uma obra de arte em seis propriedades, mas, demonstrar o caráter descritivo que a expressão obra de arte

infiere a partir do exemplo de uma obra de Poussin. É sob esse prisma que o esteta estadunidense procura responder ao questionamento da possibilidade de a estética oferecer uma definição essencialista do termo obra de arte.

Para Ziff, tal como descrito anteriormente, a questão do problema para a definição do que é uma obra de arte reside na complexidade própria da expressão, cujo enredamento se dá no que diz respeito às várias funções que uma obra de arte possui. Deste modo, o que se tem em jogo nesta procura não se dá no encontro de uma definição, mas na descrição de suas propriedades. Isso significa que, para o filósofo, embora as descrições oferecidas, por exemplo, na descrição sobre o *Rapto das Sabinas*, de Poussin, ofereçam um conjunto de situações para que se descreva as características do ser-obra-de-arte daquela obra, por outro lado as descrições não fornecem as condições necessárias e suficientes, já que nenhuma das características listadas é, necessariamente, uma característica de uma obra de arte, mas de seus usos. É diante desse problema para uma concepção essencialista que Ziff oferece, em contrapartida, uma espécie de definição à qual ele intitula adequada à expressão obra de arte, cujo alicerce reside nos princípios de semelhança e analogia possibilitados pelas descrições, e pela tese de que uma definição necessária e suficiente acerca de algo é apenas *um* tipo de definição, um modo de descrever o uso de uma palavra ou frase. Cito-o:

Outro tipo de definição, e do tipo em que estamos aqui, é uma em termos de vários subconjuntos de um conjunto de características, entre outras, ou, em linguagem menos exótica, para dizer de outro modo, uma definição em termos de semelhanças com o que chamei de um caso característico, um caso em que todo um conjunto de características é exemplificado [...]. Suponha que tenhamos um objeto de pedra formado naturalmente que tenha a forma de uma mulher reclinada. De fato, parece que algum escultor a moldou, embora saibamos que esse não é o caso. Além disso, vale a pena

contemplar, estudar e observar de uma maneira análoga à descrita em conexão com a pintura de Poussin. Além disso, suponha que as pessoas de fato a contemplam, a estudam e a observam, que ela é exibida em um museu e assim por diante. Em virtude de suas semelhanças com o caso característico, esse objeto pode ser considerado uma obra de arte. Os pontos de similaridade entre este objeto e a pintura de Poussin constituem um subconjunto particular do conjunto de características listadas acima. Imagine esse tipo de caso: temos uma pintura não representativa, feita deliberadamente por um artista, que pretendia ser exibida e celebrada, e que queria que as pessoas a contemplassem, estudassem e observassem. Mas, na verdade, a pintura não vale a pena contemplar, estudar e observar. Além disso, ninguém se incomoda com isso. Não é mostrada, celebrada, e assim por diante; em vez disso, é sepultada em algum porão. Também, em virtude de suas semelhanças com o caso característico, pode ser considerada uma obra de arte. Novamente, os pontos de similaridade entre este trabalho e o caso característico constituem outro subconjunto do conjunto de características dado acima (*Ibid*, 1953, p.64)¹².

A forma de definição apresentada por Ziff, amparada no critério de semelhanças a partir da elegibilidade de um caso característico, e diante o qual subconjuntos ou conjuntos de características podem ser empregados para a incorporação de um objeto ao termo obra de arte, de fato possui o seu valor no que

¹² Cf. "Another kind of definition, and the kind we are here concerned with, is one in terms of various subsets of a set of characteristics, or, in less exotic language, in terms of similarities to what I have called a characteristic case, a case in which an entire set of characteristics is exemplified.' The following examples should serve to clarify what is meant by speaking of similarities to a characteristic case [...]. Suppose we have a naturally formed stone object that has the shape of a woman reclining. Indeed, it looks as though some sculptor has fashioned it, though we know that this is not the case. What is more, it is worth contemplating, studying, and observing in a way analogous to the way described in connection with the Poussin painting. Further suppose that people do in fact contemplate, study, and observe it, that it is displayed in a museum, and so forth. In virtue of its similarities to the characteristic case, this object can be said to be a work of art. The points of similarity between this object and the Poussin painting constitute a particular subset of the set of characteristics listed above. Imagine this sort of case: we have a nonrepresentational painting, deliberately made by an artist, who intended it to be exhibited and displayed, and who wanted people to contemplate, study, and observe it. But in fact the painting is not worth contemplating, studying, and observing. What is more, no one does bother with it at all. It is not exhibited, displayed, and so forth; rather it is buried away in some cellar. This too, in virtue of its similarities to the characteristic case, can be said to be a work of art. Again, the points of similarity between this work and the characteristic case constitute another subset of the set of characteristics given above".

diz respeito à possibilidade de compreendermos como obras de arte as obras dos mais diversos estilos, por maiores que sejam as novidades apresentadas por ela, por exemplo, uma obra de vanguarda, em razão do fato de ela guardar semelhanças familiares com as funções atribuídas a outras obras consideradas de arte. Do mesmo modo, tais critérios de semelhanças das funções atribuídas aos objetos conduzem a uma espécie de hierarquização dos critérios de semelhança. Ziff cita, por exemplo, o caso de um vaso grego exposto em um museu e o problema de se relacioná-lo com uma pintura de Poussin. Para este caso específico, por exemplo, deve-se observar que o objeto exposto guarda muito mais similaridades funcionais com um objeto contemporâneo como um pote de feijão, que por sinal não expomos em museus como sendo uma obra de arte, tendo em vista que também os vasos gregos provavelmente foram criados com objetivos puramente funcionais, como é o caso de uma ânfora para o armazenamento de vinho. Nestes casos, portanto, o grau de semelhança com uma obra de Poussin, cuja criação preenchia funções de ordem estética, é menor do que uma outra pintura feita para preencher as mesmas funções da obra do pintor barroco francês.

Paul Ziff considera, por outro lado, que o mesmo critério dos conjuntos e subconjuntos deve ser empregado quando se procura pensar as relações entre outros domínios artísticos, como a música e a poesia em relação à pintura. Obviamente, um poema não pode ser assemelhado às funções de uma pintura, tendo em vista que não foi feito para a contemplação visual em uma exposição, mas, por outro lado, guarda características análogas aos demais domínios artísticos, como ter sido feito com o suporte de uma habilidade, abordar uma temática, empregar uma estrutura formal, etc. É diante esse caso em que a semelhança cede

à analogia que o filósofo estadunidense institui a função dos conjuntos e subconjuntos: uma obra visual apresenta critérios que podem ser assimilados aos de outras obras visuais a partir de um conjunto de características próprias, ou mesmo denotar a apresentação de subconjuntos a partir de critérios de semelhanças entre diversas obras. Todavia, se um poema não pode ser apresentado como um subconjunto das características de uma pintura, nem por isso não deixa de ser plausível que o fato de ser um poema instaure a criação de outro conjunto, análogo ao que se pode instituir para uma pintura, porém devotado à arte da poesia, e que as características deste conjunto haverão de instaurar critérios de semelhanças e subconjuntos com outros poemas, tal como a arte da música haverá de instaurar outro conjunto análogo, no qual, porém, as características de semelhança e seus subconjuntos terão por fim apresentar as características de semelhanças com outras obras musicais.

Uma primeira característica de relevância do artigo de Paul Ziff para o debate estético contemporâneo consiste justamente em inaugurar a possibilidade de se procurar substituir o critério de definição de arte a partir de um prisma essencialista por um outro amparado em características de semelhanças e conjuntos, proporcionando assim uma definição ampla do termo arte e que possa abarcar em seu cerne as mudanças efetuadas nos meios artísticos pelas manifestações de vanguarda. Uma outra questão proeminente, e oriunda da definição a partir das semelhanças, consiste na afirmação de que o papel da definição, bem como o da crítica, incide em descrever características comuns às obras de arte ou, diante o caso de uma revolução artística, como o que ocorreu com as vanguardas, ampliar essas características descritivas para o uso da expressão obra de arte ou, de modo

mais preciso, inaugurar um novo uso ou função para o termo obra de arte e aquilo que ela representa dentro de um corpo social. Para Ziff, o esteta deixa de ter uma espécie de função premonitória a respeito do que virá a ser arte para fazer parte, com suas teorias, das próprias mudanças operadas no seio social e na ampliação do uso da frase obra de arte. Cito-o:

O que, então, um esteta está fazendo quando oferece uma e apenas uma definição de uma obra de arte? Deve ficar claro que ele não está descrevendo o uso real da frase. Como tentei indicar anteriormente, esta expressão é e tem sido usada de várias maneiras. Nenhuma definição pode espelhar esse uso múltiplo e variado. Em vez disso, um esteta está descrevendo um, talvez novo, uso da expressão "obra de arte", que ele implícita ou explicitamente afirma ser o uso mais razoável da frase à luz das consequências e implicações sociais características de algo ser considerado uma obra de arte, e com base no que as funções, finalidades e objetivos de uma obra de arte são ou deveriam ter em nossa sociedade. O que esses propósitos e objetivos são ou deveriam ser é uma questão do aqui e agora. Pois, à medida que o caráter da sociedade muda, à medida que novos métodos de trabalho são desenvolvidos, esses propósitos e objetivos também mudam. Com o desenvolvimento de novos meios, haverá novas finalidades que poderão ser atendidas e, com o surgimento de novos fins, novos meios terão de ser desenvolvidos para atendê-los. A arte não se repete nem fica parada; não pode ser se for arte. Uma tentativa de fornecer uma definição e uma justificativa de uma definição de uma obra de arte é, como Collingwood declarou, não "uma tentativa de investigar e expor verdades eternas relativas à natureza de um objeto eterno chamado Arte"; ao contrário, é uma tentativa de fornecer "a solução de certos problemas que surgem da situação em que os artistas se encontram aqui e agora". Um esteticista não é e certamente não deveria ser um vidente prevendo o futuro da arte. Ele não é um oráculo, embora possa optar por falar como um: à medida que novos e diferentes tipos de obras são criados, como o caráter da sociedade muda e o papel da arte na sociedade varia como tem ocorrido muitas vezes ao longo da história, pode e provavelmente será necessário revisar nossa definição de uma obra de arte (*Ibid*, p.77-78, grifos do autor).¹³

¹³ Cf. "What then is an aesthician doing when he offers some one and only one definition of a work of art? It should be clear that he is not de-scribing the actual use of the phrase. As I have tried to indicate above, this phrase is and has been used in many ways. No one definition can mirror this manifold and varying usage. Instead, an aesthician is describing one, perhaps new, use of the

Em *The Role of Theory in Aesthetics*, Morris Weitz retoma a tese das semelhanças de família apresentadas por Ziff e radicaliza a proposta de uma definição adequada e descritiva pela afirmação do papel puramente valorativo da estética em sua busca por responder o que é arte.

Diferentemente de Paul Ziff, que procurou compreender o problema da definição das obras de arte a partir de princípios necessários e suficientes, Morris Weitz estendeu a questão do problema da definição para o próprio conceito de arte e sua legitimidade. A proeminência dessa mudança não consiste apenas em inverter a pergunta pelo particular (a obra de arte) para o geral (a arte em si mesma), mas também por colocar diretamente em questão o problema da própria definição. Segundo Weitz, as teorias da arte sempre tentaram definir a arte a partir de propriedades necessárias e suficientes, cada qual reclamando para si o papel de ter atribuído uma verdadeira definição e, por conseguinte, de que as definições são uma necessidade tanto para a compreensão da arte como também para a correta avaliação artística. Nesse sentido, para o filósofo estadunidense, os estetas tradicionalmente foram guiados por uma reflexão hierárquica de que seria o papel da

phrase "work of art," which he either implicitly or explicitly claims to be the most reasonable use of the phrase in the light of the characteristic social consequences and implications of something's being considered a work of art, and on the basis of what the functions, purposes, and aims of a work of art are or ought to be in our society. What these purposes and aims are or ought to be is a matter of here and now. For as the character of society changes, as new methods of working are developed, these purposes and aims will also change. With the development of new means there will be new ends that can be served, and with the appearance of new ends, new means will have to be developed to serve them. Art neither repeats itself nor stands still; it cannot if it is to remain art. An attempt to provide a definition and a justification of a definition of a work of art is, as Collingwood has stated, not "an attempt to investigate and expound eternal verities concerning the nature of an eternal object called Art"; rather it is an attempt to provide "the solution of certain problems arising out of the situation in which artists find themselves here and now." An aesthetician is not and certainly ought not to be expected to be a seer foreseeing the future of art. He is not an oracle, though he may choose to speak like one. As new and different kinds of works are created, as the character of society changes and the role of art in society varies, as it has so often done throughout history, it may and most likely will be necessary to revise our definition of a work of art."

teoria atribuir uma correta definição do que caracteriza essencialmente a arte e, a partir de uma conclusão conferir o reconhecimento de uma obra como sendo ou não sendo artística (e, por sua vez, também subtrair da adequação a tal definição o valor artístico da obra). Reconhecer corretamente uma obra como sendo arte e criticar corretamente uma obra de arte, desta maneira, seriam tarefas possíveis tão-somente a partir do princípio de uma correta definição da natureza da arte, posto que o valor da obra estaria imbricado à sua definição.

Weitz exemplifica seu argumento citando algumas teorias artísticas, como o emocionalismo, de Liev Tolstói e Curt John Ducasse, para quem a arte corresponde a uma projeção ou expressão das emoções em alguma obra; o formalismo, de Clive Bell e Roger Fry, para quem a arte consiste em uma forma significativa, por exemplo, no caso da pintura, combinações de linhas, cores, formas e volumes, ou seja, uma combinação plástica; o intuicionismo, de Benedetto Croce, cuja tese afirma que a arte consiste em um primeiro estágio de conhecimento não conceitual, na qual os artistas encaminham as suas imagens e emoções para uma espécie de expressão lírica ou clarificação da individualidade única das coisas; e, por fim, o voluntarismo de Dewitt Parker, que afirma que a arte necessita de uma definição complexa em razão de sua tripla natureza, que consiste na linguagem, na harmonia e na personificação de desejos imaginativamente satisfeitos. Cada uma dessas teorias aponta para a procura de uma definição que atribuir características necessárias e suficientes para a arte, o que por sua vez destitui outras características artísticas de fazerem parte da essência característica da definição necessária e suficiente. Nesse sentido, por exemplo, o formalismo de Bell e Fry destituiria de reconhecimento artístico um objeto sem forma significativa, o emocionalismo não reconheceria como arte um objeto destituído de projeções emocionais, o intuicionismo de Croce não

reconheceria o papel artístico da arquitetura e seu papel físico e público, e o voluntarismo de Parker rejeitaria o caráter artístico de um objeto no qual não estivessem contidas as três características necessárias por ele listadas para que fosse reconhecido como obra de arte.

Entretanto, Weitz salienta ainda outros fatores críticos contra tais concepções teóricas que propõem uma definição: primeiramente, porque cada qual ignora, em sua definição dos aspectos necessários e suficientes, elementos relevantes e tradicionalmente aceitos para a categorização de algo como arte (por exemplo, o formalismo de Bell e Fry não considera a representação no campo da pintura ou, como já citado acima, o intuicionismo de Croce ignora o caráter público da arte da arquitetura); em segundo lugar, porque instauram princípios dúbios (por exemplo, Parker ao discorrer em personificação de satisfações imaginativas, ou Croce ao ponderar sobre uma forma de conhecimento não conceitual); e, por fim, em terceiro, se sendo essas definições condizentes com a realidade da arte, deveriam também fornecer informações factuais sobre a arte e a aplicabilidade de tais definições. Ou seja, sendo tais teorias concepções que procuram definir a arte a partir de princípios necessários e suficientes, elas seriam teorias empíricas abertas à verificação ou à falsificação? E, neste caso, o que poderia confirmar se uma obra *x* teria ou não forma significativa, se uma obra *x* personificaria ou não uma síntese criativa das imagens, ou se uma obra *x* seria ou não uma projeção de emoções? (WEITZ, 1956, p.28-29).

O problema fundamental das teorias listadas acima, para Weitz, não se encontra todavia nas teses por elas apresentadas, mas na própria possibilidade de o conceito de arte poder legitimar o estatuto de uma definição. Para a estética weitziana, todas as concepções teóricas da arte são inadequadas em diferentes

aspectos aos pretenderem fornecer uma descrição completa das características definidoras do conceito de arte, ao passo que, por outro lado, ignoram que cada época ou movimento artístico e suas teorias da arte procuraram estabelecer o seu ideal artístico como sendo a natureza da arte, muito embora surjam de revisões e sucessões de teorias de outras épocas, outros movimentos artísticos e outras teorias da arte. Entretanto, a questão fundamental, para Weitz, se encontra em outro ponto: o princípio da teoria estética é que está errado ao adulterar a lógica do conceito de arte. Primeiro, porque é falsa a sua tese de que a arte seja suscetível de uma definição no sentido essencialista: ela busca as propriedades necessárias e suficientes de uma atividade que não possui essas propriedades. Segundo, e como consequência da primeira afirmativa, porque a estética deveria interrogar em princípio não pela natureza da arte, isto é, pelo 'o que é arte?', mas sobre 'que tipo de conceito é arte?'. E, em terceiro lugar, porque tão-somente a partir desses questionamentos é que se pode fazer uma nova avaliação do papel da teoria estética e de suas contribuições. A pergunta pela natureza da arte é, sob a apreensão do pensamento weitziano, antes uma pergunta pelo conceito de arte do que pelo objeto artístico.

Ao contrário de Paul Ziff, Morris Weitz afirma explicitamente em seu artigo a precedência do pensamento wittgensteiniano para a formulação de sua concepção teórica da função da estética, mais precisamente a tese de semelhanças apresentadas por Wittgenstein, em suas *Investigações Filosóficas*, na reflexão sobre o problema dos conceitos delimitados (*begrenzten Begriffs*) e os conceitos não delimitados (*unbegrenzt Begriffs*). Cito-o:

Se me é permitido parafrasear Wittgenstein, não devemos perguntar qual a natureza de um certo *x* filosófico, ou ainda, de acordo com os semanticistas, qual o significado de "*x*", algo que leva à interpretação desastrosa de "arte" como um nome para um conjunto específico de objetos; devemos antes perguntar «Qual o uso ou função de *x*?», «Qual a função que "*x*" desempenha na linguagem?». Penso ser esta a questão inicial, o início, senão o fim, de todos os problemas e soluções filosóficos. Deste modo, o nosso primeiro problema na estética é o de elucidação do emprego efetivo do conceito de arte, de modo a fornecer uma descrição lógica da função atual do conceito, incluindo uma descrição das condições debaixo das quais o usamos corretamente ou aos seus conceitos correlatos. O meu modelo, neste tipo de descrição lógica ou filosófica, deriva de Wittgenstein, e foi também ele que, na sua refutação da teorização filosófica no sentido de construção de definições de entidades filosóficas, equipou a estética contemporânea com um ponto de partida para qualquer progresso futuro. Na sua nova obra, *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein coloca como questão ilustrativa, a questão de saber o que é um jogo [...] Os jogos de cartas são como os jogos de tabuleiro em alguns aspectos mas não noutros. Nem todos os jogos são divertidos, e nem sempre há ganhar e perder, ou competição entre os jogadores. Alguns jogos assemelham-se a outros em alguns aspectos – isto é tudo. O que encontramos, não são propriedades necessárias e suficientes, mas apenas «uma rede complicada de parencas que se cruzam e sobrepõem umas às outras» de tal modo que podemos dizer que os jogos formam uma família com parencas de família e sem nenhum traço comum [...]. O problema da natureza da arte é como o da natureza dos jogos, pelo menos neste aspecto: se olharmos e vermos a que é que chamamos "arte", também não iremos encontrar nenhuma propriedade comum – apenas cadeias de similaridades. Saber o que é arte não é apreender uma essência manifesta ou latente, mas, ser capaz de reconhecer, descrever e explicar aquelas coisas a que chamamos

"arte" em virtude de certas similaridades (Weitz, 1956, p.30-31; grifos do autor)¹⁴.

O que está em questão, para Weitz, é que o conceito de arte, tal como para o conceito de jogo, se fundamenta em uma estrutura aberta. Em ambos os casos, para se elucidar o conceito, alguns exemplos paradigmáticos podem ser dados, e de modo a não restar dúvidas que possam ser caracterizados como sendo obras de arte ou jogos, o que se dá a partir de suas semelhanças de família. Contudo, tais conceitos não permitem uma enumeração exaustiva de seus exemplos paradigmáticos, justamente porque a sua estrutura implica que sempre haverão de surgir novas e imprevisíveis condições paradigmáticas. Serem conceitos abertos significa justamente que suas condições de aplicação podem ser reajustadas e corrigidas, que novos casos exigem uma espécie de decisão para o alargamento do conceito a fim de abranger novos casos, ou para o seu fechamento a fim de que o novo caso seja aplicado a outro conceito que não o de arte ou jogo. Sendo a arte,

¹⁴ Cf. "If I may paraphrase Wittgenstein, we must not ask, What is the nature of any philosophical x?, or even, according to the semanticist, What does "x" mean?, a transformation that leads to the disastrous interpretation of "art" as a name for some specifiable class of objects; but rather, What is the use or employment of "x"? What does "x" do in the language? This, I take it, is the initial question, the begin-all if not the end-all of any philosophical problem and solution. Thus, in aesthetics, our first problem is the elucidation of the actual employment of the concept of art, to give a logical description of the actual functioning of the concept, including a description of the conditions under which we correctly use it or its correlates. My model in this type of logical description or philosophy derives from Wittgenstein. It is also he who, in his refutation of philosophical theorizing in the sense of constructing definitions of philosophical entities, has furnished con-temporary aesthetics with a starting point for any future progress. In his new work, *Philosophical Investigations*,⁶ Wittgenstein raises as an illustrative question, What is a game? [...] Card games are like board games in some respects but not in others. Not all games are amusing, nor is there always winning or losing or competition. Some games resemble others in some respects-that is all. What we find are no necessary and sufficient properties, only "a complicated network of similarities over-lapping and crisscrossing," such that we can say of games that they form a family with family resemblances and no common trait [...]. The problem of the nature of art is like that of the nature of games, at least in these respects: If we actually look and see what it is that we call "art," we will also find no common properties-only strands of similarities. Knowing what art is not apprehending some manifest or latent essence but being able to recognize, describe, and explain those things we call "art" in virtue of these similarities."

assim como os jogos, exemplos de conceitos descritos empiricamente e normativamente a partir de seus casos paradigmáticos, restringi-los a condições essenciais consistiria, na apreensão weitziana, a uma arbitrariedade que estipula os limites do uso do conceito.

Weitz emprega alguns exemplos a fim de demonstrar a singularidade e distinção de sua tese, tomando casos paradigmáticos como o *Finnegans Wake*, de James Joyce, *U.S.A.*, de Dos Passos, e *Rumo ao Farol*, de Virginia Woolf, e propõe a interrogação se tais obras são romances (isto é, se fazem parte do sub-conceito romance, presente no conceito de arte). Notadamente, a razão de ser desse questionamento se apresenta em razão das inovações propostas por essas obras. Em *Rumo ao Farol*, Virginia Woolf propôs uma nova perspectiva de narrativa em que a escrita procura reproduzir o processo de articulação do pensamento individual, de modo que o espaço exterior se funde ao espaço interior do personagem e o tempo se presentifica por meio dos pensamentos e emoções individuais. Na trilogia de John Dos Passos, o autor compõe a narrativa a partir de uma série contínua de personagens, justapostos em uma bricolagem não linear e sem hierarquia, apresentados em meio a manchetes de jornais, revistas de época, fragmentos de discursos políticos, trechos de canções populares, tendo por objetivo dar conta de uma representação da euforia que os Estados Unidos do início do século XX poderia ser interpretado. Por fim, em *Finnegans Wake*, de Joyce, apresenta-se o caráter mais experimental e radical de uma narrativa que se vale desde o emprego da fusão de palavras em inglês e outros idiomas à diluição descritiva dos personagens e de um possível enredo, tornando a obra um objeto que discute a própria noção de romance literário.

É diante tais exemplos de inovações na criação literária que Weitz ilustra a sua tese e a razão de serem ou não compreendidos como romances, muito embora os experimentalismos que empreendem possam propor a dúvida acerca da natureza de tais escritos. Para o pensador estadunidense, o que os caracteriza como fazendo parte do conceito de romance não se dá a partir de um exame factual de propriedades necessárias e suficientes que os pudesse inserir dentro do conceito de romance, mas, de uma decisão tomada a partir da similaridade existente entre essas e outras obras paradigmáticas que são reconhecidas sob o termo romance. Cito-o:

A nova obra é uma narrativa, uma obra ficcional, contém um esboço de personagens e diálogos, mas, por exemplo, o enredo não tem uma sequência temporal regular ou é interpolada por relatos verídicos de jornais. Esta nova obra é em alguns aspectos similar aos reconhecidos romances A, B, C..., mas diferente noutros aspectos. Mas também nem a obra B nem a C era similar a A em todos os aspectos quando se decidiu alargar o conceito que se aplicava a A a B e a C. Uma vez que a obra N+1 (a nova obra) é como a obra A, B, C, ... e N em certos aspectos – tem certos traços similares – o conceito é alargado e uma nova fase do romance criada. Assim, a questão “É N+1 um romance?” não é uma questão factual, mas antes um problema de decisão, cujo veredicto consiste em saber se devemos ou não alargar o nosso conjunto de condições de aplicação do conceito (*Ibid.*, p.32)¹⁵.

¹⁵ Cf. “*The new work is narrative, fictional, contains character delineation and dialogue but (say) it has no regular time-sequence in the plot or is interspersed with actual newspaper reports. It is like recognized novels, A, B, C..., in some respects but not like them in others. But then neither were B and C like A in some respects when it was decided to extend the concept applied to A to B and C. Because work N + 1 (the brand new work) is like A, B, C... N in certain respects-has strands of similarity to them-the concept is extended and a new phase of the novel engendered. "Is N 1 a novel?," then, is no factual, but rather a decision problem, where the verdict turns on whether or not we enlarge our set of conditions for applying the concept"*”.

Para Weitz, aquilo que se aplica ao romance também se aplica aos demais campos da arte e, primordialmente, ao próprio conceito de arte. Ser ou não uma obra de arte, sob a apreensão do conceito aberto apresentado por sua tese, consiste numa atribuição dada a partir do exame de similaridades entre toda e qualquer nova proposição artística diante os casos paradigmáticos sob os quais se faz uso da expressão obra de arte ou de seus sub-conceitos. Tal como no âmbito da pintura houve um alargamento do conceito e se inseriu técnicas como a colagem e a *frottage* no advento do modernismo, do mesmo modo se decidiu, fechando o conceito, que as obras de Alexander Calder não seriam esculturas, mas móveis, tal como – poder-se-ia estender à mesma questão – uma obra como *Fonte*, de Duchamp, deve ser compreendida não como escultura, mas como um *readymade* a fim de se compreender a sua função enquanto obra e sub-conceito dentro do conjunto das obras de arte. Trata-se para Weitz, portanto, de um critério de reconhecimento, fundamentado nas semelhanças de família, e sob o qual se opera uma decisão sobre o alargamento ou fechamento do conceito.

Se a tese weitziana afirma, por um lado, uma apreensão cética concernente ao papel da estética em definir a natureza da arte e apresentar uma definição essencialista para as obras de arte, por outro ela não destitui a teoria estética de qualquer função. De acordo com Morris Weitz, as tentativas empreendidas pela estética em definir a arte fracassaram em seu papel definidor por não se atentarem à estrutura aberta do conceito de arte, mas, contudo, ao tentarem atribuir propriedades necessárias e suficientes para a arte escolheram um conjunto de propriedades comuns a várias obras e destacaram tais aspectos para a avaliação artística, justificando critérios que foram negligenciados ou rejeitados por outras teorias. A

função da estética, nesse sentido, é de ordem valorativa: Clive Bell e Roger Fry, por exemplo, ao definirem a arte como forma significativa, conseguiram chamar a atenção para os aspectos plásticos da pintura, até então subsumidos a outras características avaliativas, como os elementos narrativos e representacionais contidos nas pinturas. Sob a perspectiva de Weitz, portanto, a função da estética consiste em destacar, defender e recomendar a partir de seus argumentos aspectos presentes nas obras de arte e que podem servir como critérios de excelência avaliativa.

Assim como Paul Ziff e, principalmente, Morris Weitz, William Kennick também se destaca na defesa de uma impossibilidade de definição essencialista da arte em razão da falibilidade das tentativas historicamente empreendidas pela estética tradicional, bem como em razão da diversidade que a expressão obra de arte abrange. Contudo, em seu artigo *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?*, de 1958, Kennick introduz ao debate estético algumas considerações peculiares relevantes para o trato do problema da definição da arte, e que merecem a atenção de nossa Tese.

Embora o título do artigo de Kennick interrogue o fato de a estética tradicional repousar em um equívoco, o artigo considera a existência de duas práticas errôneas na tradição estética. Em primeiro lugar, em consonância com Ziff e Weitz, Kennick afirma a tese da semelhança de família, mas sob uma outra perspectiva: de que identificar obras de arte consiste em uma espécie de aptidão linguística para o bom emprego dos termos obras de arte e arte, e a conseguinte aplicação desse domínio linguístico para objetos similares. Em segundo lugar, o filósofo estadunidense defende que a estética tradicional incorre em um novo equívoco ao pressupor uma

espécie de denominador comum e hierárquico de suas interrogações, por exemplo, ao pensar que a definição de arte e beleza se apresentariam como questões primárias, ao passo que a crítica de arte seria dependente dos postulados da definição. Diferentemente, Kennick defende a ideia de que a crítica não é dependente da definição, e que ao se orientarem por essa premissa os críticos que estão procurando pelo valor artístico incorrem no mesmo equívoco do estudioso da ética que procura nos padrões de boa conduta a natureza humana. Este segundo apontamento será retomado e aprofundado no quinto capítulo da presente Tese, quando haveremos de propor que se por um lado a consonância entre a definição e a crítica de arte não é uma condição necessária nem para a definição de arte nem para a crítica, que por outro lado é a coerência teórica entre os dois campos (da definição e da crítica) o que nos permite afirmar com legitimidade que uma crítica a objetos artísticos só corresponde a uma crítica de arte quando diz valorativamente ao domínio contemplado entre uma obra de arte e a sua definição enquanto obra artística. Ocupar-nos-emos, aqui, apenas do apontamento acerca do problema da definição.

William Kennick considera equivocada a suposição de que apesar das diferenças de forma e conteúdo também deva existir uma espécie de natureza comum inerente a todas as obras de arte, isto é, de que exista um conjunto distintivo de características que servem para separar a arte de qualquer outra coisa a partir de condições necessárias e suficientes. Conforme pensa o filósofo estadunidense, esse tipo de suposição é oriundo de um processo natural, tendo em vista que empregamos o termo arte em referência a um grande número de coisas diferentes, como poemas, imagens, esculturas, composições musicais, etc., todos eles

subsumidos a um mesmo termo arte. O problema se apresenta, contudo, quando se passa a procurar nas obras de arte a suposta natureza comum que deveriam possuir e que legitimaria uma definição.

Segundo a argumentação kennickiana, lê-se um poema de Keats ou Donne, um romance de Eliot ou Conrad, uma peça de Sófocles ou Shakespeare, ouve-se Mozart e Stravinsky, contempla-se Giotto, Cézanne ou a arte chinesa e, no entanto, ao ver, ouvir ou ler tais objetos não se encontra neles o que seja a arte. Tudo o que podemos apreender, afirma Kennick, “é esse poema e essa peça, essa foto e essa estátua, ou alguma característica deles que chama a nossa atenção”, ao passo que “se encontramos algumas semelhanças entre poemas, peças de teatro ou imagens, ou mesmo entre poemas e imagens, imagens e composições musicais, essas semelhanças desaparecem rapidamente quando nos voltamos para outros poemas, peças de teatro e imagens” (Kennick, 1958, p.319-320)¹⁶.

O problema, segundo o pensador estadunidense, encontra-se no fato de o termo arte possuir uma lógica complexa, tal como ocorre com outras questões filosóficas como espaço, conhecimento, tempo, etc., o que difere a pergunta pela definição de arte e, por exemplo, a definição de hélio. Enquanto para este último termo as definições como ‘o hélio é um gás’ ou ‘o hélio é um elemento químico gasoso, inerte e sem cor, cujo peso atômico é 4003’ respondem às condições

¹⁶ Cf. “We ought to be able to read a poem by Donne or by Keats, a novel by George Eliot or Joseph Conrad, or a play by Sophocles or Shakespeare, to listen to Mozart and Stravinsky, and to look at the pictures of Giotto and Cezanne and the Chinese masters and see what Art is. But when we look we do not see what Art is. [...] But no amount of looking and scrutinizing gives us what we want. All we see is this poem and that play, this picture and that statue, or some feature of them that catches our attention; and if we find some resemblances between poems or plays or pictures, or even between poems and pictures, pictures and musical compositions, these resemblances quickly disappear when we turn to other poems and plays and pictures”.

necessárias e suficientes para a sua definição, o mesmo não ocorre com a arte por não ser um termo cunhado em laboratório, mas, ao invés, um termo cuja atribuição remete-se a toda uma complexidade de objetos distintos. As tentativas empreendidas pela estética tradicional, como a de que a arte é expressão (Croce), arte é forma significativa (Clive Bell), arte é prazer objetificado (Santayana), mostram-se insatisfatórias em decorrência da própria dinâmica sob a qual os objetos que recebem a atribuição de artísticos são produzidos. Tal como Weitz e Ziff, para o pensador estadunidense a identificação de algo como obra de arte decorre em razão das semelhanças de família que a obra possui com outras peças identificadas pelo mesmo termo.

Kennick, contudo, identifica que as semelhanças de família na atribuição de algo como sendo obra de arte decorrem em razão de uma espécie de competência linguística com a qual empregamos corretamente os termos obra de arte e arte. O termo arte, para o pensador, é de fato complexo em razão de sua longa história, mas não em vista das razões que a estética tradicional suporia. Enquanto esta problematiza a necessidade de uma essência para a definição da arte, a busca de um denominador comum, para o esteta estadunidense não há qualquer problema com a infinita variedade de obras de arte nem tampouco com as atribuições às quais o termo se aplica. É arte, para Kennick, simplesmente aquilo que é propriamente chamado de arte de forma correta. E por forma correta, entende o autor, não se deve compreender algo como natureza comum ou denominador comum de todas as obras de arte, mas tão-somente as regras que governam o uso real e comumente aceito para a palavra arte.

No inglês, por exemplo, emprega-se o termo *art* (arte) para uma variedade de usos, sendo o mais comum a sua aplicação como referência a pinturas. Não por acaso, quando se visita um museu de arte ou se consulta um crítico, espera-se ver fotos ou imagens comentadas a respeito delas. De acordo com o pensamento kennickiano, diz-se que pintar é uma arte, mas não se faz o uso da mesma atribuição quando se fala em pintar uma casa ou uma cerca. Do mesmo modo, prossegue o pesador, fala-se também em arte da culinária ou arte da costura, mas fazendo o uso do termo arte em um outro sentido, posto que raramente, a não ser em um sentido honorífico, se atribui a roupas ou comidas a atribuição de obras de arte. E, do mesmo modo, também se fala em arte da guerra ou artes industriais, mas fazendo o uso do termo arte como atribuição de um domínio técnico. Contudo, pensa Kennick, o que nos torna capazes de distinguir as obras de arte de outros domínios do saber, incluindo aqueles a que também se emprega o mesmo termo arte, como arte da carpintaria ou o acima citado arte da guerra, decorre do fato de termos domínio do idioma (por exemplo, o inglês) no qual o termo é empregado com tais referências. Deste modo, pensa o autor, somos capazes de separar os objetos que são *works of art* (obras de arte) daqueles que não são obras de arte tão-somente porque dominamos o inglês e sabemos usar corretamente a palavra, ou, a partir de uma citação de Friedrich Waismann por Kennick: “se alguém se mostra capaz de usar a palavra arte ou a expressão obra de arte corretamente em todos os tipos de contextos e nas ocasiões certas, ele sabe o que é arte, e nenhuma fórmula pode torna-lo mais sábio a esse respeito”¹⁷.

¹⁷ Cf. “We know that the word 'Art' has a variety of uses in English. Most commonly it is used to refer to pictures alone; when we visit an art museum or consult an art critic, we expect to see pictures or to hear pictures talked about. We say that painting, painting pictures, not painting houses or fences, is an art, that cooking and sewing and basket-weaving, bookbinding and selling are arts, but only some

Para respaldar a sua tese da identificação artística como o correto emprego dos termos arte e obra de arte na referência aos objetos, Kennick emprega um exemplo duplamente relevante para o debate estético da definição de arte. Primeiro, porque seu exemplo aponta para a possibilidade de se distinguir objetos artísticos e não artísticos a partir da semelhança de família oriunda do bom emprego linguístico dos termos arte e obra de arte e a despeito de qualquer definição teórica, e, em segundo lugar, porque seu exemplo antecede a problemática que fundamentará a tese do mundo da arte em Danto e, posteriormente, da teoria institucional da arte de George Dickie, a saber: como distinguir obras de arte de objetos comuns quando ambos são perceptualmente indiscerníveis. Cito Kennick:

Imagine um grande depósito cheio de todo tipo de coisa - fotos de todos os tipos, partituras musicais de sinfonias e danças e hinos, máquinas, ferramentas, barcos, casas, igrejas e templos, estátuas, vasos, livros de poesia e prosa, móveis e roupas, jornais, selos postais, flores, árvores, pedras, instrumentos musicais. Agora instruímos alguém a entrar no depósito e trazer todas as obras de arte que ele contém. Ele será capaz de fazer isso com razoável sucesso, apesar do fato de que, como até os estetas devem admitir, ele não possui nenhuma definição satisfatória de Arte em termos de algum denominador comum, porque nenhuma definição foi encontrada até agora. Agora imagine a mesma pessoa enviada para o depósito para trazer todos os objetos com Forma Significativa ou todos os objetos da Expressão. Ele ficaria, com razão, perplexo; ele

pictures do we call works of art, and rarely do we refer to dishes or garments or baskets as works of art, except honorifically. We speak of the liberal arts and the industrial arts and of the art of war. But all of this is beside the point. [...] To answer the last question first and make a long story short: we are able to separate those objects which are works 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'. To borrow a statement from Dr. Waismann and change it to meet my own needs, 'If anyone is able to use the word 'art' or the phrase 'work of art' correctly, in all sorts of contexts and on the right sort of occasions, he knows 'what art is', and no formula in the world can make him wiser" (Ibid., 1958, p.321).

conhece uma obra de arte quando vê uma, mas tem pouca ou nenhuma ideia do que procurar quando lhe é dito para trazer um objeto que possua Forma Significativa (*Ibid.*, 1958, p.321-322)¹⁸.

Na citação acima, Kennick afirma ao mesmo tempo a razoabilidade da tese da semelhança de família e questiona os paradigmas de definição da arte. O sujeito instruído a separar as obras de arte dos objetos comuns, segundo o argumento kennickiano, saberá diferenciar de modo satisfatório as obras de arte dos demais objetos, o que se justificaria em razão de dominar o idioma no qual o termo arte é empregado e saber identificar os objetos aos quais o termo se refere. Contudo, esse mesmo sujeito, que possui domínio do idioma e do termo arte, teria dificuldades de identificar obras de arte a partir de definições filosóficas do conceito de arte: não saberia reconhecer na expressão forma significante, por exemplo, a característica essencial das obras de arte, e dificilmente a partir da instrução para separar os objetos de forma significante dos objetos sem forma significante conseguiria separar as obras de arte dos demais objetos. Deste modo, conclui o pensamento kennickiano, a existência das obras de arte e o reconhecimento identificatório de um objeto como obra de arte, são decorrentes da existência do termo como referente a um determinado tipo de prática e à aptidão para o uso desse termo dentro do domínio linguístico, possibilitando-se o reconhecimento de um objeto como sendo

¹⁸ Cf. "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 clothing, newspapers, postage stamps, flowers, trees, stones, musical instruments. Now we instruct someone to enter the warehouse and bring out all of the works 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."

artístico a aptidão linguística para o uso do termo obra de arte e a identificação de semelhanças familiares entre os objetos que contemplam a classe das obras artísticas.

As concepções teóricas dos neowittgensteinianos Paul Ziff, Morris Weitz e William Kennick, destarte, possuem como traços comuns o fato de questionarem a possibilidade de se atribuir uma definição para o conceito de arte, de postularem como método de identificação das obras de arte o critério da semelhança de família e, por fim, sugerirem uma releitura das teorias precedentes como contribuições para a compreensão valorativa de arte. Entretanto, no que diz respeito aos dois primeiros traços, deve-se salientar que os neowittgensteinianos não realizam suas críticas às teorias estéticas tradicionais a partir de um caminho indutivo. Que as definições teóricas da arte tenham fracassado não consiste, como observa Noël Carroll, uma enumeração dos anteriores fracassos dessas teorias. Antes, o argumento neowittgensteiniano afirma que qualquer tentativa de definir a arte falhará *necessariamente* por uma questão da lógica do conceito, que só pode ser apreendido corretamente de modo aberto em razão da própria historicidade e prática a que o termo arte se refere.

Do mesmo modo, pensa Carroll, não se pode confundir a concepção de semelhanças de família empregadas pelos neowittgensteinianos para identificar os objetos artísticos com uma definição da arte. Em razão da própria natureza da arte e sua história o problema pode ser ilustrado. As concepções que almejam uma definição surgem em um dado momento histórico, por exemplo, a teoria de Clive Bell e de Roger Fry da arte como forma significativa no início do século XX. Em certo sentido, ela se aplica à maior parte das obras de arte criadas dentro daquele

contexto histórico. Contudo, seja a partir do conhecimento daquela teoria ou por razões outras, a criatividade presente no processo de uma realização artística pode romper e tensionar esse paradigma de maneira satisfatória, e em razão do próprio caráter criativo da criação artística, tal como Marcel Duchamp fez ao propor o *ready-made Fonte* e deslocar o paradigma artístico da forma significativa para os atributos conceituais daquele objeto.

Diferentemente da definição, o segundo aspecto comum às teorias dos neowittgensteinianos propõe que se por um lado não podemos definir a arte sob critérios necessários e suficientes, por outro isso não nos impede de identificarmos as obras de arte. Aliás, o que elas sugerem é que não identificamos as obras por meio de definição, mas, que em razão de suas semelhanças com obras de arte historicamente paradigmáticas possamos identifica-las e, em caso de uma nova ruptura de paradigma, inspecionar e comparar a propriedade do uso do termo a um candidato ao estatuto de obra de arte. Deste modo, como bem observa Noël Carroll, a abordagem identificadora da arte por meio das semelhanças de família e a identificação por definição são distintas, posto que enquanto esta última “depende de se notar traços de afinidade – descontínuos, mas entrelaçados”, aquela se “assenta em notar propriedades comuns – propriedades que, supostamente, definem essencial e manifestamente o fenômeno em questão” (Carroll, 2010, p.241).

CAPÍTULO 2

DUAS DEFINIÇÕES E UM TERMO: AS TEORIAS DO MUNDO DA ARTE

“Sabemos quem era o artista comercial – James Harvey – que ganhava a vida como *designer free-lance* de embalagens. Agora o trabalho de Harvey foi apropriado por Warhol, junto com os trabalhos de vários outros designers de embalagens na exposição de 1964 na Stable Gallery – a caixa Kelloggs Cornflake, a caixa Delmonte Peach Half, a caixa Heinz Tomato Juice, etc.”.

Arthur Danto¹⁹

Figura 4 – *Brillo, Campbell, Del Monte and Heinz Boxes*, de Andy Warhol. Serigrafia e pintura sobre madeira, 1964.



Fonte: “Andy Warhol Brillo Boxes”. In. Vertical, 19 de maio de 2016. Disponível em: <<http://vertical.com/W/daily-2/andy-warholbrillo-boxes/>>. Acesso em 07 de janeiro de 2018.

¹⁹ Cf. “We know who the commercial artist was – James Harvey - who merely made his living as a free-lance package designer. Now Harvey’s work was appropriated by Warhol, along with the works of various other package designers in the 1964 exhibition at the Stable Gallery – the Kelloggs Cornflake carton, the Delmonte Peach Half carton, the Heinz Tomato Juice carton, etc” (Danto, 2004, p.6).

O advento das teorias neowittgensteinianas da arte na década de 1950 representaram um marco para a problematização da estética em sua capacidade de definição do que é a arte. Se no âmbito do debate filosófico da arte os seus argumentos trouxeram à tona não mais o questionamento acerca de qual seria a natureza da arte, deslocando a interrogação da atividade artística para o seu conceito, para o princípio criativo que a atividade que esse conceito denota implica e, por fim, da própria possibilidade de a filosofia da arte poder apresentar uma definição essencialista desse conceito, por outro lado os artigos de Ziff, Weitz e Kennick deram voz a intentos artísticos já inseridos nas concepções vanguardistas da arte, a exemplo da busca de uma plena liberdade estilística em contraste aos paradigmas institucionalizados pelo campo das Belas Artes e sua tradição crítica. Como bem observou Noël Carroll, tal concepção filosófica ofereceu uma espécie de aporte ao eterno receio de que, ao definirem a arte, os filósofos estivessem “inadvertidamente tentando legislar o que é permitido aos artistas fazer”, muito embora o fato de que obras de arte possuíssem características definidoras “não obstarem logicamente a invenção de novas obras que exemplifiquem as condições relevantes de maneiras inovadoras, inesperadas e imprevisíveis” (Carroll, 2010, p.245). É em contraposição a esse tipo de perspectiva, para a qual a liberdade artística estaria em contraposição a qualquer possibilidade de definição da arte, que a teoria do mundo da arte e do essencialismo histórico de Arthur Danto, e logo depois a teoria institucional da arte (posteriormente rebatizada de teoria do círculo da arte), de George Dickie, se apresentam ao debate filosófico da arte contemporâneo.

As concepções filosóficas da arte de Danto e Dickie resultam de um mesmo princípio basilar: as duas teorias pretendem demonstrar que 1) a concepção

neowittgensteiniana de que a arte não pode encontrar uma definição essencialista está equivocada; e que 2) a liberdade de criação no campo das artes não condiz com a ideia de que em razão do contínuo aparecimento de novos estilos artísticos a arte não possa ser passível de uma definição essencialista que contemple as mudanças oriundas da prática artística. Cabe notar, aliás, que tanto a filosofia da arte dantiana quanto a dickieana são oriundas da reflexão filosófica sobre as transformações artísticas de seu tempo.

As filosofias da arte de Danto e Dickie são, entretanto, costumeiramente submetidas a um tipo de juízo obtuso e ambíguo, que por vezes atribui erroneamente às duas concepções uma interpretação que as entrelaça em uma única espécie de definição, a saber, de que seus autores interpretariam a arte a partir de um viés puramente sociológico da prática artística, tal como se ambos os pensadores partilhassem uma mesma corrente interpretativa da arte alicerçada nas relações entre artistas, público e estruturas institucionais de promoção e exibição artística. Tal concepção, notadamente decorrente do fato de Arthur Danto se valer do conceito de mundo da arte para inferir que a arte compreende um tipo de conhecimento, uma atmosfera de teoria artística à qual ele intitula mundo da arte, tende a deslocar a interpretação de seu pensamento filosófico da arte para uma reflexão sobre a institucionalidade da prática artística e seus personagens, exigindo de seu autor uma constante retomada de sua teoria a fim de precisar o caráter notadamente filosófico de sua concepção filosófica da arte. George Dickie, que por sinal apresenta a sua teoria institucional inspirado na concepção dantiana de mundo da arte (ampliando assim a tendência interpretativa de classificar a teoria de Danto como uma interpretação social da prática artística), também presenciou um tipo de

interpretação de sua concepção filosófica intitulada teoria institucional da arte sob uma perspectiva puramente sociológica, tal como se pretendesse reduzir a definição de arte a um acordo institucional entre artistas, público e estruturas de promoção e exibição, vendo-se obrigado a reiteradamente destacar os elementos filosóficos de sua concepção teórica da arte em novas reformulações.

A ocorrência das interpretações equivocadas das definições da arte de Danto e Dickie possuem, entretanto, uma razão de ser: apesar de ambos os autores compreenderem a obra de arte como uma espécie de entidade complexa e constitutiva (e cuja complexidade e constitutividade devem necessariamente ser levadas em conta em uma correta interpretação do fenômeno artístico apresentado por suas diferentes teorias), e apesar de em ambos os casos os elementos institucionais da prática social da arte não poderem ser tomados em si mesmos como únicos critérios de definição, o fato é que cada uma dessas teorias, cada qual ao seu modo, devota às instituições da arte um papel de relevância para a fundamentação de suas filosofias, seja a partir do papel que a empiricidade institucional da arte possui para a compreensão do fenômeno teórico (e essencialista histórico) da arte em Danto, ou para o papel determinante da institucionalidade artística (ou círculo da arte) para a artefactualização da obra de arte em Dickie.

A seguir, observaremos como o conceito de mundo da arte se faz presente na formulação de uma definição da arte em Danto e Dickie, as distinções de cada concepção teórica ao refletirem a obra de arte como uma entidade complexa e constitutiva e, por fim, como apesar de a teoria dantiana da arte não poder ser classificada como uma teoria institucional da arte nem por isso essa constatação

deixa de designar que a institucionalidade tenha um papel de relevância em seu construto filosófico da arte.

2.1. ARTHUR DANTO E O MUNDO DA ARTE COMO ATMOSFERA DE TEORIA ARTÍSTICA.

A teoria do mundo da arte de Arthur Danto encontra em três obras os principais alicerces em que aborda a sua definição da arte. No artigo *O mundo da arte*, de 1964, o esteta se propõe a apresentar a teoria de que a obra de arte é uma entidade complexa cuja constitutividade se encontra em sua essência teórica, a qual intitula mundo da arte. No livro *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*, de 1981, Danto se propõe a retomar e aprofundar os argumentos de alguns de seus artigos ao longo dos anos 1970, com o objetivo de demonstrar como a sua teoria se apresenta como uma resposta aos estetas neowittgensteinianos, como caracteriza as distinções de sua formulação teórica em relação à teoria institucional da arte, de que modo a obra de arte deve ser compreendida em sua teoria filosófica a partir do princípio teórico constitutivo (ou incorporação de significado sobre o objeto) presente nas obras de arte e, por sua vez, aprofunda a reflexão do papel do desenvolvimento histórico da arte em sua teoria filosófica. Por fim, no artigo *The artworld revisited: comedies and similarities*, de 1992, o pensador de Ann Arbor se propõe a esclarecer a relação entre incorporação de significado sobre o objeto e o caráter constitutivo da obra de arte, o caráter essencialista e histórico de sua teoria e, por fim, retifica as distinções de sua concepção teórica da arte em relação à teoria institucional. Tais obras são basilares para a compreensão de seu conceito de mundo da arte, mas,

todavia, devemos observar que o tema do mundo da arte encontra em outros trabalhos de Danto alguns elementos de relevância para a sua compreensão.

Na introdução de *Unnatural Wonders*, Arthur Danto faz uma paráfrase da afirmação kantiana de que Hume o teria despertado de seu sono dogmático, e substitui esse papel, na formação de seu pensamento filosófico, para o artista nativo de Pittsburgh Andy Warhol (2005a, p.12)²⁰. De acordo com o filósofo, sua ida a uma exposição de Warhol na Stable Gallery, em Nova York, no ano de 1964, e principalmente o contato com uma das obras expostas, intitulada *Brillo Boxes*, abriu-lhe os olhos para o fato de que a arte do período encontrar-se-ia em uma nova condição que exigiria uma retomada do problema da definição de arte. Danto não exagera ao postular essa sentença, e, de fato, não consiste uma incongruência dizer que sua analogia com a afirmação de Kant é consideravelmente comedida. Afinal, embora Kant afirme o impacto que a leitura de *A Treatise of Human Nature* lhe causou no sentido de repensar no âmbito da reflexão metafísica o papel e a possibilidade de a razão conhecer a coisa-em-si, influenciando consideravelmente em sua viragem copernicana no trato do conhecimento, por outro lado não se pode limitar a tese kantiana do limite fenomênico da razão a uma analogia ou interpretação do ceticismo humeano. Diferentemente, a relação entre a filosofia da arte de Danto e a obra *Brillo Boxes*, de Warhol, manifesta-se de modo muito mais intrínseco, de maneira que se pode afirmar com plausibilidade que as *Brillo Boxes* não apenas lhe fizeram contemplar uma retomada do problema da definição da arte ao conceber a sua tese do mundo da arte, mas, também, de que a interpretação das

²⁰ Cf. "Warhol awoke me, to use a phrase of Kant's, from my dogmatic slumber. That slumber was due as much as anything to my overall ignorance of much that was happening in the art world at that time."

Brillo Boxes de Warhol constitui um exemplo constante ao longo de toda a reflexão dantiana sobre a arte, e, por conseguinte, que essa obra demarca – embora como uma ilustração – os principais fundamentos de sua filosofia da arte.

Figura 5 – Andy Warhol, *Brillo Boxes*. Pintura sobre compensado de madeira, 1964.



Fonte: “Warhol: From A to B and Back Again”. Disponível em: <https://www.studiointernational.com/index.php/andy-warhol-from-a-to-b-and-back-again-review-whitney-museum-new-york>. Acesso em 10 de dezembro de 2018.

As *Brillo Boxes* constituem uma obra formada por um conjunto de caixas de compensado de madeira, pintadas à mão e de modo a se parecerem idênticas com as caixas de papelão de atacado das esponjas de aço da marca Brillo. Embora em princípio possam remeter à ideia de um *readymade* duchampiano, como *Fountain*, obra na qual o artista francês empregou um mictório de uso comum em sua época como obra de arte, distinguindo-o dos demais mictórios tão-somente em razão de a obra conter a assinatura “R. Mutt”, as *Brillo Boxes* de Warhol são, diferentemente, concebidas artesanalmente e buscam reproduzir a forma das caixas de papelão de

atacado da marca Brillo, bem como o design desenvolvido por James Harvey para aquela marca de esponjas de aço. Assim sendo, as *Brillo Boxes* de Warhol não devem ser compreendidas como uma espécie de *ready-made*, mas fac-símiles²¹. Todavia, embora nos detalhes as diferenças no que concerne ao fato a obra *Brillo Boxes* ter suas caixas pintadas à mão, ao invés de industrialmente impressas tal como as da Brillo dos supermercados, bem como por usarem como suporte caixas de madeira ao invés de papelão, segundo a descrição de Danto ao vê-las na galeria “era como se estivesse entrando em um supermercado, com todas aquelas caixas empilhadas. A discrepância entre a galeria e a obra era como um sonho surrealista” (Danto, 2012, s/p). Citemos Danto, em uma longa mas importante passagem de *O mundo da arte*, de 1964:

O Sr. Andy Warhol, o artista pop, exhibe fac-símiles de caixas de Brillo, em pilhas altas, em limpas prateleiras como no estoque do supermercado. Elas são, casualmente, de madeira, pintadas de modo a parecer cartonado; e por que não? Paraphraseando a crítica do *Times*, se alguém pode fazer o fac-símile de um ser humano a partir do bronze, por que não o fac-símile da caixa de Brillo a partir do compensado? O custo dessas caixas chega a ser de 2×10^3 o das congêneres na vida real – um diferencial dificilmente atribuível a sua maior durabilidade. Na verdade, o pessoal da Brillo pode, mediante algum custo extra, fazer suas caixas de compensado, sem que elas se tornem obras de arte, e Warhol pode fazer as suas a partir do papel-cartão, sem que elas deixem de ser arte. Deste modo, podemos esquecer as questões relativas ao valor intrínseco e indagar por que o pessoal da Brillo não pode manufaturar arte e por

²¹ Em entrevista ao periódico *Redescrições* (2014, p.9), Danto enalteceu essa diferença entre as *Brillo Boxes* e os *readymades* de Duchamp: “Algumas vezes é sugerido que Warhol poderia ter usado como *readymades* simplesmente caixas de cartolina. De fato, no museu de arte moderna de Estocolmo, inúmeras centenas de caixas foram colocadas no edifício para provocarem efeito. Warhol queria que as caixas tivessem lados e cantos nítidos. Assim, ele teve de mandar fabricá-las de madeira, o próprio oposto do produto pronto (*readymade*)”.

que Andy Warhol não pode fazer senão obras de arte. Bem, é claro que as suas caixas são feitas à mão, o que é um insano reverso da estratégia de Picasso de colar o rótulo de uma garrafa de Suze num desenho, dizendo que era como se o artista acadêmico, preocupado com a imitação exata, sempre ficasse aquém da coisa real: então, por que não usar a coisa real? O artista pop reproduz laboriosamente à mão objetos feitos à máquina, pintando, por exemplo, os rótulos em latas de café (pode-se ouvir a conhecida advertência: “feito inteiramente à mão” descuidadamente jogada no vocabulário dos guias quando confrontada com esses objetos). Mas a diferença não consiste no artesanato... a questão é: o que torna isso arte? E por que Warhol precisa fazer isso de qualquer modo? Por que não apenas tacar sua assinatura ao longo de uma delas?... Esse homem é uma espécie de Midas, transformando tudo em que ele toca no ouro da pura arte? E o mundo todo, consistente de obras de arte latentes, esperando, como o pão e o vinho da realidade, para ser transfigurado, por meio de algum mistério obscuro, na carne e no sangue do sacramento? Não importa que a *Brillo Box* possa não ser boa – menos ainda grande – arte. O que chama a atenção é que ela seja arte de algum modo. Mas, se ela é, por que não o são as indiscerníveis caixas de Brillo que estão no supermercado? (2012, p.329-330; grifos do autor).

A passagem acima é de fundamental relevância para o presente capítulo, e isto se dá em razão de diversos fatores, dos quais destacamos três: ela problematiza o valor da obra de arte e o *status* social que as obras de arte possuem em relação aos objetos comuns; ela ilustra a dialética do fazer artístico após as vanguardas em relação à compreensão do público sobre o que é uma obra de arte; e, por fim, ela questiona o ser-arte e o ser-objeto-comum quando o objeto obra de arte e o objeto comum são indiscerníveis à percepção.

No que diz respeito às duas primeiras questões, quais sejam, da diferença valorativa das obras de arte em relação aos objetos comuns, e da relação do fazer

artístico de vanguarda frente à compreensão do público, a citação acima é representativa da ideia de que as transformações artísticas ao longo da primeira metade do século XX também haviam modificado o próprio juízo valorativo do que era uma obra de arte nos novos tempos. Afinal, se até o fim do século XIX e primeira metade do século XX a obra de arte era apresentada a partir de peças únicas, representativas do gênio de artistas clássicos, e figuravam como objetos de grande valia nos grandes museus, por outro também as colagens cubistas de Picasso, por exemplo, já haviam se tornado representativas de uma atitude e gênio merecedores desse valor. Entretanto, poder-se-ia atribuir uma mesma consideração a uma obra cujo único motivo era representar um fac-símile de um objeto tão banal quanto uma caixa de papelão de atacado de esponjas de aço da marca Brillo? Que a colagem de um rótulo de garrafa Suze esteja presente em uma composição cubista de Picasso era algo já assimilado e característico do estilo de Picasso, mas, ainda assim se tratava apenas de um elemento da composição de Picasso. Diferentemente, não parece facilmente aceitável afirmar que as caixas Brillo participem de uma composição na obra *Brillo Boxes* de Warhol, ou que as *Brillo Boxes* sejam de algum modo uma composição. Reduzidas a serem fac-símiles das caixas de Brillo de papelão, que justificaria o seu valor, a não ser o fato de serem apresentadas como obras de arte em uma galeria de arte? E, ademais, o que as torna passíveis de serem de algum modo obras de arte? É a esse tipo de proposição que Danto propõe o questionamento, ao ironizar se Andy Warhol seria uma espécie de Midas que transforma tudo o que toca em ouro da pura arte, o que o público veria nesse toque, em razão de algum mistério obscuro de transfiguração tal como se estivessem diante de uma hóstia em uma missa católica, cujo símbolo representa a presença da carne e do sangue do sacramento.

O estranhamento gerado pelas *Brillo Boxes*, por sua vez, não diz respeito tão-somente ao valor que enquanto obra de arte ela se distinguiria diante seu fac-símile original. Inserida no movimento da *pop art*, também chamado no início dos anos 1960 de nova vanguarda, novos realistas e neo-dadaístas, as *Brillo Boxes* consistem numa espécie de radicalização dos projetos daquele movimento. Originada em um contexto histórico no qual a cultura de massas já havia sido incorporada ao cotidiano, os artistas pop radicalizaram a busca por uma relação entre arte e vida ao substituírem elementos subjetivos da criação artística pelas convenções e técnicas da reprodução em massa, pela exploração das imagens publicitárias e de objetos industriais produzidos em série, de modo que elementos ainda tradicionais à arte moderna, como o estilo e o caráter único das obras e seus temas pareciam então confrontados com obras cujos motivos eram a mera afirmação da cultura de massas. Obviamente, como bem notou o crítico de arte e curador do Metropolitan Museum Henry Geldzahler em *A symposium on Pop Art*, realizado no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1962 (*apud* Silveira, 2010, p.32), para quem os artistas pop teriam criado uma espécie de novo regionalismo americano, a arte pop seria um fenômeno inevitável em razão de a imprensa popular, o *close-up* do cinema, as extravagâncias dos *outdoors* e o apelo descarado ao olhar do espectador, introduzido por meio da televisão, terem penetrado no imaginário social de modo tão persistente e compulsivo que não haveria modo de não serem notados pelos artistas.

A observação de Geldzahler, assim sendo, justifica de certa maneira por que a arte pop obteve ainda em seus primórdios grande aceitação por parte da mídia e do grande público. Ao distanciarem a arte do embate entre alta e baixa cultura, ao postularem como motivo criativo os objetos do cotidiano e as personalidades da

cultura de massas, como os personagens de histórias em quadrinhos por Roy Lichtenstein, garrafas de Coca-Cola, latas de sopa Campbell ou ídolos como Elizabeth Taylor, Elvis Presley, Marlon Brando e Marilyn Monroe por Andy Warhol, a arte pop retomava o intento vanguardista pela união entre arte e vida ansiada pelos movimentos de vanguarda, muito embora reduzindo o conceito de vida à vivência em uma cultura de massas. A arte pop, por sinal, vertia a própria arte ao universo da cultura de massas, operando uma mudança no próprio mundo (no sentido social: meio) da arte e seus debates.

Não é por outra razão, por sinal, que parte significativa da crítica de arte acostumada aos preceitos de uma separação entre alta e baixa cultura tenha relegado a arte pop à função de um fenômeno cultural de massas e a um valor artístico menor, ao passo que outra esfera da crítica procurou questionar a plausibilidade da própria existência de um caráter diferencial entre alta e baixa cultura. No mesmo Simpósio acima referido, o então crítico de arte do jornal *The Nation*, Hilton Kramer, ironizava o fato de que o lado positivo da arte pop se dava no fato de, em razão de se valer da tradição dadaísta como mote e da superestimada presença de Marcel Duchamp como referência, romperem a velha relação de superioridade da arte em relação à crítica de arte. Enquanto na arte tradicional, para Kramer, tudo o que pudesse ser dito pelo intelecto não fosse tão interessante quanto as próprias obras, com a arte pop “qualquer coisa que os críticos digam irá envolver o intelecto de modo mais completo e afetar as emoções mais sutilmente do que os objetos cujos significados eles estão ostensivamente elucidando” (*apud* Silveira, *ibidem*, p.33). Por outro lado, sentenciava o crítico, a arte pop não operaria de fato uma reconciliação entre a arte e a vida, mas tão só para com um mundo de

mercadorias, banalidades e vulgaridades, de modo indistinguível à propaganda e suas desonestidades de símbolos públicos manipulados em razão de um comércio pretensioso (*ibidem*, p.35).

Ainda no mesmo simpósio, a crítica de arte Dore Ashton observa o fenômeno da arte pop com reservas, ao postular que embora o movimento pop seja um fenômeno sociológico interessante, por outro lado era um gênero empobrecido e um instrumento imperfeito da arte em razão de expulsar a metáfora de seus motivos. Ademais, a crítica de arte identificou na busca premente pela realidade comum e sem adornos uma aproximação do âmbito criativo da arte ao da própria realidade. O artista pop, ao banir a metáfora, demonstrava uma espécie de fadiga às ambiguidades do idealismo artístico em nome da afirmação da própria realidade (*ibidem*, p.35-36).

Embora possamos considerar os fatores apresentados acima como relevantes para a consideração valorativa da arte pop, principalmente no que diz respeito à sua busca pela reconciliação entre arte e vida em razão do papel que a cultura de massas desempenhou na temática pop, no fato de terem proposto uma ruptura entre uma cultura elevada (erudita) e a cultura rasa (popular), deve-se notar que é na proximidade entre arte e realidade que se encontra um dos elementos chave para a consideração filosófica da arte pop.

Arthur Danto, ao refletir sobre as *Brillo Boxes* em seu artigo de 1964, sentencia a questão valorativa da obra a um papel secundário diante a questão mais emergencial que ela impõe: não importa que as *Brillo Boxes* sejam uma boa ou grandiosa obra de arte, e sim que elas sejam de algum modo arte. E, a seguir, por que sendo as *Brillo Boxes* de Warhol obras de arte, não são obras de arte as

indiscerníveis caixas de Brillo que estão no depósito de um supermercado?²² No mesmo simpósio apresentado no MoMA em 1962, embora não problematizasse de modo claro a indiscernibilidade das obras pop e dos objetos comuns (por sinal: o evento antecedia à mostra das *Brillo Boxes*, que só veio a acontecer em 1964), o historiador da arte Leo Steinberg destacou o quanto a interrogação acerca da natureza da arte diante as obras de arte pop se tornaram constantes:

A pergunta 'isto é arte?' é constantemente feita em relação à *pop art*, e essa é uma das melhores coisas a seu respeito, provocar esta pergunta [...]. Creio que o propósito de reformular esta pergunta constantemente é para nos lembrar que se há um princípio geral envolvido no que constitui uma obra de arte, nós ainda precisamos estabelecê-lo. E quero dizer especificamente isso: nós decidimos que alguma coisa é arte porque ela exhibe certas características gerais? Ou por causa da maneira com que respondemos a ela? (Steinberg *apud* Silveira, 2010, p.37).

Retomemos, contudo, às questões de Danto: 1) a relevância das *Brillo Boxes* não diz respeito ao seu valor como boa ou grande arte, mas que sejam de algum modo arte; e 2) por que sendo as *Brillo Boxes* obras de arte, não são obras de arte

²² No prefácio de *Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Danto traz à memória o impacto gerado pela exposição das *Brillo Boxes*, em 1964, e a polêmica que se seguiu à mostra. Para o filósofo estadunidense, se por um lado inicialmente a obra causou uma repulsa estética, por outro ela foi rapidamente aceita como arte, apesar de alguns poucos reclames contrários. Todavia, a esse primeiro impacto seguiu-se uma espécie de euforia filosófica, tendo em vista que a pergunta que mais incomodava era por que as *Brillo* de Warhol eram obras de arte ao passo que as suas contrapartidas banais, guardadas nos depósitos dos supermercados, não eram. Cf. "I recall the philosophical intoxication that survived the aesthetic repugnance of his exhibition in 1964, at what was then the Stable Gallery on East 75 Street, where facsimiles of Brillo cartons were piled one upon the other, as though the gallery had been pressed into service as a warehouse for surplus scouring pads... Some irrelevant negative mutterings aside, 'Brillo Box' was instantly accepted as art; but the question became aggravated of why Warhol's Brillo Boxes were works of art while their commonplace counterparts, in the back rooms of supermarkets throughout Christendom, were not" (Danto, 1981, p. vi).

as indiscerníveis caixas de Brillo que estão nos depósitos de supermercado? Não se pode afirmar, de fato, que as *Brillo Boxes* sejam no todo perceptualmente indiscerníveis das caixas de Brillo do atacado, tendo em vista que, conforme o próprio Danto, Warhol procurou realizar seus fac-símiles artesanalmente, a obra é pintada à mão, e, por conseguinte, emprega o compensado ao invés do papelão com o objetivo de ter os cantos da forma cúbica da obra bem delimitados, diferenciando-as assim, em alguma medida, das caixas de Brillo de papelão. Tais fatores, portanto, tornam as *Brillo Boxes* de algum modo perceptualmente discerníveis das caixas de Brillo do supermercado, caso alguma aguçada percepção se atenha a esses detalhes. Entretanto, esses pormenores da discernibilidade não impedem a proposição de Danto acerca do que torna um objeto obra de arte quando esse objeto e um outro perceptualmente indiscernível são avaliados como fazendo parte de dois mundos distintos. Ao afirmar que seu contato com as *Brillo Boxes* na galeria de arte lhe remetia à sensação de estar entrando em um supermercado, o filósofo estadunidense não está apenas descrevendo uma espécie de ilusão ótica proporcionada pela obra de Warhol. Mesmo porque uma sensação ótica semelhante poderia ser exemplificada por alguém que, ao se deparar com uma escultura de um dorso humano realizado com realista maestria, dissesse que se sentia na presença de um ser humano de verdade. Danto não está questionando a capacidade mimética de uma obra remeter ao seu modelo original. Diversamente, contudo, é este parecer-ser, reconsiderado hipoteticamente não mais sob o prisma do desenvolvimento mimético, tal como se afirmasse 'parece igual ao original', mas agora sob o prisma da indiscernibilidade, isto é, 'são perceptualmente indiscerníveis', o que justifica a razão de ser do problema das *Brillo Boxes*: o que torna dois objetos distintos quando partilham dos mesmos elementos perceptuais.

Ademais, que as *Brillo Boxes* sejam fac-símiles de objetos comuns e de valor banal, tal como as caixas de papelão da marca Brillo nos supermercados atacadistas, é algo que na verdade contribuiu para esse questionamento da parte de Danto. Subtraído o valor que a figura do corpo possui como motivo na tradição artística, e substituído o modelo para um objeto banal, o advento da questão do que torna um objeto obra de arte quando este é indiscernível de um objeto comum se mostra como uma questão consideravelmente presumível.

Essa diferenciação entre obras de arte e objetos comuns perceptualmente indiscerníveis, ademais, se mostra ainda mais considerável, para não se dizer emergente, quando se tem em vista a problematização que ela inaugura em contrapartida a um dos principais argumentos da teoria do neowittgensteiniano William Kennick, na sua defesa da tese da semelhança de família.

De acordo com o exemplo kennickiano, a atribuição de algo como sendo obra de arte decorre de uma espécie de competência linguística, por meio da qual as pessoas empregam corretamente o termo obra de arte. Sob essa premissa, a partir do aprendizado e costume no uso do termo 'obra de arte', mesmo uma pessoa leiga em teorias artísticas seria capaz de identificar obras de arte valendo-se do critério de semelhanças de família. Nesse sentido, poder-se-ia afirmar que ao aprender a empregar corretamente a expressão obra de arte, identificando-a a partir de alguns exemplos, conseqüentemente após esse primeiro estágio toda pessoa que faz uso dessa terminologia poderia identificar uma nova obra de arte como sendo uma obra de arte em razão de ela ser de algum modo semelhante àquelas obras inicialmente empregadas como exemplos para o aprendizado do termo obra de arte. É em razão dessa convicção teórica, que Kennick se vale do exemplo do depósito no qual estão

obras de arte e objetos comuns que serão distinguidos uns dos outros por uma pessoa leiga e dotada do conhecimento linguístico da expressão obra de arte (Cf. Página 131-132 da presente Tese).

Segundo o exemplo kennickiano, um personagem instruído a separar as obras de arte do hipotético depósito, valendo-se do domínio e compreensão do significado da expressão obra de arte, seria capaz de separar as obras de arte dos demais objetos com razoável sucesso, ainda que o personagem desconhecesse conceitos essencialistas do que é a arte, como a tese da forma significativa de Bell e Fry. Aliás, contestando o caráter identificacional daquela tese, Kennick argumenta que o mesmo personagem não obteria o mesmo sucesso na separação dos objetos caso instado a distinguir os objetos com forma significativa e os que não a possuem.

Pode-se afirmar que o exemplo kennickiano se mostra polêmico mesmo a partir de uma primeira análise. Afinal, poderíamos interrogar, o personagem que domina o emprego linguístico da expressão obra de arte saberia distinguir no apanhado de fotografias quais seriam fotos de arte e quais seriam fotos cotidianas? Ele poderia obter um resultado satisfatório se, por exemplo, entre as fotografias estivessem misturados alguns retratos de personagens familiares, outras tantas fotografias de moda e publicidade, e obras de cunho artístico? Ou, valendo-nos aqui de uma reminiscência a Nelson Goodman em seu *Languages of art*, saberia o personagem distinguir com sucesso, na separação dos objetos comuns e das obras de arte, uma falsificação perfeita de uma pintura de Rembrandt e a obra original? Ou, ainda, deveria o personagem considerar uma partitura musical uma obra de arte, ou tão só a execução das notações contidas na partitura? Valeria toda e qualquer partitura, inclusive de um aprendiz? Se sim, nestes casos também deveria considerar obras

de arte os livros de manuais de ensino de desenho e pintura, bem como todo e qualquer exercício de desenho ou pintura feito por um estudante de desenho ou pintura? Ainda, retomando ao caso da exposição das *Brillo Boxes*, de Warhol, poderia o personagem instruído no correto emprego linguístico da expressão obra de arte separá-las junto às obras de arte, ao invés de lançá-las junto aos objetos comuns, já que as caixas de Brillo comuns e as *Brillo Boxes* são demasiadamente semelhantes ou quase indiscerníveis?

Pode-se afirmar que é justamente de encontro ao exemplo da argumentação kennickiana do depósito onde se encontram misturadas obras de arte e objetos comuns que advém a questão cerne da argumentação dantiana dos indiscerníveis e a razão de ser das *Brillo Boxes* em sua filosofia da arte. E é na procura por responder a essa questão, qual seja, de como identificar uma obra de arte e um objeto comum quando ambos são indiscerníveis (o que por si exige a contestação da tese de semelhança de família dos neowittgensteinianos, ou, de modo mais profundo, distinguir arte e realidade), o propósito para o qual se orienta o artigo *O mundo da arte*, bem como, tal como observaremos ao longo desta Tese, o elemento cerne de outras concepções teóricas filosofia dantiana da arte, como o essencialismo histórico, o fim da arte e a arte pós-histórica. Afirma o próprio Danto:

O que me impressionou com a força de uma revelação em 1964 foi que essa visão [a tese neowittgensteiniana das semelhanças de família] estava totalmente errada. Isto ocorreu, em particular, na exposição sobre a qual eu tenho tantas vezes escrito a respeito, na qual Andy Warhol apresentou um grande número de fac-símiles de caixas de remessa, dentre as quais a *Brillo Box* foi a estrela. O que foi emocionante para mim nessa exposição foi a maneira com que ela inaugurou, eu pensei, uma maneira de pensar filosoficamente

sobre arte. Parecia-me, até então, que obras de arte eram pensadas de modo a terem uma forte identidade antecedente. Elas tinham molduras douradas em torno de si ou eram postas sobre pedestais, e era de se esperar que fossem consideradas bem significativas. Todo mundo sabia, mais ou menos, como dizer quando algo era uma obra de arte, que poderia ser escolhida da mesma maneira que as caixas de transporte poderiam ser escolhidas, e ninguém poderia confundir as duas. E agora, de repente, havia uma obra de arte que, curiosamente, não se poderia distinguir de uma caixa de remessas. Contudo, isto significava que reconhecer algo como uma obra de arte era uma transação perceptivelmente mais complexa do que se supunha. Que semelhança de família poderia ser maior do que entre a obra *Brillo Box* e as caixas de embalagens Brillo? Eram como gêmeos idênticos! E, no entanto, uma era obra de arte e a outra apenas um recipiente descartável. [...] De repente, pareceu-me que a definição de arte tornara-se urgente. E, de uma só vez, ficou claro que a grande verdade filosófica que Warhol nos concedeu era a de que não se pode basear uma definição filosófica da arte em algo visual — ou sensível, no uso amplo que os filósofos fazem do termo — já que a maioria das propriedades visuais de suas *Brillo Box* são compartilhadas com as das caixas de Brillo do supermercado, e aquelas que não são partilhadas — as dele são feitas de compensado — não podem, de modo concebível, fundamentar uma distinção tão radical quanto aquela existente entre arte e realidade (Danto, 2005, p.8-9; grifo nosso)²³.

²³ Cf. “*What struck me with the force of revelation in 1964 was that this view was entirely wrong. It hit me in particular with the exhibition I have so often written about, in which Andy Warhol displayed a large number of facsimiles of shipping cartons, among which the Brillo Box was the star item. What was thrilling for me in that show as the way it opened up, I thought for the first time, a way to think philosophically about art. Up until then, it seemed to me, works of art were thought to have a strong antecedent identity. They had gold frames around them, or were posed on pedestals, and one was expected to look upon them as pretty significant. Everyone knew, more or less, how to tell when something was a work of art, which could be picked out in much the same way shipping cartons could be picked out, and nobody could confuse the two. And now all at once here was a work of art that could not interestingly be told apart from a shipping carton. But that meant that recognizing something as a work of art was a perceptually more complex transaction than anyone had supposed. What family resemblance could be greater than that between Brillo Box and the Brillo Boxes? They were like identical twins! And yet one was an artwork and the other just a throwaway container [...]. All at once, it seemed to me, the definition of art had become urgent. And all at once, it became clear that the great philosophical truth that Warhol had bestowed upon us was that you cannot base a philosophical*

A citação acima apresenta algumas considerações interessantes. Primeiramente, de que até a sua ida à exposição de Warhol na Stable Gallery, na qual o artista apresentou as *Brillo Boxes*, Arthur Danto considerava plausível a tese neowittgensteiniana da identificação das obras de arte a partir do critério das semelhanças de família. É o que se pode interpretar da passagem na qual o filósofo afirma que, para ele, até então as obras de arte deveriam ser pensadas como se possuíssem uma identidade que as antecedia ou, a seguir, em clara referência ao exemplo de William Kennick, de que todo mundo saberia mais ou menos identificar uma obra de arte, de que essa tarefa se daria do mesmo modo como identificar caixas de transporte, posto que uma e outra não poderiam ser confundidas. Em seguida, numa clara referência ao impacto filosófico gerado pelas *Brillo Boxes* em seu pensamento sobre a arte, bem como em relação ao modo como aquela obra ia de encontro à tese da semelhança de família e ao exemplo de Kennick, Danto demonstra o quanto a quase indiscernibilidade visual entre a obra de arte *Brillo Boxes* e seu modelo original nas caixas Brillo de supermercado evidenciavam a complexidade da identificação da obra de arte a partir de critérios sensíveis, primordialmente o da semelhança de família. Afinal, que parentesco perceptivo poderia existir mais entre as *Brillo Boxes* de Warhol e outras obras de arte do que entre aquela obra e sua gêmea caixa de remessas dos depósitos de supermercado? Poderia o personagem instruído do exemplo de Kennick distinguir as *Brillo Boxes* de Warhol como obras de arte e as caixas de Brillo como objetos comuns valendo-se

definition of art on anything visual – or sensual in the extended use philosophers make of that term – since most of the visual properties of his Brillo Box are shared with the Brillo cartons of the supermarket, and those that are not shared – his are made of plywood – cannot conceivably ground a distinction as momentous as that between art and reality”.

de elementos perceptivos e do seu aprendizado do correto uso da expressão obra de arte?

O emprego da frase “eram como gêmeos idênticos!” logo após a interrogação “que semelhança de família poderia ser maior do que entre a obra *Brillo Box* e as caixas de embalagens Brillo?” merece, ainda, uma relevante consideração. Ao postular para as *Brillo Boxes* de Warhol uma semelhança de irmão gêmeo para com as caixas de Brillo das remessas, Danto está chamando a atenção para o termo família e para a familiaridade dos semelhantes que sustenta o conceito de semelhança de família dos neowittgensteinianos. É esse o conceito que subjaz na exclamação “eram como gêmeos idênticos!”. Afinal, sendo as *Brillo Boxes* uma obra de arte, tem-se sob a perspectiva da identificação de semelhança de família que essa obra é da família das obras de arte e, conseqüentemente, que sua identificação como obra de arte se dê em razão de sua semelhança com outros membros da mesma família a que chamamos obras de arte, por exemplo, entre as *Brillo Boxes* de Warhol e uma pintura de Roy Lichtenstein, um móbile de Alexander Calder, um *ready-made* de Duchamp, uma escultura de Henry Moore, ou mesmo uma parente mais distante como um afresco de Michelangelo. Da mesma maneira que, valendo-se desse princípio de identificação, se instados por exemplo a selecionar entre um conjunto de objetos as caixas de remessas, com o objetivo de guardar materiais para uma mudança, identificaríamos uma espécie de familiaridade na semelhança entre as diversas caixas que se apresentassem ao nosso olhar – caixas de embalagens de esponjas de aço Brillo, caixas de sopas enlatadas Campbell, caixas de *ketchup* Heinz, caixas de sucrilhos Kellogs, caixas de sucos de maçã Mott’s, caixas de pêssego em calda Del Monte, dentre outras caixas de embalagens – e

nem hesitaríamos em pedir ao gerente de um supermercado um conjunto dessas caixas para embalsarmos os pertences para uma mudança, nem provavelmente o gerente do supermercado veria qualquer empecilho em doar essas caixas. Diferentemente, e esse é um ponto relevante, muito embora nos valendo do critério de semelhança como princípio identificador viéssemos provavelmente a confundir a obra de arte de Andy Warhol intitulada *Brillo, Campbell, Del Monte and Heinz Boxes*, de 1964 (Fig.4), com as suas indiscerníveis do depósito de supermercado. De modo algum se obteria do proprietário da Stable Gallery ou do artista Andy Warhol uma doação dessas obras para algum uso funcional esporádico, nem tampouco se pensaria em empregá-las para empacotar objetos de uma mudança ao tomarmos conhecimento do seu valor de mercado: estas e aquelas são, muito embora tão semelhantes quanto irmãs gêmeas, pertencentes a famílias distintas.

O emprego da referência à semelhança de família, por Danto, faz também uma clara referência à crítica de Maurice Mandelbaum a essa tese neowittgensteiniana. Em seu artigo *Family Resemblances and generalizations concerning the arts*, de 1965, Mandelbaum expõe a problemática daquela concepção teórica no que diz respeito a um de seus pontos elementares: a teoria da semelhança familiar como um conceito amparado na perceptualidade. Segundo o artigo de Mandelbaum (1965, p.220-221), o primeiro equívoco dessa concepção teórica se dá no fato de empregarem um uso indevido para a expressão semelhança de família. Ao postularem, por exemplo, a existência de semelhanças perceptíveis entre novas obras de arte e obras de arte que as antecedem, os neowittgensteinianos não estão se valendo propriamente de semelhanças familiares, mas tão só de meras semelhanças oriundas da sentença 'olhe e veja'. Que existam semelhanças entre

novas obras de arte e obras de arte antecedentes é algo que de fato pode ser notado e apresentado como característica de semelhança entre elas como fazendo parte de um mesmo conjunto. Entretanto, é aquela característica de semelhança o que as torna familiares? Para o filósofo estadunidense, o conceito de família está muito mais relacionado a uma outra espécie de laço, qual seja, o genético, do que a meras semelhanças perceptivas. Por exemplo, que o cabelo de uma pessoa seja semelhante ao de sua avó, é uma característica que se pode inferenciar do caráter de semelhança presente naquele laço familiar, tal como quando se diz que um bebê recém-nascido é ‘a cara do pai’. Contudo, o que torna esses personagens familiares não é a semelhança propriamente dita, mas a existência de correlações características que os tornam membros de uma mesma família. Que os olhos ou a face de uma pessoa se pareçam muito com o de uma outra, é algo que caracteriza uma semelhança, mas não uma familiaridade. A semelhança de família, diferentemente, impõe elementos seletivos, uma espécie de componente subjacente às semelhanças, como os laços genéticos. Estes sim representam uma espécie de gênese comum, para que a semelhança possa ser dita semelhança de família²⁴.

²⁴ Nota do Autor: Para Noël Carroll (2010, p.252), essa crítica de Mandelbaum ao uso equivocado da expressão semelhança familiar pelos neowittgensteinianos influenciou sobre os partidários da Teoria Institucional da Arte no sentido de que, para estes, tal como no que diz respeito aos elementos subjacentes às semelhanças, também o estatuto de arte poderia igualmente se assentar no fato de um candidato possuir certas propriedades não manifestas. Muito embora possamos concordar com a influência exercida pelo argumento de Mandelbaum sobre tais teóricos, bem como sobre essa influência no próprio pensamento dantiano – vide a referência implícita que a citação de *Unnatural Wonders* parece fazer ao texto de Mandelbaum – por outro lado não nos parece plausível que tenha havido a influência do argumento mandelbaumiano na contestação dantiana aos neowittgensteinianos e na defesa de que a definição da arte não deva se amparar em elementos sensíveis das obras de arte. Do mesmo modo, não se poderia singularizar tão somente a Mandelbaum a influência dessa argumentação sobre os partidários da Teoria Institucional. E isto se dá não só pelo fato de o artigo *O Mundo da Arte*, no qual a concepção teórica de uma definição não sensitiva da arte se faz presente, anteceder em um ano a publicação do artigo de Mandelbaum, mas também por ser o artigo de Danto uma forte influência sobre a Teoria Institucional.

Em terceiro lugar, a citação de Danto implicitamente traz à tona um elemento representativo do papel das *Brillo Boxes* em seu contexto histórico. Ao propor que essa obra instaura a emergência de uma definição da arte, e que a tese da semelhança familiar não pode ser empregada para distinguir arte e realidade, Danto está pressupondo que aquela obra exerce um papel especial na história da arte: ao ser quase indiscernível de um objeto cotidiano, ela pressupõe mais do que outras obras um momento de entrave filosófico da arte. Sendo ela tão semelhante a um objeto comum, de modo a confundir-se com objetos cotidianos, ela parece ter instado não só uma proximidade, mas uma completa identificação entre a arte e a realidade, tal como se o projeto de reunir arte e vida tivesse alcançado o pleno desenvolvimento de seu projeto não em um aspecto no qual as pessoas viessem a tornar a arte um objeto presente e cerne de suas existências, mas sim, diferentemente, porque os objetos da cotidianidade da existência foram conduzidos para a apreensão artística. Vale ressaltar, nesse sentido, que a obra *Brillo Boxes* não teria alcançado tal estágio a partir de uma idealização da relação entre arte e vida, nem de manifestações subjetivas ou grupais de qual deveria ser a relação do artista com a sociedade, mas, diversamente, porque ela o realiza a partir do enigma filosófico que ela instaura enquanto interrogação de sua indiscernibilidade em relação aos objetos comuns dos quais é fac-símile, ao mesmo tempo em que ela participa de um mundo bastante distinto ao desses seus semelhantes, qual seja, o mundo das caixas de papelão de remessa.

Em *O Mundo da Arte*, Danto se propõe a responder o que torna as *Brillo Boxes* de Warhol obras de arte em detrimento das indiscerníveis caixas de papelão Brillo nos depósitos de supermercados, bem como a oferecer a partir da resposta a essa

primeira pergunta uma definição da arte perante uma situação na qual objetos comuns e obras de arte se mostram perceptualmente indiscerníveis. A questão, como veremos, é que tais perguntas não dizem respeito a um problema tão só da indiscernibilidade perceptiva, mas de que em tal resposta se possa encontrar uma definição adequada para o conceito de arte.

Tendo em vista seu objetivo, Danto dá início ao seu artigo fazendo uma referência à definição da arte como uma espécie de imitação ou espelho da realidade, para a qual se vale do personagem Sócrates na República de Platão e de Hamlet na peça de Shakespeare. A seguir, aponta para o fato de que essa definição da arte como imitação se torna objeto de questionamento na própria realidade empírica da arte, a partir da invenção da máquina fotográfica, com o pós-impressionismo na definição de Roger Fry e as conquistas da abstração por Kandinsky. Em terceiro lugar, o esteta de Ann Arbor problematiza a tese neowittgensteiniana em sua tentativa de apresentar a semelhança de família como um critério de identificação. E, por fim, expõe como tese a ideia de que o conceito de arte se dá não na perceptualidade material de suas obras, mas teorias artísticas que as sustentam, ou, mais precisamente, em seu conceito de mundo da arte.

Na interpretação dantiana, tanto o Sócrates platônico quanto o Hamlet de Shakespeare falaram a respeito da arte como uma espécie de espelho anteposto à natureza. Muito embora o primeiro atribuísse um valor negativo a essa concepção de arte (tendo em vista que a arte, na medida em que é um espelho, forneceria duplicações das aparências das coisas, não prestando assim qualquer benefício cognitivo), ao passo que o segundo conferisse um valor positivo em razão de as superfícies refletoras nos possibilitarem ver aquilo que não poderíamos perceber de

outro modo (por exemplo, observarmos a própria face), em ambos os casos está presente a ideia de que a imitação da realidade – a *mimesis* – corresponderia ao elemento característico para designar algo como arte. A essa concepção, Danto intitula TI, ou Teoria Imitativa da Arte. Danto, contudo, esclarece que para tal concepção teórica não poderia ser atribuído, de fato, o desígnio de uma teoria: em razão de historicamente os artistas terem se compelido a produzir em suas obras uma espécie de imitação da realidade, o autor pensa ser provável que a analogia entre arte e imitação prevaleceu na identificação dos objetos artísticos não a partir de um pressuposto consciente de questionamento da realidade da arte, mas pelo próprio processo de desenvolvimento de suas criações, de modo que até a invenção da fotografia o problema dessa concepção não teria sido notado, ao passo que as teorias artísticas que se desenvolveram ao longo de todo esse período passaram a relacionar de algum modo a imitação como característica primordial da arte.²⁵

Danto acredita que com o invento da máquina fotográfica adveio por consequência que a definição da arte como *mimesis* passou a se mostrar um critério inadequado. De fato, pode-se considerar que essa perspectiva dantiana a respeito da crise do conceito de *mimesis* a partir do invento da fotografia encontra eco em grande parte dos escritos sobre a história da arte moderna, posto que parcela significativa dos teóricos destacam esse invento tecnológico como uma espécie de início da crise da arte mimética e da suspeita de que o costume perceptivo do olhar, ou mesmo o apurado olhar de renomados artistas miméticos, não conseguiam

²⁵ Nota do Autor: a esse respeito, duas passagens de *O mundo da arte* são bastante significativas: “talvez porque os artistas estavam empenhados na imitação, nos tempos de Sócrates e depois, a insuficiência da teoria não foi notada até a invenção da fotografia” (Danto, 2012, p.319) e “Certamente, estou distorcendo ao falar de uma teoria: historicamente havia várias, todas muito interessantes, mais ou menos definidas em termos da TI” (*Ibidem*, p.321).

identificar a realidade visual das imagens que se propunham a retratar. Ernst Gombrich, por exemplo, destaca em uma passagem de sua *História da arte* o momento dessa crise:

Sucessivas gerações viram cavalos galopando, assistiram a corridas de cavalos e caçadas de montaria, deleitaram-se com pinturas e gravuras esportivas que mostram cavalos desfilando à carga em batalhas ou correndo atrás de galgos. Nenhuma dessas pessoas parece ter notado o que ‘realmente se vê’ quando um cavalo corre. Pinturas e gravuras esportivas mostraram-nos de pernas esticadas em pleno voo — como Géricault, o grande pintor francês do século XIX os pintou numa famosa representação das corridas de cavalos em Epsom. Cerca de cinquenta anos mais tarde, quando a máquina fotográfica foi suficientemente aperfeiçoada para obter fotos de cavalos em rápido movimento, essas fotos provaram que tanto os pintores como o público estavam errados o tempo todo. Jamais um cavalo a galope se moveu do modo que nos parece tão ‘natural’. Quando as pernas se despregam do chão, são movimentadas alternativamente para o impulso seguinte. Se refletirmos por um instante, concluiremos que dificilmente o animal poderia avançar de outro modo. Entretanto, quando os pintores começaram a aplicar essa nova descoberta, e pintaram cavalos correndo como realmente fazem, choveram as reclamações de que as imagens pareciam esquisitas, erradas (1999, p.ix).

Contudo, Danto identifica que no campo da prática artística foi somente com o advento do pós-impressionismo, e o aparecimento da ideia de que a arte possui uma realidade própria, houve de fato uma ruptura com o paradigma mimético na artes e a apresentação de uma nova concepção teórica do fazer artístico²⁶. Segundo o artigo

²⁶ Nota do Autor: Haveremos de abordar com mais amplitude essa perspectiva dantiana do pós-impressionismo como ruptura da narrativa mimética no próximo capítulo.

do filósofo estadunidense, muito embora já se pudesse encontrar em Giorgio Vasari uma concepção da arte como uma atividade criativa, é a partir de Van Gogh, Cézanne, Gauguin, Rouault, Dufy e os fauvistas que se pode identificar na atividade artística não mais a realização de uma imitação de formas reais, uma espécie de ilusão, e sim a criação de novas formas elas próprias reais em sua realidade plástica, à qual identifica como TR (ou, Teoria da arte como Realidade). Por TR, Danto denomina o advento histórico de um novo modo de se olhar para a arte, tanto para a arte antiga quanto para as conquistas modernas como a afirmação de que as obras de arte se encontrariam dentro da própria densidade das coisas, não sendo elas menos reais do que a própria realidade que a *mimesis* ansiava imitar. Isso significa, portanto, que sob a perspectiva da TR uma obra deve ser observada não mais como uma espécie de ilustração narrativa, não mais como uma reprodução de uma realidade, mas como sendo ela própria uma atividade real.

Há aqui um ponto relevante a ser observado. Muito embora Danto cite que tenha sido a partir de Roger Fry, ao cunhar o termo e o significado do pós-impressionismo, que tenha ocorrido o advento dessa nova perspectiva sobre a arte, e ainda que também faça em seu artigo uma referência às conquistas de Kandinsky no âmbito da abstração, ao identificar um segundo modelo de definição da arte como TR o pensador estadunidense não está a se referir a uma teoria específica da arte ou a um movimento artístico específico. Por TR, Danto não está se referindo especificamente, por exemplo, à concepção da arte como forma significativa cuja estrutura se dê no ajuizamento de seus elementos plásticos (Clive Bell e Roger Fry), ou de que a realidade plástica da arte deva ser definida a partir dos elementos de sua forma, como o ponto e a linha e sua relação com uma espécie de espiritualidade

transmitida pela harmonização das cores (Kandinsky). O que se está a designar por TR, diferentemente, é que em substituição ao modelo de definição mimética da arte, teorias como a de Roger Fry, de Kandinsky e, poderíamos aqui estender na exemplificação, outras como a que concebe a arte como expressão, etc., todas elas estariam de algum modo definindo a arte como sendo uma atividade cuja realidade não se encontra naquilo que a obra imita, mas naquilo que ela é em si mesma enquanto estrutura, desígnio, estilo, dentre outros atributos. Contudo, a consideração de Danto acerca da TR não consiste apenas nisso.

Em um primeiro apreço, poder-se-ia considerar que ao apresentar a TI e a TR como duas concepções distintas a respeito da arte, Danto estivesse trilhando um caminho semelhante ao das teorias neowittgensteinianas ao discorrerem sobre as diversas concepções definidoras da arte como um meio de se designar a insuficiência dessas teorias e, conseqüentemente, concluir que a arte é um conceito aberto e impassível de uma definição essencialista. Mas eis que afirma Danto, em uma importante – e muitas vezes não notada – passagem de seu artigo *O mundo da arte*:

[...] supõe-se que somos capazes de, nas palavras de um escritor recente, ‘separar aqueles objetos que são obras de arte daqueles que não o são, porque sabemos como usar corretamente a palavra arte e aplicar a frase obra de arte’. Teorias desse tipo são um pouco parecidas com a visão de Sócrates sobre as imagens espelhadas, continuando a mostrar o que já sabemos, reflexões literais da prática linguística real que dominamos. Mas distinguir obras de arte de outras coisas não é uma tarefa tão simples, mesmo para falantes nativos, e hoje em dia alguém pode não estar cômico de estar num *terreno artístico* sem uma teoria artística para lhe dar conta disso. E parte da razão disso reside no fato de que o *terreno é constituído*

como artístico em virtude de teorias artísticas, de modo que um uso de teorias, além de nos ajudar a discriminar a arte do resto, consiste em tornar a arte possível (Danto, 2012, p.319-320; grifo itálico nosso).

Na passagem acima, Danto traça uma clara objeção à teoria da arte neowittgensteiniana. Primeiramente, em referência ao exemplo kennickiano de uma pessoa instruída a separar objetos comuns e obras de arte em razão do domínio do idioma no qual o termo arte é apresentado, Danto objeta que a distinção entre obras de arte e objetos comuns não seja tão simples, e compara a concepção filosófica neowittgensteiniana à tese do Sócrates platônico de que obras de arte consistam em imagens espelhadas. Tal analogia, para Danto, decorre de em ambas as teorias os participantes dominarem o conceito pronto para a análise, de modo a casarem uma expressão com um termo em uso. Porém, o que de fato chama a atenção na passagem se dá no emprego da expressão ‘terreno artístico’²⁷. O esteta de Ann Arbor parece, aqui, retomar o debate entre Wittgenstein e Frege a respeito da delimitação dos conceitos (Cf. páginas 107 a 110 desta Tese), posicionar-se a favor de Frege e, tal como se estivesse a restituir para o conceito de arte uma região cuja fronteira está claramente delimitada – em contraposição a um conceito de arte cujas margens estivessem borradas e, portanto, tivesse de ser designado como conceito aberto – atribui que “um terreno é constituído como artístico em virtude de teorias artísticas”.

²⁷ Cf. No original: “*artistic terrain*”. Cf. Danto, 1964, p.572.

Danto concebe o conceito de TR como algo conceitualmente mais profundo do que as teorias artísticas oriundas da crise da arte mimética, posto que o emprego da realidade na Teoria da arte como Realidade não designa propriamente os elementos plásticos da arte, mas a própria realidade da obra de arte contida na obra de arte. E, tendo em vista ilustrar a sua tese, ele cria um personagem e um contexto similares ao exemplo empregado por William Kennick em *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?*.

O pensador de Ann Arbor imagina um personagem inculto, nomeado Testadura, que visita uma galeria de arte e se depara com uma *combine*²⁸ de Robert Rauschenberg, intitulada *Bed* (cama), e um grupo escultórico de Claes Oldenburg, de mesmo título. Em ambos os trabalhos artísticos, tem-se uma cama real, sendo a de Rauschenberg uma cama envolta em uma pintura rudimentar aleatória e pendurada na parede, ao passo que a de Oldenburg possui uma forma assimétrica, mais estreita de um lado que no outro, contudo exposta horizontalmente, tal como uma cama comum. Em ambos os casos, pensa Danto, as obras de arte são camas, e não ilusões de uma cama. Porém, ao contrário do que poderia confundir Testadura, muito embora elas não sejam uma imitação de camas, e sim camas reais, esse personagem poderia pensar que aqueles objetos fossem uma cama manchada de tinta em razão de alguma displicência e uma cama malformada em razão da inabilidade de seu construtor. Mas, pensa Danto, como explicar a

²⁸ Nota do Autor: *Combine* consiste em uma técnica inventada por Rauschenberg para descrever seus trabalhos que combinavam aspectos de pintura e escultura, muitas vezes se valendo de objetos cotidianos, e que tinham por objetivo eliminar virtualmente todas as distinções entre essas categorias artísticas. Cf. Rauschenberg Foundation, disponível em: <<<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/series/combine>>>. Acesso em 20 março 2018.

Testadura que tais objetos não são camas para deitar, e sim obras de arte que são ao mesmo tempo camas? De acordo com Danto, o elemento primordial da explicação consistiria em elucidar a Testadura que no caso de *Bed*, de Rauschenberg, não se tratava de uma simples cama com tinta espalhada, e sim um objeto complexo fabricado a partir de uma cama e traços de tinta (tal como, para a definição de uma pessoa, não se pode dizer tão-somente corpo material, mas sim que uma pessoa é uma entidade complexa feita de um corpo e estados de consciência). Deste modo, os traços de tinta não são parte de uma cama – tal como tenderia a pensar Testadura ao reduzir a obra ao objeto material que estava vendo – mas são, como a própria cama, partes de uma obra de arte enquanto tal. O mesmo imperativo, ademais, valeria para a explicação de *Bed*, de Oldenburg, e a forma incomum de sua cama.

Por TR, deste modo, Danto pensa a obra de arte como uma entidade complexa, que possui uma realidade própria, e que não pode ser identificada – ou, melhor, reduzida – aos elementos materiais apresentados na obra. Se o ser humano não pode ser identificado tão somente como um corpo em razão da complexidade de seu ente, é na mesma ordem de definição que Danto insere o contexto de definição da obra de arte: uma entidade que possui uma realidade própria e que não se limita à sua materialidade.

De acordo com o pensador estadunidense, afirmar que *Bed*, de Rauschenberg, é uma obra de arte, ou que *Bed*, de Rauschenberg, é uma cama, são duas frases de referenciais distintos (e que também valeriam para *Bed*, de Oldenburg). Muito embora ao se observar a obra de Rauschenberg logo se aperceba tratar-se materialmente de uma cama, ela não é tão somente uma cama, posto que é uma

obra de arte. E justamente nesse *é* de identificação que se pode encontrar o caráter diferencial de seu objeto (ser uma cama) e de sua realidade complexa (ser uma obra de arte).

Há um *é* que figura principalmente nas afirmações concernentes às obras de arte que não é o *é* da identidade ou da predicação; nem é o *é* da existência, da identificação ou algum *é* especial inventado para servir a um fim filosófico. Entretanto, ele se encontra no uso comum e é prontamente dominado pelas crianças. É o sentido de *é*, de acordo com o qual uma criança, a quem é mostrado um círculo e um triângulo e perguntado qual é ela e qual é sua irmã, apontará para o triângulo dizendo: ‘esse *sou* eu’... ou na galeria eu aponto para uma mancha na pintura diante de nós e digo: ‘o borrão branco *é* Ícaro’ (Danto, 2012, p.325; grifo itálico nosso).

A esse *é*, Danto denomina ‘*é* da identificação artística’, e tal desígnio consiste uma condição necessária para algum objeto ser uma obra de arte. Trata-se, como se pode observar pela citação, não de um identificador de identidade, predicação, identificação ou de existência, p.ex., como ao afirmarmos “isto é um caderno”, “este é Pedro”, “o liquidificador é prata” ou “o ser é e não pode não ser”. Diferentemente, trata-se de um *é* cujo caráter identificador alude a uma conotação, ou, para empregarmos um termo comumente empregado pelo próprio Danto posteriormente²⁹, trata-se de um *é* transfigurativo, isto é, que passa a representar

²⁹ Nota do Autor: A partir do artigo *The Transfiguration of Commonplace*, de 1974, e do livro *The Transfiguration of Commonplace: a Philosophy of Art*, de 1981, Danto empregará o termo ‘transfiguração’ como correspondente ao papel exercido pelo *é* da identificação artística na constituição de um objeto em obra de arte. Essa mudança, notadamente, perpassa pela compreensão do caráter complexo da obra de arte em sua entidade e, principalmente, em decorrência com uma maior preocupação do autor com os termos ‘*aboutness*’ (sobre-o-quê) e ‘significado’ contido na obra artística. Tal preocupação, notadamente, o conduzirá posteriormente à apresentação de uma formulação essencialista da obra de arte, valendo-se dos conceitos sinônimos de significado incorporado (*embodied meaning*) e corporificação (*embodiment*), tal como veremos no capítulo 3.1.

sobre o objeto uma identidade distinta àquela que ele possui em um estatuto cotidiano, conduzindo-o a uma nova realidade. Para Danto, é justamente em razão desse é identificador da arte que se justifica a razão de um objeto indiscernível de um outro, por exemplo, as *Brillo Boxes* de Warhol em relação a uma caixa de remessa da marca Brillo, vir a ser uma obra de arte enquanto a caixa de Brillo do supermercado permanece sendo um objeto comum. No livro *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*, Danto emprega um exemplo mais ilustrativo:

Vamos considerar uma pintura descrita pelo sagaz dinamarquês Sören Kierkegaard. Era uma pintura dos hebreus cruzando o Mar Vermelho. Olhando para a obra, ver-se-ia algo muito diferente do que uma pintura com esse tema teria levado a esperar [...] era um quadrado de tinta vermelha, que o artista explicou informando que "os hebreus já haviam cruzado o mar e os egípcios se afogaram". Kierkegaard comenta que, no fim das contas, sua vida é como aquela pintura. Coloquemos a seguir, ao lado da pintura descrita por Kierkegaard, uma outra exatamente igual, vamos supor, realizada por um retratista dinamarquês que, com imensa astúcia psicológica, produziu um trabalho chamado *O estado de espírito de Kierkegaard*. E vamos imaginar, seguindo esse mesmo princípio, um contíguo de retângulos vermelhos, um ao lado do outro. Ao lado das duas primeiras pinturas, e lembrando cada um deles tanto quanto se parecem uns aos outros com exatidão, colocaremos a *Red Square (Praça Vermelha)*, uma pouco habilidosa paisagem de Moscou. Nosso próximo trabalho é um exemplar minimalista de arte geométrica que, por acaso, tem o mesmo título, '*Red Square*' (*Quadrado Vermelho*). A seguir, *Nirvana*. Trata-se de uma pintura metafísica, baseada no conhecimento do artista de que as ordens do Nirvana e de Samsara são idênticas, e que o mundo do Samsara é carinhosamente chamado de poeira vermelha por seus depreciadores. Em seguida, temos uma natureza-morta, executada por um discípulo amargurado de Matisse, cujo título é *Toalha de mesa vermelha* [...]. O catálogo, que é colorido, seria monótono uma

vez que todas as ilustrações seriam parecidas umas com as outras, embora as reproduções sejam de pinturas que pertencem a gêneros tão distintos quanto a pintura histórica, o retrato psicológico, a paisagem, a abstração geométrica, a arte religiosa e a natureza-morta (1981, p.1-2).³⁰

Embora a citação acima seja longa, não traz consigo nenhuma complexidade conceitual que já não tenha sido abordada anteriormente nesta Tese. Sua função, aqui, é de caráter ilustrativo: demonstrar que sob o princípio do *do é da identificação* artística objetos demasiadamente similares, ou mesmo idênticos, podem possuir uma realidade (aqui, em alusão ao conceito de TR) que os torna distintos em razão da própria complexidade que o conceito de arte possui: o *do é da identificação* artística possibilita abstrair a interpretação de um objeto de seus elementos materiais perceptivos, e contextualizá-lo em um outro âmbito de entendimento. Poder-se-ia interrogar, nesse âmbito, o fato de que tanto para Danto quanto para os neowittgensteinianos o conceito de arte, nesse sentido, é complexo, já que também

³⁰ Cf. “*Let us consider a painting once described by the Danish wit, Sören Kierkegaard. It was a painting of the Israelites crossing the Red Sea. Looking at it, one would have seen something very different from what a painting with that subject would have led one to expect, were one to imagine, for example, what an artist like Poussin or Altdoerfer would have painted [...]. Here, instead, was a square of red paint, the artist explaining that ‘The Israelites had already crossed over, and the Egyptians were drowned’. Kierkegaard comments that the result of his life is like that painting [...]. So next to Kierkegaard’s described painting let us place another, exactly like it, this one, let us suppose, by a Danish portraitist who, with immense psychological penetration, has produced a work called ‘Kierkegaard’s Mood’. And let us, in this vein, imagine a whole set of red rectangles, one next to the other. Beside these two, and resembling each as much as they resemble one another (exactly), we shall place ‘Red Square’, a clever bit of Moscow landscape. Our next work is a minimalist exemplar of geometrical art which, as it happens, has the same title, ‘Red Square’. Now comes ‘Nirvana. It is a metaphysical painting based on the artist’s knowledge that the Nirvanic and Samsara orders are identical, and that the Samsara world is fondly called the Red Dust by its deprecators. Now we must have a still-life executed by an embittered disciple of Matisse, called ‘Red table cloth’ [...]. The catalogue for it, which is in full color, would be monotonous, since everything illustrated looks the same as everything else, even though the reproductions are of paintings that belong to such diverse genres as historical painting, psychological portraiture, landscape, geometrical abstraction, religious art, and still-life’.*”

para esses autores haveria nas obras de arte uma complexidade de mudanças históricas. Todavia, se para estes essa complexidade demanda uma abertura do conceito, Danto identifica a partir do caráter identificador desse é uma condição necessária para que algo seja arte, de modo não apenas a afastar a definição da arte das características materiais e perceptivas da arte, mas também antepondo a uma pretensa abertura do conceito uma fronteira, ou terreno de identificação: esse é tem por função engendrar uma identificação artística na materialidade do objeto, de modo a fazê-lo “trocar um *mundo* por outro” (Danto, 2012, p.327).

É na transfiguração de um objeto para uma outra entidade – algo que não decorre de algum tipo de manifestação de ordem metafísica, mas em razão do emprego do é da identificação artística – que Danto concebe o seu conceito de mundo da arte. Segundo o pensador estadunidense, para que o hipotético personagem Testadura possa identificar algo como artístico, isto é, fazer o correto uso do é da identificação artística, é necessário que ele aprenda sobre esse domínio e constituição identificadora. E, de modo nada diverso, é a partir desse aprendizado que decorre a identificação de algo como sendo obra de arte, seja a partir da perspectiva desse leigo personagem que deve se tornar um aprendiz do emprego da identificação ou, para valermo-nos do exemplo da citação anterior de *Transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*, também para a identificação artística de cada uma das diferentes obras de arte igualmente vermelhas.

O ponto determinante, contudo, é que o é da identificação artística não consiste em uma mera atividade de metaforização. Ele é logicamente dependente das teorias da arte e da história da arte, posto que, para Danto, a atividade artística em sua historicidade consiste na aplicação desse é identificacional sobre os objetos. É por

esta razão que Testadura não poderia reconhecer, tão-somente a partir da percepção e as semelhanças familiares, as obras de Rauschenbeg e Oldenburg como obras de arte e não uma cama mal-formada e uma cama suja de tinta. Ele necessita o aprendizado para o uso correto desse é (e não, tão como no exemplo kennickiano, apenas o correto uso linguístico do termo arte), ao passo que aqueles que possuem esse domínio de conhecimento sabem como empregar o uso correto da identificação, por exemplo, ao apontarem para as características de uma pintura de Kandinsky e reconhecer nelas os elementos de cor e forma da abstração, ou para um determinado ponto figurativo em *Paisagem com a queda de Ícaro*, de Bruegel, e dizerem 'este é Ícaro'. Esse é identificacional carrega consigo uma atmosfera de teoria artística, uma atmosfera que é conhecimento da história da arte, e é justamente a esse complexo teórico que Danto intitula mundo da arte.

Na definição dantiana, não são as atribuições de ordem perceptiva da materialidade de uma obra de arte o que a define como obra de arte, mas o fato de ela dizer respeito a uma teoria. É a teoria, e não os fatores materiais da obra, o que impede a obra de recair na mera condição de objeto comum. Sem a teoria, pensa Danto, é improvável que alguém veja algo como arte: o papel das teorias artísticas, nesse sentido, é o de tornar o mundo da arte e a própria arte possíveis.

No artigo *O Mundo da Arte*, Danto define a expressão mundo da arte como sendo, portanto, uma atmosfera de teoria artística, ou, para se dizer de outro modo, a existência de um âmbito de conhecimento formado por teorias artísticas e pela história da arte. Trata-se, contudo, de uma expressão cuja amplitude de desígnios passíveis de caracterização – notadamente em razão do emprego do termo “mundo” – podem levar a uma interpretação errônea do objetivo para o qual a sua teoria se

propõe. Notório, por sinal, é a confusa atribuição a que muitas vezes tenta se imputar popularmente um sentido de mundo da arte como sendo uma expressão oriunda ou cunhada pelo artigo de Danto, ou, tal como veio a decorrer da Teoria Institucional da Arte, de George Dickie, de que o conceito dantiano de mundo da arte corresponderia a uma teoria que propõe por 'atmosfera de teoria da arte' e 'conhecimento da história da arte' a ideia de que mundo da arte corresponde a uma apreensão das relações institucionais da arte e seus personagens.

O fato relevante, aqui, consiste em se observar que muito embora a expressão mundo da arte possua um amplo emprego tanto no âmbito social quanto no que diz respeito a obras cujo objetivo consiste abranger teorias e/ou narrativas da história da arte e, por outro lado, que o emprego da expressão mundo da arte pela filosofia de Danto tenha obtido uma posterior popularização nos meios artísticos, elas não estão de modo algum a designar um mesmo significado. O emprego da expressão mundo da arte, por sinal, é antecedente ao uso realizado pelo artigo *O Mundo da Arte*, de Danto, e como exemplo dessa atribuição podemos citar uma passagem do discurso do senador estadunidense George Dondero, de 1949, no qual ele atribuía que muitos artistas dos Estados Unidos possuíam apenas um conhecimento superficial das complexas influências que surgiam no mundo da arte de sua época.

O problema incide, portanto, na amplitude de significados com os quais a expressão mundo da arte pode ser empregada, ou, para nos atermos tão só ao seu primeiro termo, isto é, 'mundo', de podermos interrogar acerca de seu significado no âmbito da expressão 'mundo da arte'. Se por mundo se compreende a totalidade de um campo de saber ou investigação, a exemplo de 'mundo sensível', 'mundo intelectual' ou 'mundo histórico', apreende-se que a expressão 'mundo da arte' deve

inferir a totalidade de tudo aquilo que diz respeito à arte, devendo todas as categorias artísticas se fazerem presentes no conceito de mundo da arte. Tal como não se poderia alienar do mundo histórico a história de determinada cultura ou região em favor de outras regiões e culturas, nem se poderia subtrair do mundo intelectual qualquer produto advindo do trabalho intelectual, ao se reduzir o entendimento da compreensão de mundo da arte a determinadas categorias artísticas tem-se já em princípio um questionamento da própria designação que o termo mundo implicaria. Mundo da arte, dado esse sentido do termo mundo, designa por si só o mundo das artes (sendo este emprego plural um desígnio para todas as manifestações compreendidas como sendo arte). Problema semelhante, por sinal, se dá no próprio debate do ser ou não ser arte a partir do aparecimento de novas manifestações artísticas, ou estilos, de novos métodos criativos, etc.

O próprio Danto reconheceu, em um período posterior ao da publicação de seu artigo *O mundo da arte*, a ampla gama de interpretações que a expressão pode designar e, ainda, o quanto ela pode levar a confusões da ordem de aplicação do conceito. Afinal, embora o termo mundo, no conceito de mundo da arte dantiano, diga respeito a uma complexo delimitado à ideia de atmosfera de conhecimento histórico e teórico da arte, posto que a expressão mundo da arte é por ele pensado como “uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte” (Danto, 2012, p.329), em seu mesmo artigo de 1964 o pensador de Ann Arbor aborda a obra de arte como uma entidade complexa, no sentido de que quando o seu objeto é pensado como algo comum ele participa de um mundo, e ao ser arte ele troca um mundo por outro (*Ibidem*, p.327). Obviamente, esta sentença deve ser interpretada no sentido de que ao tornar um objeto comum uma obra de arte,

migramos a sua interpretação (e posterior identificação) de um âmbito de conhecimento (mundo) para outro âmbito de conhecimento (outro mundo). Entretanto, correlata a essa interpretação, é mais do que plausível ao intérprete questionar se tal conceito de mundo não diria respeito, porventura, a um campo social específico, ou, de maneira mais profunda, se ao tratar por mundo da arte um campo do conhecimento formado por teorias históricas da arte o conceito não implicaria a necessidade de deduzir que um tipo de conhecimento se fundamenta e se aplica a um determinado meio de ordem social.

Ademais, tais interpretações correlatas não implicam, obviamente, que sua teoria filosófica passe a erroneamente engendrar consigo a cunhagem da expressão mundo da arte para a referência a coleções de livros intitulados *O mundo da arte*, tal como nos exemplos acima descritos (e muito embora se pudesse gerar tal confusão atributiva), mas, por outro lado, o fato é que esse caráter amplo do emprego do termo mundo em seu conceito de mundo da arte acabou por influir e servir a uma concepção filosófica da arte distinta da sua, a Teoria Institucional da Arte, reduzindo por vezes a compreensão da filosofia da arte de Danto a uma espécie de representante dessa outra concepção teórica.

Não é por acaso que em contraposição ao seu artigo inaugural sobre filosofia da arte, a partir da década de 1970, que Danto tenha se preocupado em distanciar sua concepção teórica de uma apreensão puramente institucional, tal como se pretendesse atribuir ao significado de atmosfera de teoria artística como sendo o mundo da arte uma inter-relação social entre artistas, público, obras de arte, galerias, museus e críticos de arte, ou que se viesse a compreender pelo seu conceito de mundo da arte apenas uma espécie de compêndio reunindo todas as

realizações artísticas da história da arte. Assim sendo, necessitamos verificar em que medida o advento da teoria institucional da arte encontra no pensamento dantiano da arte uma correlata influência, e em que medida as duas teorias são distintas ou encontram elementos de proximidade teórica.

2.2. GEORGE DICKIE E O MUNDO DA ARTE COMO TEORIA INSTITUCIONAL

A concepção dantiana da arte como uma atmosfera de teoria artística, em seu artigo de 1964, foi responsável por um novo ímpeto na problematização filosófica do conceito de arte. Seja por se antepor aos neowittgensteinianos e propor uma definição de horizonte essencialista da arte, mas também por identificar na teoria (e não mais nos paradigmas materiais estilísticos) o elemento primordial para a definição do que vem a ser uma obra de arte, Danto em certa medida conseguiu romper com uma tradição de interpretações dos objetos artísticos. Ao apresentar a relevância do papel teórico na identificação e interpretação das obras de arte, e também por imputar a esse campo teórico uma espécie de atmosfera (mundo da arte), Danto não apenas migrou o questionamento artístico de fatores como a forma, a expressividade, o conteúdo narrativo e outros elementos perceptivos da identificação e interpretação para o conteúdo de significação teórica do uso desses elementos em uma composição artística, determinando para a obra uma entidade complexa que vai muito além do objeto material. Ademais, ao introduzir nesse corpo teórico a ideia de uma atmosfera, Danto imputou às teorizações uma complexificação delas próprias. Isto porque, ao formular para a arte uma definição de atmosfera de teoria artística, e representar pelo desígnio dessa formulação o termo mundo da arte, o pensador estadunidense também conduziu para o debate

sobre a definição um outro questionamento, de ordem social, tendo em vista que o papel complexo que as diversas teorias artísticas que formam uma atmosfera de teoria artística engendram no conceito conduzem automaticamente para a reflexão sobre a arte também os diversos personagens que formulam, debatem ou fazem uso de tais teorias. Há de se notar aqui, aliás, que foi graças ao conseqüente debate em torno do significado de atmosfera de teoria artística, e da tomada de seu conceito como desígnio do meio institucional da arte, que na década de 1970 Arthur Danto se viu obrigado a retomar a problematização de sua concepção teórica, seja para oferecer a ela uma formulação mais precisa e desvencilhar seu conceito do mundo da arte da nascente teoria institucional, mas também para precisar de maneira mais abrangente, seja na definição essencialista ou na historicidade em que tal definição se aplica, a peculiaridade do significado de seu conceito do mundo da arte.

A Teoria Institucional da Arte nasce em 1969, com um artigo do pensador estadunidense George Dickie, cujo título remete à mesma preocupação essencialista do artigo *O mundo da arte*, de Danto: qual seja, a definição da arte, ou *Defining Art*.

Assim como Danto, em seu artigo George Dickie pretende apresentar uma contestação ao limite de identificação e interpretação das obras de arte estabelecidas pelas teorias neowittgensteinianas da arte, contrapondo-lhes uma definição de princípio essencialista. Nesse artigo inaugural da Teoria Institucional da Arte, o pensador de Palmetto se propõe a a) questionar a concepção weitziana de que uma obra de arte não necessariamente necessita ser um artefato (isto é, um objeto construído pela interferência humana), justificada pelo neowittgensteiniano no fato de que uma pessoa poderia escolher um objeto natural e lhe imputar uma

interpretação de ordem artística; b) apresentar uma solução não evasiva do conceito dantiano de atmosfera de teoria artística; e, c) estabelecer uma fórmula descritiva da definição de arte na qual possa responder de maneira adequada aos problemas do item 'a' e 'b', acima. Começemos por este último item, cujo esclarecimento necessariamente nos conduz aos demais.

De acordo com o pensador de Palmetto, sua fórmula da definição consiste em afirmar que “uma obra de arte em sentido descritivo é (1) um artefato (2) ao qual alguma sociedade ou algum subgrupo de uma sociedade atribui o estatuto de candidato à apreciação” (1969, p.254)³¹

A clareza da sentença contida na fórmula de Dickie pode nos conduzir a uma interpretação demasiadamente simples de sua teoria, e que pode ser representada na sentença de que o autor estaria a afirmar que uma obra de arte consiste na eleição social de algum artefato ao estatuto artístico, o que corresponderia também a dizer que para Dickie o que torna um objeto obra de arte é o fato de alguma sociedade eleger tal objeto a esse estatuto. Essa interpretação da Teoria Institucional, aliás, tem sido bastante empregada por parte de seus críticos com o objetivo de reduzi-la a uma leitura puramente sociológica da arte em uma proposta de definição, a exemplo de Arthur Danto e Noël Carroll. Porém, esse juízo crítico sustentado nessa interpretação superficial está equivocado, e podemos defender a posição dickieana não apenas em razão das diversas reformulações às quais o autor passou a se dedicar desde aquele artigo inaugural, como também pelo fato de que já em *Defining art* encontramos diversos elementos que sustentam que a sua fórmula contém tanto a relevância do elemento social na constituição de uma obra

³¹ Cf. “A work of art in the descriptive sense is (1) an artifact (2) upon which some society or some sub-group of a society has conferred the status of candidate for appreciation”.

de arte (mas não como uma espécie de grupo de eleitores para candidatos à apreciação artística), como também, e principalmente, que já no primeiro elemento de sua fórmula o autor apresenta o relevante papel do conhecimento humano e suas interferências sobre os objetos como elemento fundamental para a constitutividade das obras de arte. E tal elemento se encontra no item 1 de sua fórmula, o artefato.

George Dickie pretende pensar uma obra de arte não sob uma perspectiva avaliativa, como aquela que propõe pensar como obras de arte as obras-primas da pintura ou da escultura, mas sob o prisma descritivo. E por descritividade o esteta de Palmetto compreende o uso em que o termo obra de arte é utilizado para indicar que alguma coisa pertence a uma categoria de artefatos (DICKIE, 1969, p.253). Mas, o que o autor entende por artefato?

Dickie retoma uma afirmativa de Morris Weitz em defesa da tese da arte como conceitos abertos, e cujas instâncias se dão a partir do princípio de semelhanças de família. Weitz, ao argumentar que os critérios de reconhecimento (ou identificação) de alguma coisa como obra de arte não se consumam a partir de um princípio definidor, chega ao ponto de sugerir que nem mesmo a artefaturalidade, isto é, o fato de um objeto ser o produto de um engenho humano, consistiria um princípio de ordem necessária para que um objeto seja considerado obra de arte, embora tradicionalmente o conceito de obras de arte reconheça no fato de o objeto ser um artefato um dos elementos primordiais para a sua identificação. Afirma o pensador de Detroit:

Nenhum dos critérios de reconhecimento é definidor, necessário ou suficiente, porque às vezes podemos afirmar que alguma coisa é uma obra de arte e continuar negando qualquer uma dessas condições, mesmo aquela tradicionalmente adotada como sendo

basilar, a saber, a condição de ser um artefato. Considere 'Este pedaço de madeira flutuante à deriva é uma adorável peça de escultura'. Dizer que alguma coisa que seja uma obra de arte é comprometer-se com a presença de algumas dessas condições. Dificilmente se descreveria X como uma obra de arte se X não fosse um artefato, tampouco uma coleção de elementos apresentados em um meio sensível, ou um produto da habilidade humana, e assim por diante. Se nenhuma das condições estivesse presente, se não houvesse critérios para reconhecer algo como obra de arte, não o descreveríamos como sendo uma obra de arte. Mas, mesmo assim, nenhum desses critérios, nem mesmo uma coleção deles, é condição necessária ou suficiente (Weitz, 1956, p.34)³².

A citação de Weitz é relevante principalmente em razão de sua consonância com um dos principais dilemas da arte moderna, qual seja, o advento dos *readymades* de Marcel Duchamp na segunda década do século XX, e sua relativa influência nas criações e debates na arte contemporânea, ao tornarem objetos comuns obras de arte e/ou de questionamento artístico. Obviamente, poder-se-ia questionar aqui o fato de que ao redigir o seu artigo em 1956, Morris Weitz não tivesse ciência do grau de influência que o achado duchampiano teria sobre as criações de artistas pop, neo-realistas, minimalistas e conceituais na década seguinte, e que portanto o seu exemplo de um pedaço de madeira flutuante à deriva ao qual foi atribuído o papel de uma bela escultura não possuiria uma relação direta

³² Cf. "None of the criteria of recognition is a defining one, either necessary or sufficient, because we can sometimes assert of something that it is a work of art and go on to deny any one of these conditions, even the one which has traditionally been taken to be basic, namely, that of being an artifact: Consider, "This piece of driftwood is a lovely piece of sculpture." Thus, to say of anything that it is a work of art is to commit oneself to the presence of some of these conditions. One would scarcely describe X as a work of art if X were not an artifact, or a collection of elements sensuously presented in a medium, or a product of human skill, and so on. If none of the conditions were present, if there were no criteria present for recognizing something as a work of art, we would not describe it as one. But, even so, no one of these or any collection of them is either necessary or sufficient".

com os *readymades* de Duchamp, os quais, por sinal, apesar de não serem produto do trabalho manual de um artista, por outro eram produtos cujo feitiço originalmente funcional (como mictórios e pás) eram manufaturados.

A questão dos *readymades* serem artefatos, e não objetos encontrados na natureza, contudo, é irrelevante para a concreção do argumento: ao apresentar a possibilidade de até mesmo um objeto natural poder ser apresentado como algo artístico, de modo a sustentar que para ser arte um objeto não precisa nem mesmo ser um artefato, o exemplo de Weitz automaticamente torna compreensível que não apenas um *readymade* pode ser tido como objeto artístico, mas também uma pintura feita por um chimpanzé, ou quaisquer objetos encontrados ao acaso e aos quais sejam atribuídos sob uma identificação de aparência um atributo artístico.

Entretanto, é justamente essa afirmativa de Morris Weitz o que torna possível a George Dickie antepor aos neowittgensteinianos uma definição essencialista. Para o pensador de Palmetto, Weitz está correto ao atribuir até mesmo a um pedaço de madeira a possibilidade de que a ele seja atribuído uma consideração artística, tal como ao se afirmar que “este pedaço de madeira flutuante à deriva é uma adorável peça de escultura”. O que está em questão, entretanto, é que para Dickie a compreensão de Weitz do termo artefato está equivocada, e que ela acaba por tornar o seu exemplo insatisfatório e comprometedor de sua própria tese. Em outras palavras, para Dickie o que aquela frase de Morris Weitz sobre o pedaço de madeira flutuante à deriva apresentado como uma adorável escultura faz é, contrariamente ao que pensava o neowittgensteiniano, afirmar a necessidade de que para ser obra de arte um objeto precisa ser um artefato.

O termo artefato, costumeiramente, designa os objetos produzidos pelo engenho humano, seja a partir do trabalho manual ou mecânico, e que servem para uma finalidade específica. Obviamente, o termo contempla desde objetos para nosso uso cotidiano, como roupas, móveis, eletrodomésticos, microcomputadores; objetos para servirem a campos característicos de trabalho, como tijolos, concreto, tintas para parede, automotivas ou para trabalhos artísticos, vigas de aço, telas para cercas ou para pinturas, instrumentos musicais, couros para tecidos ou calçados; ou mesmo para se referir aos objetos que são frutos desses trabalhos, como uma pintura ou uma escultura nas artes visuais, uma partitura ou um registro musical em vinil, cd ou outro aparelho digital, uma casa ou um edifício, etc. Os artefatos, nesse sentido, dizem respeito tanto às suas funcionalidades como para o registro histórico-arqueológico de culturas, de modo que documentos, objetos talhados, livros, vasos decorativos e monumentos podem tanto ser interpretados a partir de suas funções, como apreciados em razão de transmitirem para outras gerações e culturas as condições de vida de outras culturas e gerações. Pode-se afirmar, portanto, que o conceito de artefato incorpora todos os objetos que foram frutos do engenho humano, diferentemente dos objetos naturais.

Sob a perspectiva do parágrafo anterior, é bastante plausível que se considere que em razão de os artefatos contemplarem todos os objetos produzidos pela ação humana, conseqüentemente todas as obras de arte deveriam ser artefatos. Isto significa que um objeto natural, como um pedaço de madeira que não sofreu qualquer ação humana, não pode ser tido por um objeto artístico, e costumeiramente se compreende que para ser uma obra de arte um objeto deve ser, em princípio, um artefato. Stephen Davies, filósofo da arte neozelandês que em muitos de seus

escritos se propôs a refletir e defender certos aspectos da Teoria Institucional, reconhece o papel elementar da peculiaridade do artefato para o exercício de uma interpretação artística. Afinal, para Davies, o termo artefato não apenas “mantém uma relação etimológica com a arte”, e “apesar de a exibição da habilidade criativa humana não ser necessária nem suficiente para tornar o produto dessa habilidade uma obra de arte”, por outro lado, pensa, certamente haveria uma conexão de interesse entre o que é natural e a criatividade que entra na produção de uma obra, no sentido de que tanto as relações subjacentes quanto as diferenças entre arte e natureza passam a ser destacados nas interpretações (2003, p.13)³³.

George Dickie, diferentemente, considera o ser-artefato uma condição necessária para que algo seja arte, mas tal sentença não implica que um objeto natural (sem a influência de qualquer ação manual ou mecânica pelo ser humano) não possa ser artefatuizado, Embora George Dickie não cite o artigo *O mundo da arte* na passagem em que critica o argumento de Weitz, o seu argumento nos remete de imediato ao problema central da teoria de Arthur Danto naquele artigo, qual seja, ao fato de que uma obra de arte não é apenas um objeto material, mas uma entidade complexa na qual o elemento teórico é aquilo que o define como obra. Porém, na problematização de Dickie, a questão se volta para a diferença entre objetos naturais e artefatos. Segundo o pensador de Palmetto:

Weitz rejeita a artefaturalidade como uma condição necessária da arte, porque ocasionalmente fazemos afirmações como ‘Esta

³³ Cf. “[...] the same is true of some terms, such as ‘artifact’, that stand in an etymological relationship to “art.” Even if the display of human creative skill is neither necessary nor sufficient to make the product of that skill an artwork, there is surely a connection between the nature and interest of much art and the creativity that goes into its production. And this means that in discriminating and analyzing art versus nature, art versus craft, or art versus Art, the underlying links may be as revealing as the differences that will be highlighted”.

madeira flutuante à deriva é uma adorável peça de escultura'. Às vezes falamos dessa maneira de objetos naturais, mas nada se segue desse fato. Weitz se confunde porque considera a observação da madeira flutuante uma afirmação descritiva, mas não é. O próprio Weitz, com razão, distingue entre um uso avaliativo e um uso descritivo da 'obra de arte' e, uma vez que essa distinção é compreendida, pode-se ver que a observação da madeira flutuante é uma avaliação da madeira flutuante. Mas, é claro, é o sentido descritivo de 'obra de arte' que está em questão quando se levanta o problema de a 'arte' poder ser definida. (Dickie, 1969, p.253)³⁴.

Para a compreensão de George Dickie – diga-se, de passagem, de maneira um tanto quanto similar à consideração de Danto a respeito do 'é da identificação artística' tornar possível a um objeto participar de diferentes mundos – o problema do argumento de Morris Weitz a respeito de um pedaço de madeira flutuante à deriva tratado como uma peça de escultura incide no trato puramente descritivo que Weitz procura dar à sentença como um todo, quando de fato ela corresponderia a uma sentença avaliativa, honorífica da artefactualidade. De fato, afirmarmos “este pedaço de madeira flutuante à deriva” corresponde a uma descrição do objeto, mas, ao lhe imputarmos que ele “é uma adorável peça de escultura” deslocamos a perspectiva sobre o objeto da ordem propriamente descritiva para uma atribuição de outra esfera, posto que essa ação opera, de acordo com Dickie, uma avaliação sobre o objeto. O que está em jogo, na passagem, não diz respeito ao uso do

³⁴ Cf. “Weitz rejects artifactuality as a necessary condition of art because we sometimes make statements such as “This driftwood is a lovely piece of sculpture”. We do sometimes speak this way of natural objects, but nothing follows from this fact. Weitz is confused because he takes the driftwood remark to be a descriptive statement and it is not. Weitz himself, quite correctly, distinguishes between an evaluative use and a descriptive use of “work of art”, and once this distinction is understood it can be seen that the driftwood remark is an evaluation of the driftwood. But it is, of course, the descriptive sense of “work of art” which is at issue when the question of whether “art” can be defined is raised. I maintain that the descriptive use of “work of art” is used to indicate that a thing belongs to a certain category of artifacts”.

adjetivo “adorável”, mas ao fato de que ao atribuir àquele objeto natural o atributo de uma escultura, tal objeto recebe uma nova característica, de origem avaliativa, sendo reinterpretado por esta ação em um objeto distinto a tantos outros pedaços de madeira flutuante à deriva.

Segundo a citação de Dickie, no próprio pensamento de Weitz encontramos os elementos de sua conceituação do problema avaliativo. Para o pensador de Detroit, a expressão “isto é uma obra de arte” faz mais do que apenas descrever um objeto, pois ela também o elogia. Isto porque, na compreensão weitziana, ao se proferir que algo é uma obra de arte, as condições de uso do termo correspondem à aplicação de algumas propriedades ou características que aquele que profere a sentença preferencialmente adota entre as avaliações artísticas (por exemplo, possuir uma harmonização bem sucedida) e atribui sobre aquele objeto tais qualitativos, de modo a reconsiderar tal objeto sob uma perspectiva artística (WEITZ, 1956, p.34)³⁵. Nesse sentido, para a tese weitziana, ao se aplicar sobre um objeto tais qualitativos, é comum que se o converta um critério de avaliação, como ‘x possui a qualidade de uma harmonização bem sucedida, por isto o avalio como arte’, para um critério de

³⁵ Cf. “*The elucidation of the descriptive use of ‘Art’ creates little difficulty. But the elucidation of the evaluative use does. For many, especially theorists, “This is a work of art” does more than describe; it also praises. Its conditions of utterance, therefore, include certain preferred properties or characteristics of art. I shall call these ‘criteria of evaluation’. Consider a typical example of this evaluative use, the view according to which to say of something that it is a work of art is to imply that it is a successful harmonization of elements. Many of the honorific definitions of art and its sub-concepts are of this form. What is at stake here is that ‘Art’ is construed as an evaluative term which is either identified with its criterion or justified in terms of it. ‘Art’ is defined in terms of its evaluative property, e.g., successful harmonization. On such a view, to say ‘X is a work of art’ is (1) to say something which is taken to mean ‘X is a successful harmonization’ (e.g., ‘Art is significant form’) or (2) to say something praise-worthy on the basis of its successful harmonization [...] The evaluative use of ‘Art’, although distinct from the conditions of its use, relates in a very intimate way to these conditions. For, in every instance of ‘This is a work of art’ (used to praise), what happens is that the criterion of evaluation (e.g., successful harmonization) for the employment of the concept of art is converted into a criterion of recognition”.*

reconhecimento honorífico, como 'x é uma harmonização bem sucedida, logo x é uma obra de arte'.

No pensamento de Dickie, por sua vez, o critério avaliativo weitziano das obras de arte ocorre da mesma forma na atribuição de um predicado artefactual para o pedaço de madeira flutuante à deriva. Para a interpretação dickieana, a questão avaliativa não tornaria o pedaço de madeira flutuante à deriva propriamente uma obra de arte – o que, por sinal, tornaria a sua compreensão equivalente à de Danto – e, sim, que tal ato avaliativo conferiria àquele objeto natural escolhido à deriva (dentre tantos outros) uma artefactualidade. Ao sentenciar que tal objeto natural é uma adorável peça de escultura, aquele que faz a afirmativa separa e escolhe aquele pedaço de madeira flutuante à deriva de tantos outros pedaços de madeira flutuante à deriva, e, em razão de tal objeto ser sido separado e escolhido por lhe remeter às propriedades daquilo que o sujeito que o encontrou e o escolheu compreender como propriedades de uma escultura, conseqüentemente ele passa a atribuir sobre aquele objeto singular o predicado – em razão de um processo avaliativo, cabe sempre destacar – de vir a ser tratado como uma escultura. Nesse sentido, poderíamos afirmar que para Dickie a artefactualidade não se sustenta apenas no trabalho físico de um ser humano sobre um objeto, mas no processo criativo e mental por meio da qual um ser humano interage (física ou mentalmente) sobre os objetos.

Contudo, como dito logo acima, o caráter avaliativo da artefactualidade na crítica de Dickie a Morris Weitz não torna a sua concepção do artefato equivalente à concepção dantiana de uma obra de arte. Que um objeto natural, para Dickie, possa vir a ser um artefato a partir de uma conferência avaliativa, não significa que tal

artefato seja propriamente uma obra de arte. Isto porque não é o fato de ser um artefato o que delimita para o pensamento dickieno o ser de uma obra de arte. A questão fundamental de sua crítica é que, de modo a lembrar o aspecto teórico na definição da arte em Danto, George Dickie imputa à aplicação daqueles qualitativos sobre o objeto a legitimação da particularidade do objeto e, principalmente, ao efetuar tal particularização, realiza sobre ele uma imputação que o desloca da esfera dos objetos naturais para uma outra classe de objetos, os artefatos, o que lhe torna possível a seguir pensar os artefatos como uma das condições necessárias para que algo seja obra de arte em uma sentença descritiva.

Para Danto, obviamente, a consideração de o objeto ser um artefato ou um objeto natural não está em questão. Posto que é a ação de o artista dotá-lo de significação artística aquilo o que torna tal objeto obra de arte. Porém, é indubitável que George Dickie recorre ao mesmo expediente teórico para sustentar a sua definição da arte, embora não para compreender o que torna um objeto obra de arte, mas, para possibilitar uma primeira etapa no procedimento de tornar um objeto em obra. Nesse sentido, tal como em Danto, a compreensão da teoria de Dickie já em princípio se mostra de caráter inclusivo e cognitivo. Enquanto, para o primeiro autor, todo objeto pode vir a ser eleito obra de arte em razão de a arte não se fundamentar nos objetos, mas num princípio de ordem teórica e conotativa sobre o objeto, do mesmo modo para Dickie todo objeto pode vir a ser um artefato, já que o seu conceito de artefaturalidade inclui não apenas os objetos fabricados pelo engenho físico humano, mas também toda espécie de objeto sobre os quais um ser humano possa conferir uma perspectiva avaliativa que o selecione e o reinterprete sob a perspectiva de um artefato. Pois, afinal, poder-se-ia questionar: sendo a avaliação

um processo do pensamento, e de origem humana, conseqüentemente a distinção e seleção de um objeto natural dentre outros não seria também um modo de atuação do engenho humano sobre um objeto?

O conceito dickieano de artefactualidade constitui um primeiro passo elementar de sua teoria institucional, e embora por vezes seja um dos aspectos menos discutidos de sua tese, por outro lado é o conceito que se manteve presente ao longo de todas as reformulações que a sua teoria veio a sofrer desde os debates conseguintes à publicação de *Defining art*³⁶. A relevância da artefactualidade para a sua filosofia da arte se sustenta no fato de que é tal conceito que permite à sua Teoria Institucional manter um caráter ao mesmo tempo essencialista e inclusivo, tendo em vista que esse conceito permite ao autor defender o ser-artefato como uma condição necessária para que um objeto possa ser uma obra de arte, e, por outro, legitima a toda uma multiplicidade de objetos em princípio interpretados como

³⁶ Nota do Autor: Deve-se observar, contudo, que apesar de Dickie manter a artefactualidade ao longo de todas as suas reformulações de uma definição da arte, em *The Art Circle* o autor realiza uma mudança considerável no conceito ao abandonar a tese de que a artefactualidade é um tipo de atributo conferido sobre o objeto e substituí-lo pela ideia de alcance (*achieving*) da artefactualidade. Em reminiscência a alguns de seus escritos anteriores, principalmente *Art and the Aesthetic*, Dickie lembra que para exemplificar aquilo que consistiria a ação de artefactualizar um objeto, ele empregou como representação o ato de pegá-lo e pendurá-lo na parede. Este ato, para Dickie, designaria uma forma de conferir ao objeto um *status* de artefato. Em sua obra de 1984, por outro lado, o pensador revê esse posicionamento: pegar e pendurar na parede e conferir um artefato não são a mesma coisa. Diferentemente, apanhar e pendurar algo na parede é um modo de *alcançar* artefato. Isto significa, para o autor, que o conceito de artefato passa a ser de ordem constitutiva, já que a artefactualidade não é mais uma forma de adjetivação sobre algo, mas *tornar* o objeto artefato. Cf. “*In Art and the Aesthetic and elsewhere I maintained that the artifacts which are art become so in two distinct ways: by being made (painted, sculpted, composed, and the like) or by having artifactuality conferred on them. I maintained that art such as the Night Watch s made, but that some works of art had artifactuality conferred on them. This second notion was an attempt to show how such things as unaltered driftwood hung on walls and the urinal Duchamp used fall within the limits of artifactuality of artists. I now believe it was a mistake to think that artifactuality can be conferred: an artifact must be made in some way [...] I wrote of picking up and hanging on a wall and of conferring artifactuality as if they were one and the same thing; that is, I thought of picking up and hanging on a wall as a way of conferring artifactuality. But while conferring artifactuality is impossible (as it now seems), picking up and hanging on a wall is quite easy to do. Picking up and hanging and similar actions are ways of achieving (not conferring) artifactuality. Of course, it is not just the motion of lifting and affixing or the like which makes something an artifact, it is lifting and affixing or the like plus something else*” (Dickie, p.44).

naturais, manufaturados, funcionais, etc., poderem receber o estatuto de obras de arte. Deste modo, seu conceito não se aplica apenas às novas possibilidades criativas no universo artístico, como um sujeito artefaturalizar um pedaço de madeira que encontrou à deriva propriedades que legitimem sobre tal objeto uma interpretação de ordem artística, mas, também, ratificar sobre objetos manufaturados que tenham sido eleitos obras de arte pela ação de artistas, como os *readymades* de Duchamp, que eles possam ser compreendidos e apreciados como obras de arte.

Obviamente, embora não tenha se tornado o tema central das críticas à filosofia de Dickie, tanto o desígnio do artefato como um tipo de conferência-sobre-um ou alcance-artefatural-do objeto (Cf. ver nota de rodapé 37), como a radicalidade pluralista que o conceito de artefaturalidade iça para o debate artístico, foram alvo de contestações. Cabe destacar, aqui, a problematização desse conceito por Stephen Davies.

De acordo com o pensador neozelandês, a insistência de George Dickie por manter o critério da artefaturalidade como uma condição necessária ao longo de todas as reformulações de sua teoria corresponde a um erro, já que tal conceito consistiria o elemento mais problemático de sua tese. Davies sustenta que o problema da artefaturalidade não se concentra tanto em sua operação (honorífica ou de constitutividade) sobre os objetos, e sim no caráter demasiadamente ocasional em que objetos que não passaram pelo engenho manual ou mecânico de seres humanos são apresentados como obras de arte, pouco representando para o entendimento do que é uma obra de arte.

Segundo Davies, não é a conferência/alcance de um *status* de arte pelos artefatos aquilo que possibilita a um objeto ser considerado arte. Fosse desta

maneira, toda e qualquer pessoa que conferisse ou atribuísse a um pedaço de madeira flutuante que encontrou à deriva um desígnio artístico (e, obviamente, sem realizar qualquer alteração nas propriedades físicas do pedaço de madeira) seria um artista. Entretanto, para Davies, alguém que se dissesse artista apenas por realizar esse tipo de façanhas não estaria ampliando o conceito de artista, mas apenas sendo uma espécie de *poseur*, ou seja, alguém que finge ser o que não é. Obviamente, afirma o pensador neozelandês, “se isso nem sempre é óbvio, é porque, muitas vezes, as pessoas que conferem *status* de arte a essas peças já estabeleceram suas credenciais como artistas”, ao passo que “no uso comum do termo, consideramos artistas as pessoas que criam objetos/eventos, especificações para a sua criação, além de conferirem *status* de arte” aos objetos que apresentam como obras de arte. Prossegue:

Se Dickie quer dizer que alguém pode ter habilidades artísticas, ou que alguém pode se qualificar para o papel de artista, ele talvez esteja certo. Mas se ele pretende, como parece, que qualquer pessoa possa ter autoridade para empregar com sucesso todas as convenções pelas quais o *status* artístico pode ser conferido, ele está enganado. Se tendemos a reservar o título ‘artista’ apenas para alguns reconhecidos, como na prática costumamos fazer, sua afirmação é enganosa na melhor das hipóteses. Uma vez que aceitamos que a autoridade para conferir *status* de arte se enquadre em outros papéis que não o de artista, não há problema em resistir à tentação de seguir Dickie em seu uso não ortodoxo. Podemos concordar que um vendedor de mictório agora pode ser tão capaz de transformar mictórios em obras de arte quanto Duchamp, sem termos de concordar que o vendedor é um artista (Davies, 1988, p.313-14)³⁷.

³⁷ Cf. “Such views seem to me to be counter-intuitive - a person who claimed to be an artist solely on the strength of such exploits would stretch the meaning of the term so far, I think, as to strike us a

A crítica de Stephen Davies, acima, poderia à primeira vista parecer equivocada, tendo em vista que ela migra a pauta da artefactualidade da obra de arte para o problema da identidade de um artista. Esse deslocamento, entretanto, possui uma razão de ser, e que não se ampara apenas na óbvia conclusão de que obras de arte são o produto de um artista e, conseqüentemente, pensar a obra de arte também incide em pensar o papel do artista. A questão de Davies, muito mais profunda, é que o conceito da artefactualidade dickieano, ao contrário do que pensa o próprio autor, não diz respeito a um *status* adquirido por objetos (seja por um princípio honorífico ou não), mas propriamente uma consequência do tratamento ou gênese desse artefato pelo artista. Nesse sentido, uma obra de arte que consiste apenas em uma madeira flutuante encontrada à deriva indica que é o *status* de arte, e não propriamente o objeto artefactualizado, aquilo que passou por um processo honorário (*Ibidem*, p.319)³⁸

Entretanto, por outro lado, a crítica de Stephen Davies à artefactualidade dickieana incorre em um tipo de reducionismo interpretativo. Ao afirmar que a

poseur. If this is not obvious always, that is because, often, the people who confer art-status on such pieces have established already their credentials as artists. This perhaps disguises the fact that they are not acting in their capacity as artists in conferring art-status on occasions such as I have described above. In the ordinary use of the term, we take artists to be people who create objects/events or specifications for their creation, as well as, and thereby, conferring art-status. If this is accepted, the people who successfully, but merely, confer art-status on natural objects without modifying their primary and secondary properties, on the products of animals' 'typing' or 'painting', and on objects manufactured outside the Artworld context, do not act as artists in doing so.[...] If Dickie means that anyone might have artistic skills, or that anyone might come to qualify for the role of artist, he is perhaps right. But if he means, as he seems to, that just anyone might have the authority to employ successfully all of the conventions by which art-status might be conferred, then he is mistaken. If we tend to reserve the title 'artist' only to a recognized few, as in practice we tend to do, his claim is misleading at best. Once we accept that the authority to confer art-status goes with roles other than that of artist, there is no problem in resisting the temptation to follow Dickie in his unorthodox usage. We can agree that a urinal salesman now might be as capable of turning urinals into artworks as was Duchamp without also having to agree that the salesman is thereby an artist".

³⁸ Cf. "Artifactuality is not the name of a status acquired by objects, but, rather, a causal consequence of their treatment or genesis. Statuses (honorific or otherwise) are the kinds of things which may be conferred, but causal consequences are not; statuses may be merited or not, but no relevant notion of merit applies to the recognition of something's being a causal consequence. If the argument given above can be applied to "driftwood art" at all, it would indicate that, for such artworks, it is art-status (and not artifactuality) which is honorary".

artefatualidade consiste em um processo de conferência/alcance sobre um objeto, Dickie de nenhum modo está a negar o estatuto de artefato aos objetos construídos pela ação física humana, mas tão somente estende o uso do conceito para aqueles objetos que sofrem a ação do nosso intelecto (posto que também os artefatos construídos pela ação física foram originados por um processo inicial de conferência/alcance em relação àquilo o que vieram a se tornar).

Isso significa não que o autor esteja a considerar por artista (apenas) algum tipo de autor que apresente como obras de arte uma seleção de objetos que sofreram um processo intelectual de artefaturalização e por outro rejeitasse aquele(a)s que atuam fisicamente na criação de suas obras. Diversamente, Dickie apenas estendeu a esse primeiro grupo também a legitimidade da artefaturalização como um processo intelectual, e também a possibilidade de que os membros do segundo grupo também possam fazê-lo de maneira legítima enquanto atividade de artefaturalização. Tal inclusão, portanto, não incide em uma redução, mas em uma ampliação de horizonte criativo. Porém, cabe ressaltar, embora seja uma condição necessária para a fórmula dickieana, uma obra de arte não é tão-somente um artefato.

Embora, em princípio, o primeiro item da formulação dickieana da definição da arte pareça nos conduzir a um paradoxo, já que o autor concebe a artefaturalidade como um processo que decorre da conferência de um qualitativo sobre o objeto, e não propriamente de um trabalho manual operado sobre ele, e, por outro, em sua definição afirma que “uma obra de arte em sentido descritivo é (1) um artefato”, isto não implica que em sua concepção das obras de arte o pensador de Palmetto subtraia o caráter avaliativo de sua formulação dos artefatos da artefaturalidade, tal como se estivesse a negar aquela perspectiva e inferir que somente aos artefatos

que manualmente sofreram a interferência humana caberia uma consideração artística. Na concepção de Dickie sobre os artefatos, no artigo de 1969, a reminiscência ao argumento de Morris Weitz se dá não como uma adoção do argumento do neowittgensteiniano acerca da diferença entre uma interpretação descritiva e valorativa de uma obra de arte. Diferentemente, o que o pensador de Palmetto faz é aplicar aquele conceito diferencial de Weitz para problematizar o termo artefato, tendo em vista que em sua tese esse conceito passa a ter conferido sobre si uma definição mais complexa do que a dos objetos que sofreram a influência do feitiço material pelos seres humanos, passando a designar também objetos naturais ou realizados por outras espécies e sobre os quais – por fatores de ordem qualitativa e a partir da escolha humana – se passa a conferir a eles, também, uma artefaturalidade.

Ademais, deve-se notar que a afirmativa de Dickie na formulação de uma definição da arte diz respeito não ao artefato, mas à própria constitutividade da obra de arte. O pensador de Palmetto não está a afirmar, na primeira parte de sua formulação, que uma obra de arte é um artefato em sentido descritivo, e sim que uma obra de arte em sentido descritivo é um artefato. Isto significa que, para Dickie, o papel valorativo atribuído ao artefato não se aplica, na definição do que vem a ser uma obra de arte (isto é, na descrição do que uma obra de arte é), que nessa sentença definidora se aplique à própria obra um caráter valorativo, e sim que no sentido descritivo do que vem a ser uma obra de arte se compreenda a complexidade do que o autor compreende por artefato, qual seja, a de objetos que sofreram o engenho humano, compreendendo-se que tal engenho não denota puramente uma ação de feitiço do objeto, mas uma conferência imputada a ele.

De acordo com a fórmula de Dickie, os objetos naturais que se tornam obras de arte adquirem sua artefactualidade ao mesmo tempo em que o estatuto de candidato à apreciação lhes é atribuído, algo que também decorre, e de maneira semelhante, com os objetos cotidianos manufaturados e, por conseguinte, com os demais objetos tradicionalmente pensados como obras de arte, como pinturas e poemas (DICKIE, 1969, p.255)³⁹. Entretanto, sua primeira formulação de sua teoria essa perspectiva parece um tanto dúbia. Retomemos a fórmula: “uma obra de arte em sentido descritivo é (1) um artefato (2) ao qual alguma sociedade ou algum subgrupo de uma sociedade atribui o estatuto de candidato à apreciação”.

É no item 2 da fórmula dickieana que o esteta de Palmetto presta seu tributo consciente à tese dantiana da ‘atmosfera de teoria artística’ apresentada no artigo *O mundo da arte*, notadamente no que concerne ao termo atmosfera. Segundo Dickie, para quem o emprego do termo atmosfera no estimulante artigo de Arthur Danto é um tanto quanto evasivo, a relevância primordial daquele artigo de 1964 se dá no fato de que tal conceito apresenta um conteúdo substancial, e que notoriamente influi sobre a sua tentativa de formular uma definição da arte.

Ao conceber que as obras de arte consistem em artefatos, e principalmente ao atribuir sobre os artefatos uma complexidade que abrange uma dimensão plural de objetos (já que a artefactualidade de sua teoria compreende desde objetos manufaturados até os objetos naturais escolhidos ao acaso e sobre os quais se confere o estatuto do termo), a teoria de Dickie, tal como a de Danto, postula uma

³⁹ Cf. “[...] *natural objects which become works of art acquire their artifactuality (are artifactualized) at the same time that the status of candidate for appreciation is conferred on them. But perhaps a similar thing ordinarily happens with paintings, poems, and such ; they come to exist as artifacts at the same time that they have conferred on them the status of candidate for appreciation*”.

definição de arte que abarca desde objetos tradicionais da história da arte, como pinturas e esculturas, mas também objetos de vanguarda, como os *readymades* de Marcel Duchamp e produções de artistas que adotaram ou foram influenciados por seu método, como as obras dos minimalistas, dos conceitualistas, dos artistas *pop*, etc. Por fim, a teoria dickieana torna plausíveis as considerações artísticas que proponham o ingresso de objetos naturais ou realizados por animais e sobre os quais se tenha conferido um estatuto de artefactualidade. Nesse sentido, a tese essencialista de Dickie apresenta um conceito de arte cuja amplitude pode conferir a todo e qualquer objeto apresentado como arte, bem como a todos os movimentos artísticos de sua era ou do porvir, uma legitimidade artística.

No item '2' de sua fórmula, contudo, a definição de Dickie se afasta substancialmente da tese dantiana a quem ele credita sua influência, originando ao longo das décadas seguintes um proveitoso debate filosófico entre as duas teorias, cujos contrastes – mas também e principalmente suas conformidades – constituem elementos primordiais para os fundamentos e defesa da presente Tese.

Segundo a teoria de Dickie, é uma obra de arte um artefato sobre o qual alguma sociedade ou algum subgrupo de uma sociedade atribui o estatuto de candidato à apreciação. Tal como Danto, para quem o objeto transfigurado em obra de arte se torna um candidato ao seu estatuto, qual seja, o de ser eleito uma obra de arte, também o pensador de Palmetto estabelece para as obras de arte essa mesma função. Entretanto, elas diferem em um aspecto substancial: enquanto a concepção dantiana do é da definição artística corresponde a apontar o elemento que torna um objeto obra de arte, a tese dickieana se preocupa apenas com o feito que leva um

artefato candidato à apreciação. E é pela expressão 'candidato à apreciação' que a teoria dickieana compreende o termo 'obra de arte'.

Tornar um objeto obra de arte (para Danto), ou fazer de um artefato um candidato à apreciação (para Dickie), corresponde a afirmar que um objeto/artefato adquire por meio desse processo um novo estatuto que os insere no mundo da arte enquanto fenômeno social, no sentido em que tais objetos passam a ser interpretados/apreciados a partir de suas condições de obras de arte. Isto significa que ao se tornar um candidato à apreciação/obra de arte, um objeto/artefato passa a partilhar de interpretações paradigmáticas de outras obras de arte, de um público plural (críticos, curadores, observadores/espectadores, historiadores), e poder ser parte representada de instituições artísticas (escolas de arte, galerias, feiras de arte, museus) tal como todos os demais objetos/artefatos também designados como obras de arte possuem.

Entretanto, na formulação de George Dickie, a categorização do artefato como obra de arte decorre de um ato: que alguma sociedade ou algum subgrupo de alguma sociedade lhe atribua o estatuto de poder se candidatar à apreciação. Diferentemente de Danto, para quem o problema da definição da arte consiste em perguntar o que difere uma obra de arte de um objeto comum, e encontrar uma resposta na atmosfera de teoria artística que lhe possibilite a compreensão de que a obra de arte possui um *é* de identificação própria (algo que decorre do problema da indiscernibilidade perceptual das caixas de Brillo do supermercado e das obras de arte *Brillo Boxes*, de Andy Warhol), de modo que sua questão filosófica da definição da obra de arte constitui uma pergunta e uma resposta sobre o que torna um objeto obra de arte, no artigo de George Dickie há uma relevante mudança de perspectiva

do problema. Como dito anteriormente, para o pensador de Palmetto, o que está em pauta não é o que torna um artefato uma obra, já que o problema do tornar uma coisa em outra decorre, em sua teoria, na ação de conferência de um caráter artefactual para um objeto comum. Na formulação de Dickie, o problema fundamental para a definição se encontra em responder a um procedimento de caráter institucional: a sua pergunta é por quem possibilita tornar o artefato um candidato à apreciação, isto é, de poder se tornar uma obra de arte.

De acordo com o segundo item da fórmula de Dickie, podemos apreender que para o autor as obras de arte são aqueles artefatos que por meio da ação de um grupo de pessoas (um meio social) são eleitos ao estatuto de candidatos à apreciação (artística). Segundo o próprio esteta de Palmetto, o mundo da arte corresponde a um contexto institucional que diz respeito a uma prática, e esse dado faz toda a diferença para a instituição de um artefato em obra de arte. Isso nos leva, obviamente, a pensar que em sua concepção teórica Dickie esteja a defender que a obra de arte consiste em uma eleição, por artistas, galerias, museus, críticos e historiadores, isto é, por um grupo de especialistas, que defrontados com um artefato apresentado como candidato à apreciação o institucionalizam a essa candidatura. Essa perspectiva interpretativa, por sinal, tem historicamente tornado a Teoria Institucional alvo de diversas objeções.

Pensada a teoria dickieana como a eleição institucional (por museus, galerias, artistas, público, etc.) de um artefato como obra de arte, encontramos em princípio um argumento para a sua defesa: a de que dificilmente poderíamos pensar a existência de obras artísticas, e da prática da arte em si mesma, sem que também se esteja a pensar em uma forma de relação estabelecida por um determinado meio

social formado a) por artistas (que criam as obras de arte), b) pelas obras de arte (objetos que servem à apreciação de um público), e c) pelo público (que compreende desde leigos a conhecedores que apreciam e estabelecem juízos sobre aquelas obras e seus criadores). Curiosamente, poder-se-ia sustentar em favor de Dickie que em quaisquer estudos que tenham tratado sobre a arte, inclusive nos textos da antiguidade que abordavam essa prática apenas como um tipo de ofício, que em qualquer momento histórico da existência da prática artística – ou de algum tipo de prática artística – ela sempre foi refletida e alicerçada como uma tríade relação entre artistas, obras e público. Para citarmos alguns exemplos:

Na Antiguidade, Platão, em *A República*, faz uso do personagem Sócrates que, representando o papel de julgar o valor de conhecimento e de formação oferecidos pelas artes da música, da pintura e da poesia, isto é, representando o papel da terceira pessoa na tríade relação social entre criador, obra e público, estabelece um juízo positivo para alguns instrumentos e melodias da primeira, notadamente os que se distanciam dos ornamentos líricos, mas exclui da cidade ideal a presença do pintor e do poeta, visto que suas artes seriam em ambos os casos uma imitação de um objeto que por si só é uma imagem da Ideia, isto é, estando três vezes afastados da verdade e que, tal como as atividades dos retóricos e sofistas, estabelece um simulacro enganador sobre as virtudes e os deuses (PLATÃO, 1980, 400a-b; 531c, 598b-599e). Também no diálogo *Sofista*, Platão faz uso do personagem Estrangeiro, enquanto aquele que coloca os objetos do ofício artístico em questão, para estabelecer a pintura como uma arte distante do conhecimento, visto ser esta meramente uma arte da cópia da imagem de outras imagens sensíveis. O aspecto relevante a se observar, aqui, é que em ambos os diálogos a presença da tríade

relação social das criações artísticas se tornam objeto de investigação do filósofo, destacando-se a negatividade que representam para a ideal busca do conhecimento (PLATÃO, 233d-235d).

Em suas Memoráveis, Xenofonte apresenta um Sócrates bastante diverso ao platônico no que diz respeito à abordagem das artes. Nesse diálogo, o artefato da obra é colocado em questão pela primeira pessoa, o artista Parrásio, e o observador, representado pelo filósofo Sócrates. Este último, estabelecendo uma tríade relação pedagógica entre criador, obra e público, demonstra ao artífice que o papel da pintura se torna mais elevado quando não procura imitar apenas a beleza física dos corpos, mas também as suas belas características espirituais. Desconfiado, o criador Parrásio interroga como alcançar essas formas do espírito, e o pensador lhe afirma que os corpos manifestam características espirituais através das expressões, como a amistosidade ou hostilidade dos olhos, as alegrias radiantes ou as sombrias tristezas das expressões dos rostos, assim como “a arrogância e a independência, a humildade e o servilismo, a sensatez e a ponderação, a insolência e a rudeza”, todas elas visíveis seja no rosto ou na postura das pessoas, quer estejam em movimento ou paradas (2009, III, 10:1-5).

Aristóteles, em sua Poética, estabelece tanto uma teoria da arte dramática quanto faz constante uso de referências à pintura, buscando reconciliar a arte da mimese com o intelecto, opondo-se frontalmente contra a teoria platônica das artes. Para o pensador de Estagira, as artes dramáticas e a pintura tem sua origem na natureza humana, posto que a arte de imitar, isto é, corresponde a uma atividade congênita ao ser humano (enquanto criador), ao mesmo tempo que o prazer proporcionado por essas imagens ou obras não desvia os homens (isto é, o público)

da verdade. Colocando em evidência o papel da terceira pessoa na relação com a criação artística e com as obras, Aristóteles afirma que “nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, animais ferozes e cadáveres” e que essa atividade conduz o observador/espectador ao aprendizado, visto que “olhando-as aprendem e discorrem sobre o que sejam”, e mesmo embora não se conheça o objeto original imitado, haverão de se deleitar “da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie” (Aristóteles, 2005, pp.22-23).

Merece atenção à parte, ainda, o papel do sofista Filóstrato (O Velho), por ter realizado ainda na Antiguidade aquele que provavelmente pode ser tido como o primeiro exercício de escrita histórica e de crítica do ofício da pintura. Em sua obra *Eikones* (Imagens), Filóstrato emprega o método sofístico da éfrase, cujo atributo é a descrição comentada das imagens a partir do virtuosismo retórico, ou seja, de “amplificar o deleite visual a partir do verbal” (2016, p.5), como meio para descrever sessenta e cinco quadros que decoravam uma galeria em Nápoles durante os jogos olímpicos. Dirigindo seu discurso aos jovens aprendizes para os quais o autor explica e comenta o significado das representações mitológicas narradas nas representações expostas nas obras, Filóstrato procura ao mesmo tempo torná-los aptos a compreenderem as qualidades pictóricas das pinturas, e a fazerem esse exercício por meio do recurso das palavras, caracterizando assim a sua obra como um arquétipo daquilo que em nossa era seria chamada crítica de arte (Cf. LICHTENSTEIN, 2008, v.1, p.27-29; v.5, p.25-29). Citemos FILÓSTRATO:

Aconteciam os jogos olímpicos em Nápoles, cidade itálica habitada por famílias gregas e urbanas, motivo pelo qual era evidente uma helênica inclinação às discussões. Eu não queria realizar exercício

público, mas os jovens frequentadores se dispuseram como uma turba na casa do meu hospedeiro. Alojado além dos muros, onde o subúrbio alcança o mar, há um pórtico resguardado do Zéfiro (Vento Oeste) [...]. As pedras luxuosas brilhavam, enquanto as mais fluorescentes pinturas (*graphaís*) eram ajustadas (*enermosménôn*) no muro (*pinákôn*), numa composição (*suneléxato*) que não me parecia obra de um incauto. Muitos dos pintores (*dzôgráphôn*) expunham nele sua sabedoria (*sophía*). Eu mesmo considerei necessário elogiar (*epaineîn tàs graphás*) as pinturas, e o filho mais novo de meu hospedeiro, com apenas dez anos, estava ali, ouvindo com amor e alegre por aprender. Observando-me e absorvendo-as, ele requisitava (*edeító*) minha interpretação das pinturas (*hermêneúein tàs graphás*). Para não agir de modo canhestro, ‘serão estes’, disse eu, ‘faremos a exibição (*epídeixin*) tão logo cheguem os jovens (*tà meirákia*)’. E ao chegarem, então, ‘filho’, afirmei, ‘como me propus, prontifico-me agora nesse empenho da fala, e não vos coloquem somente como ouvintes, mas também como questionadores (*erotôntes*), se algo que eu disser não estiver claro (*ei ti mè saphôs phrádzoimi*) (FILÓSTRATO, 2016, 4-5; grifos do autor).

Em todos os textos citados acima, e com destaque para as *Eikones* de Filóstrato, O Velho, percebemos a necessidade de seus autores por abordar a tríade relação entre artistas, obras e público ao refletirem sobre o fenômeno da arte. Essa mesma perspectiva se faz presente desde outros pensadores antigos, como Plotino ou Cícero, na era cristã com Pseudo-Dionísio Areopagita, no Renascimento com Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci ou Giorgio Vasari, como também na modernidade e na contemporaneidade com Hegel, Nietzsche, Martin Heidegger, Theodor Adorno e também os neowittgensteinianos, Arthur Danto e o próprio George Dickie. Sob a perspectiva de que a teoria dickieana reflete a definição da arte sob uma perspectiva notadamente calcada nos personagens de uma tríade

institucional (autor, obra e público), parece evidente o fato de que sua concepção teórica teria encontrado nessa relação institucionalizadora uma correta definição essencialista da arte: para que um artefato seja uma obra de arte, é necessário que tal artefato se apresente no contexto institucional da própria arte.

Porém, esse modo de interpretar a Teoria Institucional da Arte de Dickie está equivocado, e não apenas por não dizer respeito àquilo que de fato o autor defende em sua teoria, como também por ignorar um elemento primordial para uma correta análise do fenômeno artístico, qual seja, de que a arte é uma prática humana (tal como a marcenaria, o ensino ou o direito), e tal como toda prática humana ela se dá no estabelecimento de determinados personagens que criam, estabelecem e conhecem os elementos constitutivos para fundamentar tais práticas, os objetos e conhecimentos dessas práticas, e aquele público que faz uso desses objetos e conhecimentos. Consequentemente, que todo pensador que venha a pensar sobre a arte necessite ter em mente as obras de arte, seus criadores e o público que a institucionaliza, decorre do mesmo fato de que no direito as leis também necessitam ser pensadas a partir de critérios que envolvem tanto juristas, juízes e advogados, bem como daquelas pessoas cujas causas são levadas a um tribunal de direito. E estas últimas, por sua vez, necessitam fazer o uso dessa mesma normatividade instituída pela prática jurídica e seus personagens de ação dentro dessa prática.

Ao postular que uma obra de arte é um artefato sobre o qual uma sociedade ou subgrupo de uma sociedade confere o estatuto de candidato à apreciação, George Dickie de fato parece ter em vista afirmar que uma obra de arte é definida em razão de o meio social da prática artística (quais sejam: artistas, público, críticos, galerias e museus) ter considerado um artefato digno de apreciação. É sob essa perspectiva,

por sua vez, que grande parte de seus críticos consolidaram argumentos contra a Teoria Institucional.

Em *Painting as an art*, Richard Wollheim sentencia um dilema contra a Teoria Institucional da Arte. Segundo o pensador britânico, ao estabelecer como definição de uma obra de arte que ela seja eleita candidata à apreciação por um grupo ou subgrupo social, Dickie incorreria no erro de afirmar que o mundo da arte é tão-somente a afirmação da representatividade de um grupo cujo poder institui ou nega a um artefato o estatuto de candidato à apreciação. Consequentemente, questiona o pensador britânico: os representantes do mundo da arte (da Teoria Institucional de Dickie) possuem algum tipo de autoridade para determinar se uma obra deve ou não ser eleita candidata à apreciação? E, caso possuam esse tipo de autoridade, onde encontram as razões que a legitimam? “Deve-se presumir que aqueles que conferem estatuto a algum artefato o fazem por boas razões, ou não existe tal presunção?” (Wollheim, 1987, p.16)⁴⁰.

Arthur Danto, seguindo a mesma linha de raciocínio de Wollheim, e com o claro objetivo de distanciar sua própria concepção de mundo da arte da Teoria Institucional de George Dickie, problematiza a teoria dickieana a partir de seu alicerce estético e as consequências que isso representa para a própria formulação da teoria do pensador de Palmetto. Segundo Danto, em *The transfiguration of the commonplace: a Philosophy of art*, a fórmula da definição de Dickie estabelece o mundo da arte como um grupo de pessoas institucionalmente autorizadas que seriam, grosso modo, autorizadas a exercerem o papel de curadores de uma espécie de museu imaginário das obras de arte do mundo todo. Ademais, pensa o

⁴⁰ Cf. “Is it to be presumed that those who confer status upon some artifact do so for good reasons, or is there no such presumption?”

filósofo de Ann Arbor, George Dickie considerou necessário incluir em sua concepção de artefato uma espécie de condição estética, delimitando a essa perspectiva sua teoria.

Figura 6 – Marcel Duchamp. *Fountain*. Mictório manufacturado. 1917 (réplica de 1964).



Fonte: Tate Gallery. Disponível em: < <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> >. Acesso em 02 de março de 2019.

Baseando-se em uma crítica de Ted Cohen ao conceito de artefato de Dickie, Danto recorre a uma passagem de *Defining Art* para asseverar o condicionamento estético da teoria dickieana. Nesta, George Dickie recorre ao exemplo do *readymade* de Marcel Duchamp intitulado *Fountain* (Figura 6) para exemplificar a ocorrência de uma artefaturalização de um objeto manufacturado cujo destino alcançou um relevante espaço nos meios institucionais da arte e seus debates. Dickie infere um conjunto de qualitativos daquela obra, como a sua superfície alva e brilhante, a profundidade

realçada pelo objeto quando reflete outros objetos que a circundam, sua agradável forma oval, dentre outras qualidades que assemelham aquela obra a uma escultura de Brâncuși ou Henry Moore, como um meio de afirmar que aquele objeto artefatuizado por Duchamp encontra um tipo de justificativa nessas premissas.

Danto questiona, entretanto, as qualidades existentes em *Fountain* apontadas por Dickie não a diferem de qualquer outro objeto igual feito de porcelana branca, de modo que a fórmula de Dickie ao mesmo tempo ressalta o processo pelo qual uma obra chega a ser uma obra de arte (a partir de um processo institucional), mas em nome de considerações propriamente estéticas que negligenciam as qualidades constitutivas de uma obra de arte que alcançou essa condição (DANTO, 1981, p.91-94)⁴¹.

Noël Carroll, por fim, considera a Teoria Institucional a definição de arte mais poderosa de que ainda dispomos: “ela se adequa a todos os casos de arte conhecidos, pois toda a arte que conhecemos é social” (2010, p.262-263). Essa perspectiva é melhor argumentada pelo esteta nova-iorquino: propormos uma obra de arte implica a compreensão da existência de um emissor e um receptor, ou, em outras palavras, a existência de um emissor que cria e apresenta a obra com um determinado entendimento, cuja função é ser adequada ao entendimento recíproco

⁴¹ Cf. “An aesthetic condition has been deemed necessary in the definition of art formulated by George Dickie in his influential discussion of the institutional theory of art. A work of art is a ‘candidate for appreciation’, a status conferred upon an artifact by ‘the artworld’, in Dickie’s use of the term – an institutionally enfranchised group of persons who serve, so to speak, as trustees for the generalized ‘musée imaginaire’, the occupants of which are the artworks of the world. [...] ‘Why’, Dickie says, ‘cannot the ordinary qualities of *Fountain* – its gleaming white surface, the depth revealed when it reflects images of surrounding objects, its pleasing oval shape – be appreciated? It has qualities similar to those of works by Brâncuși and Moore which many do not balk at saying they appreciate’. These are qualities of the urinal in question, as they are qualities of any urinal made of white porcelain [...]. What Dickie has overlooked is an ambiguity in the term ‘makes’ as it occurs in the question: what makes something a work of art? He has emphasized how something gets to be a work of art, which may be institutional, and neglected in favor of aesthetic considerations the question of what qualities constitute an artwork once something is one”.

por parte do público potencial que se almeja para aquela obra. Deste modo, pode-se intuir que é sempre a prática social que determina o que constitui o entendimento por parte do criador do artefato e o entendimento complementar por parte do público. Entretanto, questiona Carroll, não seria possível que possa ocorrer arte fora de uma rede de práticas sociais? Tomando os exemplos das reflexões sobre a arte enquanto ofício da Antiguidade, por Platão, Xenofonte, Aristóteles ou Filóstrato O Velho, poderíamos afirmar que aqueles autores estivessem falando sobre o mesmo tipo de prática que compreendemos ao tratar sobre a prática artística? Ou, considerando a hipótese de que um homem do Neolítico esteja a conferir a um amontoado de pedras que organizou um estatuto apreciativo por parte dos demais membros de sua tribo, e que esse mesmo artefato criado obtenha o sucesso almejado por seu autor e passe a ser contemplado, poderíamos ainda assim afirmar que aquele homem teria criado uma obra de arte mesmo não existindo naquele período histórico qualquer meio institucional da arte?

Segundo Carroll, ainda que se distancie a reflexão dessa hipótese em um período histórico arcaico, mesmo assim a Teoria Institucional acaba incorrendo em uma espécie de circularidade, fundamentado na ideia de que para que haja objetos candidatos à apreciação também deve necessariamente existir um entendimento artístico por parte daqueles que atuam nessa prática. Cito-o:

Para averiguar se um domínio de atividade é um mundo da arte, temos de ser capazes de determinar se essas atividades envolvem obras de arte. E que é o entendimento artístico senão entendimento referente a obras de arte? Afinal, para aplicar a teoria temos de saber antecipadamente como classificar obras de arte, pois, por um lado, um mundo da arte é uma prática cuja moeda corrente são as obras de arte e, por outro, o entendimento artístico é uma questão de

compreender obras de arte. Como poderemos determinar se o artista ou o público criam, apresentam e reagem aos artefatos com o entendimento adequado, a menos que estabeleçamos que eles lidam com as *obras de arte* da maneira adequada? Assim, a teoria institucional supõe efetivamente o conceito de obra de arte para o definir, o que, claramente, é circular e inaceitável (Carroll, 2010, p.263).

As críticas de Wollheim, Danto e Carroll divergem em alguns aspectos, mas encontram na crítica ao mundo da arte como um meio que elege um artefato a candidato à apreciação um ponto em comum. Entretanto, é justamente nessa perspectiva dos críticos da Teoria Institucional que George Dickie encontra um argumento a favor de sua teoria. Ao pensar a artefaturalização de um objeto, de fato George Dickie parece ter conduzido sua interpretação a paradigmas puramente de ordem estética. Mas não nos parece propriamente o caso. Ao afirmar que um pedaço de madeira à revelia pode ser escolhido por uma pessoa, e artefaturalizado (por exemplo, colocando-o como um objeto na parede a fim de que seja apreciado por suas características), bem como ao trazer à tona sua interpretação da artefaturalidade no *readymade Fountain* em razão de suas características materiais similares a esculturas de Brâncuși ou Henry Moore, George Dickie de fato está conduzindo a sua interpretação crítica de tais objetos a partir de uma perspectiva de ordem estética: pensa tais objetos a partir de suas formas e aquilo que possuem de qualitativo para conduzir aqueles que os artefaturalizaram a essa iniciativa. Porém, como o próprio Danto assevera em sua crítica, “Dickie nega estar falando especificamente da apreciação estética”, de modo que o pensador de Ann Arbor sustenta a sua crítica na interpretação de Ted Cohen (1981, p.91)⁴². Ora, para a

⁴² Cf. “Dickie denies that he means specifically aesthetic appreciation, but he has been taken to mean that by a prominent critic, Ted Cohen, whose argument, if sound, has some meaning for us”.

interpretação deste crítico, e também de Danto, a evidência de que Dickie pensa a artefactualidade a partir de critérios estéticos se daria nos exemplos que ele apresenta da artefactualização dos objetos. Entretanto, poderíamos corretamente julgar que em razão de suas interpretações críticas, ou, mais propriamente, pelo modo como Dickie exemplificou artefactualizações, que os tipos de exemplificações respondam pela própria definição de artefactualidade? Em nenhum momento de *Defining Art* o pensador de Palmetto afirma que a artefactualização de um objeto consiste em interpretar um objeto a partir de uma perspectiva estética e em razão disto lhe conferir um estatuto de artefato. Pelo contrário, Para Dickie a artefactualização é a própria conferência de artefato por parte de um agente, e pouco lhe parece estar em questão o princípio que orienta essa ação.

Ademais, as críticas de que a Teoria Institucional reduz a definição de arte a algum tipo de concordância curatorial por membros de um grupo social que toma um artefato por candidato à apreciação (em detrimento ou não de outros) também é equivocado. De fato, Dickie afirma em seu artigo de 1969 que o ato duchampiano de eleger um objeto manufaturado como um mictório como candidato à apreciação artística só foi possível dentro de um contexto institucional, o que obviamente implica que o autor esteja falando no caráter institucional da arte e seus diferentes personagens. Porém, para o esteta de Palmetto não é esse meio social que torna um objeto candidato à apreciação, mas justamente aquela pessoa que o artefactualiza. Para Dickie, artefactualizar um objeto já consiste em torná-lo candidato à apreciação, o que corresponde a afirmar que “uma obra de arte é um objeto a

respeito do qual alguém disse 'eu batizo este objeto uma obra de arte'" (Dickie, 1969, p.256)⁴³.

Destacar a relevância do papel daquele que artefaturaliza um objeto em obra de arte se tornou objeto de algumas reformulações da definição dickieana, e isso decorre tanto em razão de o autor pretender apontar para o caráter relevante da institucionalidade em sua teoria (posto que de fato ele não a nega, e, por sinal, tem nesse princípio um dos motores de sua teoria), mas também por objetivar trazer em destaque que a sua fórmula não corresponde a um tipo de conchavo ou eleição de um artefato em obra de arte por um grupo de autoridades, como bem pensaram Carroll, Danto e, principalmente, Richard Wollheim.

Em duas obras consecutivas, *Aesthetics: an Introduction*, de 1971, e *What is art? An Institutional Analysis*, de 1974, Dickie reformulou sua definição em duas sentenças bastante similares. A primeira afirma que "uma obra de arte no sentido classificatório é (1) um artefato (2) sobre o qual alguma pessoa ou pessoas agindo em nome de uma determinada instituição social (o mundo da arte) conferiu o estatuto de candidato à apreciação"⁴⁴. Na segunda, diz: "uma obra de arte no sentido classificatório é (1) um artefato (2) um conjunto de aspectos dos quais lhe conferiu o estatuto de candidato à apreciação por alguma pessoa ou pessoas agindo em nome de uma determinada instituição social (o mundo da arte)"⁴⁵.

⁴³ Cf. "Now what I have been saying may sound like saying, "a work of art is an object of which someone has said, 'I christen this object a work of art'." And I think it is rather like that".

⁴⁴ Cf. "A work of art in the classificatory sense is (1) an artifact (2) upon which some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld) has conferred the status of candidate for appreciation" (Cf. Carroll, 2012, p.94)

⁴⁵ Cf. "A work of art in the classificatory sense is (1) an artifact (2) a set of the aspects of which has had conferred upon it the status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld)" (Dickie, 1992, p.431).

Nas duas reformulações da definição de Dickie, destacam-se tanto a mudança de um sentido descritivo para uma compreensão classificatória do termo, como também uma procura por ressaltar a conferência do estatuto de candidatura à apreciação. De acordo com o próprio autor, a primeira mudança na reformulação teve por objeto não algum tipo de contraposição em relação à primeira fórmula, mas enfatizar que seu entendimento de obra de arte se dá enquanto compreensão de objetos pertencentes a uma determinada classe (daí o emprego da classificação), e distanciar sua fórmula de uma concepção elogiosa da arte, algo que o emprego do caráter descritivo poderia equivocadamente permitir. Afinal, para Dickie, mesmo tendo afirmado em sua primeira formulação que uma obra de arte em sentido descritivo era um artefato conduzido ao estatuto de candidato à apreciação por um grupo ou subgrupo social, isso não impediu que algumas críticas, como aquelas feitas por Cohen e Danto, interpretassem a artefactualização a partir de um critério valorativo.

Em suas reformulações, Dickie pretendeu abordar um tipo de relação na qual uma ou mais pessoas, representando a institucionalidade em nome do mundo da arte, agem para tornar esse candidato à apreciação. Tais sentenças, obviamente, favorecem a argumentação crítica de Wollheim, Danto e Carroll, já que nestes casos o próprio esteta de Palmetto decidiu, além de enfatizar o caráter institucional da arte em um dos títulos das obras, também evidenciar a presença da institucionalidade na própria fórmula. Nesse sentido, e talvez até de maneira mais intensa do que em *Defining art*, o próprio Dickie colaborou para um entendimento puramente sociológico de sua filosofia da arte. E, se há alguma diferença entre as duas sentenças, ela se dá em razão de a segunda fórmula chamar a atenção para o fato

de a conferência do estatuto de artefato se dá em razão de suas propriedades enquanto na primeira o destaque é dado apenas à conferência de estatuto de candidatura à apreciação.

Segundo Dickie, entretanto, sua intenção em tais reformulações foi motivada por outro interesse, e claramente contraposta às tendências interpretativas com as quais tendemos a ler sociologicamente seus enunciados: destacar a relevância das pessoas, notadamente dos artistas (e não de um público especializado, críticos ou curadores) como aqueles que determinam a candidatura de um artefato para a apreciação e, portanto, do estatuto de arte.

Em seu artigo *The Institutional Theory of art*, incluído na obra editada por Noël Carroll intitulada *Theories of Art Today* (2000, pp.93-108), Carroll esclarece que sua iniciativa para as reformulações de seu artigo de 1969 tinham por objetivo confrontar a tendência de seus intérpretes quase sempre interpretarem a definição da arte como uma atividade própria do meio social que forma o mundo da arte, em contraposição a quem realmente torna um objeto candidato à apreciação em sua sentença. Deste modo, ao tratar de uma pessoa ou de um grupo que confere candidatura de um artefato à apreciação, Dickie não pensa em um público seletivo que possa forjar para si o papel de juízes curadores, mas tão-somente na ação de uma ou mais pessoas que fazem arte e as apresenta ao mundo da arte: a artista correspondendo ao papel daquela pessoa que artefactualiza um objeto e o torna candidato à apreciação, e a obra de arte correspondendo ao artefato apresentado para apreciação. O público, por sua vez, corresponde para Dickie apenas naquele meio em nome do qual e para o qual aquela pessoa que artefactualiza e torna os objetos candidatos à apreciação agem. Nesse sentido, esclarece Dickie, suas

formulações nada tem a ver com a nomeação de representantes ou, principalmente, da própria eleição de candidatura à apreciação como se esta fosse por si só uma instância de conferência de estatuto, já que, afinal, caso as obras de arte fossem em sua teoria os artefatos eleitos por um grupo de autoridades representantes do mundo da arte, conseqüentemente não faria sentido que ele tivesse apresentado suas fórmulas como definições da arte a partir de critérios como a descritividade ou a classificação. Cito-o:

Quando falei de um grupo que confere o estatuto de candidato à apreciação, eu não tinha em mente o mundo da arte como um todo ou um grupo de seus representantes indicados, mas um grupo que faz um filme, encena uma peça ou algo parecido. Além disso, no artigo original de trinta anos atrás, embora eu não tenha dado muitos exemplos de criação artística, falei do ato artístico de Duchamp de criar *Fountain*. Eu escrevi: "... o ato de Duchamp ocorreu dentro de um determinado ambiente institucional ...", mas não disse que algum grupo de representantes do mundo da arte também teve que agir ou concordar com o ato de Duchamp (In.Carroll, 2000, p.95)⁴⁶.

Que tais esclarecimentos de Dickie a respeito de sua Teoria Institucional da Arte demonstrem com eficácia aquilo que de fato a sua filosofia da arte propõe ao pensar uma definição da arte, parece bastante óbvio. Entretanto, de maneira favorável aos seus críticos, não se pode negar que essa contenda filosófica originou-se não uma má interpretação de suas formulações, mas justamente da dubiedade delas. Sob o válido argumento de que o autor pretendia pensar a arte não a partir de

⁴⁶ Cf. "*When I spoke of a group conferring the status of candidate for appreciation, I had in mind, not the whole artworld or a group of its nominated representatives, but a group that makes a movie, puts on a play, or the like. Furthermore, in the original article of thirty years ago, although I did not give many examples of art making, I did speak of Duchamp's artistic act of creating Fountain. I wrote, "...Duchamp's act took place within a certain institutional setting..."*, but I did not say that some group of artworld representatives had to also act or concur in Duchamp's act".

suas terminologias tradicionais, como artista, obra e público, mas a partir das ações que sustentam a legitimidade e função dessa tríade na prática artística, isto é, determinar o que faz um artista ser artista e uma obra de arte ser uma obra de arte para um meio social institucionalizado (mundo da arte), as fórmulas de Dickie permitiram o equívoco de se pensar que sua teoria consistia na afirmação do poder e autoridade de um grupo especializado em determinar o que é ou não uma obra artística.

Não é por outra razão que o próprio Dickie buscou reformular, mais uma vez, não apenas as sentenças de sua definição como também o próprio nome de sua concepção teórica da arte. Em *The Art Circle*, o esteta de Palmetto adota uma das críticas de Noël Carroll à Teoria Institucional da Arte como um dos elementos que legitimam a sua constitutividade, e, por meio dessa premissa, demonstra que as atividades que envolvem os meios institucionais da arte e seus personagens somente são possíveis de serem adequadamente representados quando são pensados em um processo estrutural e notadamente circular.

Na crítica de Carroll à Teoria Institucional da Arte, o pensador nova-iorquino observa que ao tratar o processo que torna um objeto em artefato candidato à apreciação a constituição da obra de arte estabelece uma circularidade em relação ao mundo da arte: para que haja uma ação artística, é necessário que haja um mundo da arte, e, para que haja um mundo da arte, também é necessário que haja artefatos sendo submetido a uma candidatura à apreciação. Conseqüentemente, pensa Carroll, a teoria dickieana não consegue definir o que faz com que uma obra de arte seja obra de arte e o mundo da arte seja mundo da arte, tendo em vista que ambos os conceitos são interdependentes.

Dickie adota a compreensão carrolliana do processo circular entre obras de arte e mundo da arte, estendendo-o também ao(s) artista(s) em razão de serem aquele(s) que artefatuam os objetos e os submetem à apreciação. Entretanto, compreende a circularidade da Teoria Institucional da Arte não como uma deficiência da teoria, mas como justificativa que legitima a sua prática.

Segundo Dickie, o conceito de mundo da arte deve ser pensado em um caráter de estrutura social. Enquanto para as teorias da arte tradicionais é comum que se proponha a essência da arte em algum aspecto da natureza humana, como as emoções, a sensibilidade e a cognoscibilidade interpretativa, a Teoria Institucional tem por enfoque a cultura humana e sua história. Por exemplo, o expressionismo, ao definir a arte em termos de expressões das emoções, estabelece uma definição linear, e a linearidade dessa concepção coincide com o fato de a definição de expressão da emoção não envolver a noção de arte. Nesse sentido, o pensador de Palmetto acredita que a existência de uma circularidade entre o processo de criação das obras de arte e a apreciação delas por um público em um determinado meio constituído para esse fim corresponde apenas ao próprio processo motor que tal prática necessita para existir e prosseguir existindo. Deste modo, a circularidade é não apenas uma consequência da Teoria Institucional, mas a sua base.

Embora George Dickie não faça uso do termo dinâmica para pensar o processo de circularidade da arte, o seu conceito de circularidade consiste em determinar um tipo de processo que implica uma dinâmica histórico-cultural: a obra de arte se faz enquanto artefatos criados por artistas e destinados a um público que aprecia tais objetos designados por esse termo, ao passo que esse público também é feito em

razão da apreciação daqueles artefatos criados pelos artistas. Mas, como se daria esse processo circular na última reformulação dickieana da Teoria Institucional?

Ao invés das fórmulas anteriores, condicionadas a duas sentenças determinantes, George Dickie passa a considerar a definição da arte em cinco sentenças. São elas:

(1) Um artista é uma pessoa que participa com entendimento na realização de uma obra de arte. (2) Uma obra de arte é um artefato de algum tipo criado para ser apresentado a um público do mundo da arte. (3) Um público é um conjunto de pessoas cujos membros estão preparados para o entendimento de um objeto que lhes é apresentado. (4) O mundo da arte é a totalidade de todos os sistemas do mundo da arte. (5) Um sistema do mundo da arte é uma estrutura para a apresentação de uma obra de arte por um artista a um público do mundo da arte (Dickie, 1984, p.80-81)⁴⁷.

Observa-se, na nova reformulação apresentada por Dickie, que o esteta procurou tornar mais objetivos e precisos os elementos que distanciam sua teoria de uma apreensão meramente sociológica. No item 1, o pensador de Palmetto torna evidente que sua concepção teórica possui um caráter alicerçado em um princípio de conhecimento, qual seja, a do artista que realiza uma obra de arte (o que, por sua vez, corresponde ao processo de artefaturalização apresentado nas fórmulas anteriores). No item 2, George Dickie considera os artefatos a partir de uma tipificação. Segundo o próprio autor, ao empregar a expressão “artefato de algum tipo”, ele está a sugerir, de maneira genérica, os mais diferentes tipos de criações

⁴⁷ “(1) An artist is a person who participates with understanding in the making of a work of art. (2) A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public. (3) A public is a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them. (4) The artworld is the totality of all artworld systems. (5) An artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an artworld public”.

que tradicionalmente já existem no mundo da arte bem como aqueles tipos que poderiam vir a existir. No item 3, no qual Dickie se propõe a definir o conceito de público, o autor retoma o termo entendimento como mecanismo que reforça a condição cognitiva também do público que aprecia as obras de arte (ou objetos artefatuizados), cujas criações também partiram de um artista dotado da mesma forma de entendimento oriundo da prática da arte. Nos itens 4 e 5, por fim, Dickie destaca um novo conceito, de sistemas. Por essa palavra, o pensador de Palmetto compreende os diversos meios pelos quais são criados e apresentados os trabalhos artísticos, como a pintura, a literatura, o teatro, etc. Ademais, tendo em vista que o mundo da arte é uma estrutura social, Dickie observa que a própria existência de tais sistemas, ou o aparecimento de novos sistemas, ou, ainda, de que atividades como mostras de cães, o circo ou a gastronomia possam vir a ser pensados como sistemas de arte, isso se dará tão somente em conformidade com a dinâmica do mundo da arte em sua realidade social e, por que não dizer, também histórica (em razão de sua dinâmica). Essa última reformulação apresentada por Dickie não pode ser confundida com o estabelecimento de uma teoria diversa às demais reformulações da Teoria Institucional da Arte. Embora apresente novos conceitos, e tenha uma reformulação que demonstra a dinâmica de relações circulares existentes na prática artística e que envolve artistas, obras e público na institucionalização de um mundo da arte, esse empreendimento é decorrente das críticas relativas às demais fórmulas da teoria e a equivocada compreensão de que sua filosofia da arte constitui apenas uma defesa de prisma sociológico da arte.

Em verdade, a teoria dickieana da arte encontra na institucionalidade social o principal elemento de sua concepção teórica. Afinal, para o pensador de Palmetto só

é possível a existência da prática artística em razão de tal prática se sustentar em uma dinâmica de ordem social entre os personagens dessa prática. Nesse sentido, ela discorre em grande parte não sobre aquilo o que torna um objeto em obra de arte, a exemplo do caráter cognitivo da obra de arte em Danto. Porém, é injusto desconsiderarmos que a Teoria Institucional da Arte não tenha em um princípio da ordem do entendimento o alicerce que fundamenta a criação das obras pelos artistas e a compreensão do público acerca desse processo.

Nesse sentido, podemos afirmar que embora o conceito de mundo da arte na Teoria Institucional da Arte seja bastante diverso ao mundo da arte de Arthur Danto, isso não implica que ambas as concepções teóricas não possuam diversos elementos em comum. No que tange à influência dantiana sobre Dickie, é imprescindível observarmos o quanto a artefactualização de um objeto em obra de arte apreende elementos análogos à transfiguração do objeto em obra no pensamento de Danto (mesmo não sendo a artefactualização em Dickie um processo de questionamento da indiscernibilidade). Em ambos os casos, está em questão o processo de metaforização que tanto a artefactualização quanto a transfiguração realizam no ato de tornar alguma coisa obra de arte. Por outro lado, como observaremos no próximo capítulo, embora a teoria dantiana da arte esteja alicerçada em um entendimento notadamente teórico das artes, não podendo ser, portanto, categorizada como uma Teoria Institucional da Arte em sua definição do que é uma obra de arte, nem por isso os elementos institucionais (e, portanto, sociológicos) destacados pela teoria dickieana deixam de ter um papel elementar na construção dantiana de seu mundo da arte.

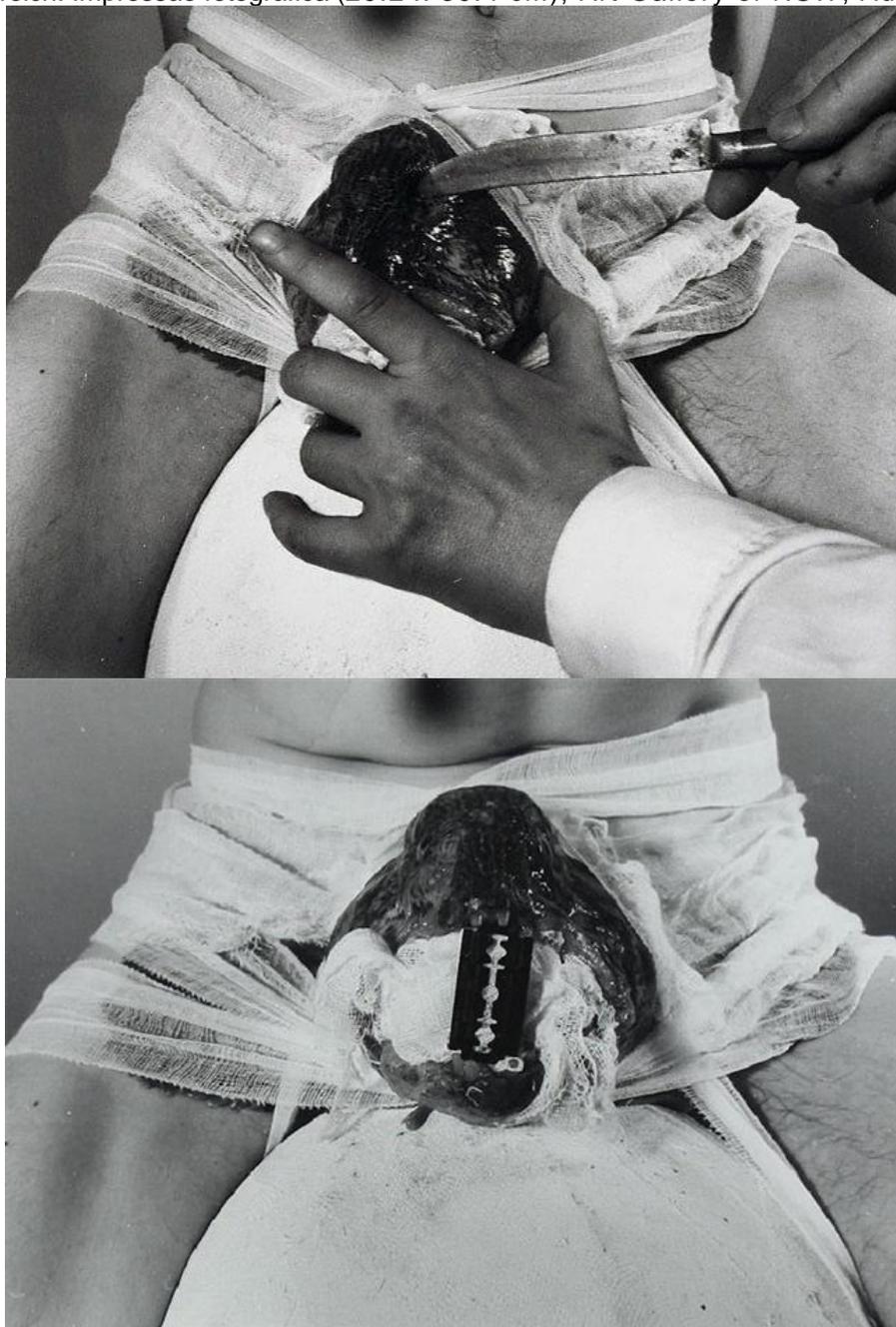
CAPÍTULO 3

O MUNDO DA ARTE DE DANTO EM QUESTÃO: CONJUNTIVIDADE ESSENCIALISTA HISTÓRICA E INSTITUCIONALIDADE

“Por que a mutilação de Van Gogh não é uma obra de arte, enquanto a mutilação de Schwarzkogler é?”.

Noël Carroll⁴⁸

Figura 7 – *Aktion Sommer 1965* (Ação de Verão, 1965), de Rudolf Schwarzkogler e Ludwig Hoffenreich. Impressão fotográfica (29.2 x 39.4 cm), Art Gallery of NSW, Austrália.



Fonte: “*Aktion Sommer 1965*”. Disponível em: < <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/497.1995.a-m/>>. Acesso em 05 de março de 2019.

⁴⁸ Cf. “Why is Van Gogh’s mutilation not an artwork when Schwarzkogler’s mutilation is?” (Carroll apud Dickie, 2000, p.104).

A partir das décadas de 1980 e 1990, a filosofia da arte de Arthur Danto engendra em seu corpo teórico um conjunto de novos conceitos que, em certa medida, parecem ter deslocado o horizonte de suas investigações para uma nova definição de arte. Em razão de o pensador de Ann Arbor ter apresentado no início da década de 1990 um artigo no qual revisa e procura esclarecer de maneira mais objetiva o seu conceito de mundo da arte, intitulado *Artworld Revisited: Comedies and Similarities*, e, logo em seguida, em 1997, ter exposto uma formulação das condições necessárias para que algo seja uma obra de arte em conjunto à apresentação do conceito de essencialismo histórico e da teoria da arte pós-histórica, no livro *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, alguns dos críticos de sua teoria compreenderam que o esteta estadunidense tivesse abandonado sua definição da arte apresentada em *O Mundo da Arte* e obras subsequentes, como *Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of History*, em nome de uma nova concepção teórica.

Noël Carroll, notoriamente, afirma em *Danto's new Definition of Art and the Problems of Art Theories*, que aquela obra de 1997 de Arthur Danto lhe causou surpresa, destacando que em razão de o pensador de Ann Arbor ter pela primeira vez formulado explicitamente uma definição determinada pelo conteúdo da obra de arte, qual seja, de que uma obra de arte deve (i) ser sobre alguma coisa e (ii) incorporar seu significado⁴⁹, e subtraído dessa definição o conceito de atmosfera de teoria artística e seu é da identificação, conseqüentemente Danto teria de assumir que sua filosofia da arte sofrera uma abrupta mudança para uma nova definição,

⁴⁹ Cf. "To be a work of art its to be (i) about something and (ii) to embody its meaning" (Danto, 1997, p.195).

distinta àquela apresentada pelo artigo *O Mundo da Arte* e seu conceito homônimo, bem como, ainda, perdendo a possibilidade de diferir uma obra de arte e um objeto cotidiano (ROLLINS, 2012, p.146).

Leon Rosenstein parte da crítica carrolliana e nos oferece uma dimensão mais profunda do problema que a definição apresentada por Danto em *After the End of Art* implica. Segundo o pensador de New Jersey, ao formular apenas duas condições necessárias para a obra de arte, quais sejam, ser “sobre-o-quê (*aboutness*), que consiste em uma característica referencial ou denotativa, e significado-corporificado (*meaning-embodiment*), que parece ser uma qualidade expressiva ou conotativa do que geralmente constitui sua forma”, Danto está “abandonando ou ignorando a certificação do mundo da arte”, uma condição essencial de sua filosofia da arte, já que tais condições não inferem a necessidade de uma obra dizer respeito à história e teorias da arte. Afinal, pensa Rosenstein, sem o pressuposto das condições que possibilitam diferenciar uma coisa comum e uma obra de arte, conseqüentemente a formulação dantiana se torna não mais inclusiva, como em *O Mundo da Arte*, mas “excessivamente inclusiva – já que todo objeto pode ser sobre algo e incorporar seu significado” – e sua teoria já não pode diferenciar uma caixa de Brillo e a obra de Warhol. “Logo”, reflete Rosenstein a partir de Carroll, “se os indiscerníveis não são obrigados a responder à questão da natureza da arte, então a história filosófica da arte que Danto propõe” em *After the End of Art*, “parece evaporar” (Rosenstein, 2002, p.46)⁵⁰.

⁵⁰ Cf. “Carroll notes that *After the End of Art* provides only two conditions for art — ‘aboutness’ (a referential or denotative characteristic) and ‘meaning-embodiment’ (what appears to be an expressive or connotative quality of what usually constitutes their form) [...] In abandoning (or ignoring) his former condition of ‘artworld certification’, however, Danto’s theory is unable (as Carroll shows) to distinguish between ordinary things and art objects. As Carroll puts it, Danto’s new definition of art fails to supply

As críticas de Carroll e Rosenstein estabelecem um impasse para a teoria da arte de Danto, tendo em vista que elas pontuam tanto uma mudança teórica quanto a problematização dos indiscerníveis, argumento filosófico central para o conceito dantiano de mundo da arte. Entretanto, retomarei esse último elemento dessa crítica posteriormente, ainda neste capítulo da Tese, posto que, como bem observa Cristiane Silveira, “embora concorde com a premissa de que sem um mundo da arte não é possível reconhecer objetos como obras de arte”, por outro lado não nos parece plausível, “que a teoria do mundo da arte tenha sido abandonada” pela filosofia de Danto, “mas reorganizada de modo a acomodar essencialismo e historicismo sob uma mesma guarda filosófica” (Silveira, 2010, p.121).

3.1. ARTE E COGNIÇÃO: INCORPORAÇÃO DE SIGNIFICADO E REPRESENTAÇÃO

Tal como vimos no capítulo 2.2 desta Tese, George Dickie argumenta, em *Defining Art*, que um dos aspectos da teoria dantiana que o influenciou a formular sua Teoria Institucional da Arte deve-se a certo caráter evasivo do conceito de mundo da arte enquanto atmosfera de teoria artística, presente no artigo homônimo de Danto. De fato, em seu texto de 1964, o pensador de Ann Arbor não precisa, de maneira objetiva, o significado da expressão mundo da arte em seu artigo homônimo. Em certo sentido, Danto pensa a obra de arte em um contexto

the philosophical wherewithal to differentiate a lowly Brillo box from one of Warhol's, thereby failing to answer what Danto himself believes is the central question of the philosophy of art.. Without the requirement of artworld theories and narratives, his position becomes overly inclusive. Indeed, it fails what Danto has identified as the central task of a philosophy of art—differentiating real things from artworks that are perceptually indiscernable from them [...]. And if indiscernables are not required to answer the question of the nature of art, then the philosophical history of art that Danto propounds would appear to evaporate”.

institucional, no qual para que os artistas produzam uma obra, ou para que o público a compreenda (críticos, instituições, curadores ou apreciadores), haverão de ter conhecimento teórico da história da arte, vide a seguinte passagem:

O que, afinal de contas, faz a diferença entre uma caixa de Brillo e uma obra de arte consistente de uma caixa de Brillo é uma certa teoria da arte. É a teoria que a recebe no mundo da arte e a impede de recair na condição do objeto real que ela é (num sentido de é diferente do da identificação artística). É claro que, sem a teoria, é improvável que alguém veja isso como arte e, a fim de vê-lo como parte do mundo da arte, a pessoa deve dominar uma boa dose de teoria artística, assim como uma quantia considerável da história da recente pintura nova-iorquina [...]. É o papel das teorias artísticas, hoje como sempre, tornar o mundo da arte e a própria arte possíveis. (Danto, 2012, p.331).

Compreende-se, da leitura da passagem acima, que o mundo da arte dantiano corresponde a um tipo de ambiente complexo de relações teóricas, que somente é possível em razão das teorias e da história da arte. Entretanto, também fica claro que esse ambiente é formado por pessoas, visto que sua concepção teórica não deixa de tratar a respeito do papel do artista, do público que vê algo como arte, e das próprias estruturas institucionais que exibem essas obras. Porém, sendo a teoria o elemento essencial que torna possível a um objeto tornar-se uma obra de arte, também se faz evidente que a existência desse ambiente de pessoas só é possível em razão das próprias teorias e da história da arte: elas estão condicionadas, na prática da arte, à teoria e à história. Conseqüentemente, esse duplo caráter da formulação do conceito de mundo da arte por Danto, bem como as conseqüências advindas dessa formulação (dentre as quais a inspiração para a Teoria Institucional

da Arte), tornaram emergente para o esteta de Ann Arbor a realização de um empreendimento similar àquele adotado por Dickie ao reformular sua definição: estabelecer, objetiva e explicitamente, as condições necessárias para que algo seja obra de arte. Entretanto, no que diz respeito à empreitada dantiana, essa jornada não o conduz tanto a se preocupar com formulações que justifiquem sua teoria, a exemplo de Dickie, mas a clarificar alguns elementos constitutivos de sua tese do mundo da arte e que ou não receberam o necessário destaque que deveriam ter tido no artigo de 1964, ou foram arbitrariamente mal compreendidos pelos intérpretes (a exemplo da compreensão institucional de sua teoria por Dickie).

Esse empenho de Danto em corrigir, readequar ou readaptar os diferentes temas relevantes de sua formulação de ambição essencialista, bem como seus conceitos, é de fato justificável. Aspectos de sua teoria como a condição histórica das obras de arte no mundo da arte, por exemplo, estão presentes em sua formulação do conceito desde o artigo homônimo de 1964, mas somente foram explicitados para seus intérpretes a partir de um conjunto de artigos escritos pelo autor nos anos 1980, a fim de dimensionar o aspecto histórico de sua filosofia da arte, bem como em razão da formulação do conceito de essencialismo histórico, em *After the End of Art*, quando então se torna evidente que sua definição de arte procura reunir tanto a essencialidade como a historicidade em um mesmo significado de mundo da arte.

Do mesmo modo, tão-somente em razão do destaque dado por Danto ao desenvolvimento da história rumo a uma autoconsciência da arte de sua essência teórica, no sentido de que a história da arte possui um *telos*, que se tornou possível a Danto empreender de maneira nítida o desenvolvimento de suas teorias do fim da

arte e da arte pós-histórica. Por fim, é tão-somente a partir do esclarecimento desses diversos itens em obras posteriores a *O Mundo da Arte*, que Danto conseguiu afastar, em certa medida, sua filosofia da arte da classificação de Teoria Institucional da Arte⁵¹.

A crítica de Carroll à definição apresentada em *After the End of Art* está correta quando afirma que, naquela obra de 1997, Danto apresentou pela primeira vez de forma explícita uma definição. A fórmula “ser uma obra de arte é ser (i) sobre alguma coisa e (ii) incorporar seu significado”, com efeito, tornou-se presente pela primeira vez apenas nessa obra dedicada ao tema da arte pós-histórica. Contudo, diferentemente daquilo que pensa Carroll (e Rosenstein) os elementos constitutivos dessa sentença já haviam sido também apresentados desde o artigo *The Transfiguration of Commonplace*, de 1974, e aprofundados no livro resultante desse artigo, publicado sete anos depois, *The Transfiguration of Commonplace: a Philosophy of Art*. Para esse intento, Danto objetivou o conceito de *aboutness* (sobre-o-quê), e *transfiguration* (transfiguração) e, tematicamente, o tema da

⁵¹ Nota do Autor: afirmo que esse afastamento da teoria do mundo da arte de Danto e a Teoria Institucional foi obtido apenas em certa medida, e por duas razões: em primeiro lugar, devido ao fato de que os aspectos institucionais de sua teoria não podem ser ignorados, sob o risco de deformarem sua própria formulação. E, em segundo, porque apesar de Danto ter afirmado em diversas ocasiões que sua filosofia não consiste em uma Teoria Institucional, nem por isso o pensador de Ann Arbor obteve sucesso em seu intento: muitas dentre as interpretações de sua teoria, dentre as quais a desta Tese, consideram o caráter institucional como um aspecto nitidamente engendrado na filosofia da arte dantiana. Podemos observar, por exemplo, que ainda em 1998, quando Michael Kelly finalizou a edição e publicou os quatro volumes da primeira edição de sua primorosa *Encyclopedia of Aesthetics*, o conceito de “*The Institutional Theory of Art*”, escrito por Robert Yanal, classifica o artigo *O Mundo da Arte* como sendo a primeira Teoria Institucional da Arte. Cf. “*The first institutional theory of art is outlined in a 1964 essay by Arthur Danto, ‘The Artworld,’ which ruminates on the paradox that Andy Warhol’s Brillo Boxes is art though any of its perceptually indistinguishable twins—any stack of Brillo boxes in a grocery store—is not. Danto’s offers this solution to the paradox: ‘To see something as art requires something the eye cannot descry—an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld’. Ultimately, though, it is ‘art theory’ that makes Warhol’s stack of silk screened plywood boxes into art*” (Kelly, 1998b, v.3).

incorporação do significado, sendo este último mais adequado para abordar o processo em que ocorre um é da identificação artística, enquanto o primeiro aponta para a raiz semântica desse processo. Essa constatação de que a definição estaria presente antes da obra de 1997, por sinal, o próprio Arthur Danto torna claro na mesma passagem de *After the End of Art* em que anuncia a sua definição formulada, e na qual Carroll e Rosenstein alicerçaram suas críticas. Danto afirma:

A Transfiguração do Lugar Comum, em seu esforço para estabelecer uma definição, portanto, mapear a essência da arte, fez pouco melhor do que inventar as condições (i) e (ii) necessárias para algo que tenha o status de arte. Ser uma obra de arte é ser (i) sobre alguma coisa e (ii) incorporar seu significado (Danto, 1997, p.195; grifo nosso)⁵².

O emprego da sentença “ser (i) sobre alguma coisa e (ii) incorporar seu significado”, assim como os originários usos desse conteúdo nos termos sobre-o-quê e transfiguração ou, mesmo, no é da identificação artística em *O mundo da arte*, dizem respeito ao aspecto intrínseco da definição da arte em Danto em seu empenho e oferecer uma teoria da arte essencialista em resposta aos neowittgensteinianos. São, digamos assim, os conceitos-alicerces da lógica de seu essencialismo. E, por sua vez, demonstram uma coerência da teoria do mundo da arte ao longo de seu desenvolvimento histórico, visto que a formulação exerce a função de apenas melhorar a delimitação o caráter essencialista de sua teoria.

Ao pensar a obra de arte em termos de *aboutness* (sobre-o-quê), Danto infere desse conceito um princípio relacional: uma obra de arte deve dizer sobre-alguma-

⁵² Cf. “*The Transfiguration of the Commonplace, in its effort to lay down a definition, hence chart the essence of art, did little better than come up with conditions (i) and (ii) as necessary for something having the status of art. To be a work of art is to be (i) about something and (ii) to embody its meaning*”.

coisa. Esse sobre-o-quê consiste em se afirmar que a obra deve possuir um conteúdo semântico, um significado, cuja não determinação de objeto na fórmula (isto é, não dizer no conceito sobre qual tipo de coisa o sobre-o-quê trata) designa a dimensão de possibilidades de sua aplicação: para Danto, o sobre-o-quê instaura uma relação necessária entre o conteúdo da obra e aquilo o que ela representa, e não sobre o que deve ser representado. Nesse sentido, é plausível que se possa considerar que objetos indistintos possam ter diferentes conteúdos semânticos, já que aquilo de que tratam não é sobre uma mesma coisa. Sobre-o-quê, portanto, é o termo que permite ao esteta de Ann Arbor pensar a obra de arte em sua essência e problematizar o conteúdo não-semântico por meio do qual diversas outras teorias da arte pensaram uma definição. Todavia, tal como afirmamos no capítulo 2.1 desta Tese (ver: página 170-175) não se trata de um processo meramente imitativo, ou representativo no sentido de uma simbolização metafórica de um objeto, mas representacional no sentido amplo do termo. A representação é um conceito-chave da filosofia dantiana. De acordo com o pensador estadunidense, existe uma relação inerente entre os seres dotados de cognição e o mundo que resulta nas representações. Danto não especifica o que compreende ontologicamente pelo conceito de mundo, como já vimos no subcapítulo 2.1, mas esse termo pode ser compreendido em sua filosofia tanto como a realidade em si mesma (na abordagem da temática representacional) como também, no âmbito da prática artística, de uma espécie de ambiente ou atmosfera relativa a essa prática, dizendo sobre a totalidade das obras de arte⁵³.

⁵³ Cf. “Dei ao ensaio o título de *The Artworld* [*O mundo da arte*], referindo-me ao mundo das obras de arte” (Danto, 2005b, p.16; grifo do autor).

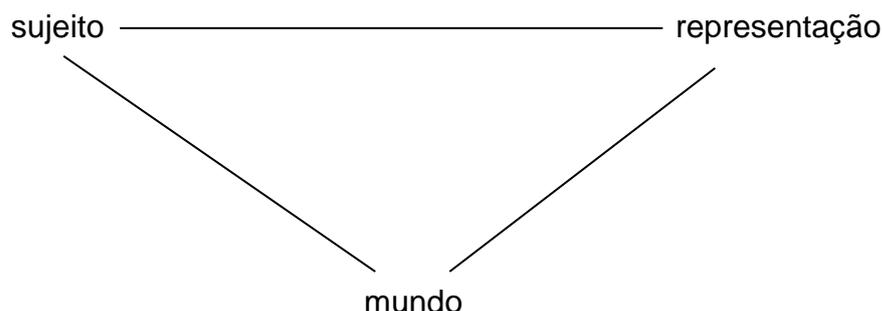
No prefácio de *Connections to the World*, Danto afirma existir uma relação entre sujeito e mundo que resulta na representação, o que pode ser interpretado no esquema a seguir (Figura 8). A representação, pensa o filósofo de Ann Arbor, consiste em “um episódio comum e característico da vida dos seres cognitivos” no qual o mundo “nos conduz a representa-lo de alguma forma que seja verdadeira”. Esses episódios, diz Danto, não advém propriamente de uma intenção consciente, pois “são rotineiros e incessantes como a respiração ou a digestão”, tendo em vista que a evolução, que “nos concedeu nossas estruturas cognitivas e metabólicas”, deve nos garantir a “veracidade dos nossos sistemas representacionais”. As representações, nesse sentido, “são entre o mundo e o sujeito, entre o sujeito e suas representações, e entre as representações e mundo”, pois juntos “eles constituem, filosoficamente, nossas conexões com o mundo” (Danto, 1989, pp.xxi-xxiii)⁵⁴.

Parece evidente que o sentido dado à origem das representações, em *Connections to the World*, consiste em algo que é inerente ao próprio ser humano, e como parte integrante da vida, em razão de nossa estrutura cognitiva em nossas relações com o mundo: relacionar-se cognitivamente com o mundo implica representar. No *Prefácio à Edição Brasileira* da tradução do livro *Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art (A Transfiguração do Lugar Comum)*, Danto

⁵⁴ Cf. “A commonplace and characteristic episode in the lives of cognitive beings – of ourselves, animals, perhaps some machines, and possibly gods and angels if there are any – consists of the world causing us to represent it in a way that is true. Such episodes are a routine and incessant as respiration or digestion; and evolution, which gave us our cognitive as it did our metabolic structures, must underwrite – through our survival as individuals and a species – the truthfulness of our representational systems. For the live of a cognitive episodes – we are not passive instruments on which the world plays representational melodies – and representation is standardly and smoothly translated into actions, upon whose success our continuation depends... The relations are between the world and the subject, between the subject and its representations, and between the representations and the world. Together these constitute, philosophically speaking, our connections to the world”.

retoma a referida passagem de *Connections to the World* com o objetivo de esclarecer o objetivo de *Transfiguration* e o papel exercido pela representação nessa obra (e em sua filosofia da arte).

Figura 8 (Esquema dantiano) – Relação entre sujeito, representação e mundo.



Fonte: *Connections to the World* (Danto, 1989, p.xxiii).

De acordo com o esteta, sua compreensão da filosofia é a de que ela tem, em sua totalidade, uma relação com o conceito de representação, isto é, “que nossas histórias individuais são as histórias de nossas representações e de como essas representações se modificam no decorrer de nossas vidas”, ao passo que em razão de nossa vivência social essas representações “formam sistemas que constituem nossa imagem do mundo”. Conseqüentemente, pensa Danto, “a certa altura eu decidira que meu trabalho como filósofo deveria ser o de construir uma ‘teoria das representações’; na realidade, uma filosofia do significado do ser humano”. Sua obra *Transfiguration*, deste modo, assim como o conceito de transfiguração, representam para Danto uma parte do processo de sua reflexão acerca da representação, mas aplicada ao campo da arte (Danto, 2005, pp.11-13).

Segundo o pensador de Ann Arbor, o conceito de representação necessita ser discutido primordialmente em relação a um dos termos com os quais muitas vezes

se procura interpretá-lo, qual seja, de que a representação consiste uma espécie de imitação da realidade (*mimesis*).

No capítulo 2.1 desta Tese, observamos como Danto demonstra, a partir da questão da indiscernibilidade entre as *Brillo Boxes* e as caixas de Brillo, dois conteúdos semânticos distintos. Para o pensador de Ann Arbor, o fato de tais conteúdos semânticos dizerem respeito a dois mundos diferentes, o das obras de arte e o dos objetos cotidianos, implica que possuam duas representações (mesmo sendo objetos perceptualmente indiscerníveis). Enquanto a primeira representação possui uma função semântica de ordem artística (ser uma obra de arte), a segunda possui uma funcionalidade prática (empacotar um grupo elevado de unidades de esponjas de aço Brillo). Entretanto, um empecilho para a formulação da teoria do conteúdo semântico que difere entre dois objetos indiscerníveis uma obra de arte e um objeto prático cotidiano ainda encontra um empecilho: enquanto representação imagética, poder-se-ia afirmar, as *Brillo Boxes* de Andy Warhol imitam as embalagens de atacado as esponjas Brillo, o que também constitui uma representação. Mas não é este o caso, e encontramos um modo eficiente para abordar essa diferença a partir daquilo que Danto compreende pela passagem da re-apresentação para a representação na origem das obras de arte.

Amparando-se na análise de Nietzsche acerca dos rituais dionisíacos que deram origem à tragédia, o pensador de Ann Arbor observa que anterior à concepção da representação artística e ao distanciamento estético que ela possibilita entre a obra e a realidade, o objeto representado existiu de modo a se identificar não com aquilo que está a reproduzir, mas, com uma espécie de re-apresentação do mito trágico encarnado. Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*:

Pessimismo e Helenismo, bem como em outros textos de sua juventude, como *A visão Dionisíaca do Mundo*, *Sócrates e a Tragédia*, e *O Drama Musical Grego*, defende a existência de uma era grega ática na qual a atividade do pensamento se daria de forma mítico-poética, em consonância com a vida (enquanto pulsão do próprio viver), em contraste com aquilo o que o pensador alemão chama de princípio racionalista advindo com o socratismo e o platonismo, e sua pretensa dicotomia entre mundo racional e mundo sensível. Nietzsche acredita que o advento da era racionalista é oriundo de um estágio decadente da era trágica, sob o empenho do poeta trágico Eurípedes, que procurou subtrair de suas peças os elementos ritualísticos e orgiásticos em honra a Dioniso, em nome de um princípio lógico que explicasse a condução da peça e sua narrativa (o que o levou a criar o Prólogo), e a sobrepor à musicalidade das peças trágicas a trama do texto: as ações dos personagens passando a necessitar de uma razão de ser, de uma justificativa (NIETZSCHE, 2010, p.80).

Na concepção nietzschiana, as modificações racionalizantes nas peças trágicas originou uma espécie de cisão entre a tragicidade poética da cultura ática e uma mera representação dessa tragicidade, o que consecutivamente conduziu também a arte trágica à sua decadência. Para o pensador alemão, a interrogação de Eurípedes que o conduziu à criação do prólogo é também a criação, por parte daquele poeta, de uma relação estética com a tragédia: as reflexões críticas euripedianas o induziram a uma espécie de reforma que instaura um espelho entre a poesia e o raciocínio lógico, tal como se a arte e o entendimento fossem uma mesma coisa. Deste modo, pensa Nietzsche, a tragédia euripediana criou o “tudo precisa ser compreendido na obra”, fazendo-a perder a poeticidade-mítica e adquirir

raciocínio lógico (*Ibidem*, pp-77-78). “É o crítico tornado poeta”, que “em nome da ótica daquele que assiste ao espetáculo, muda o enfoque da peça do ‘herói’ para ‘o povo’”, finaliza o pensador alemão (Nietzsche, 1992, 11, p.77).

Nietzsche pensa, por outro lado, que está na origem da arte trágica a vitalidade de sua força. Segundo o pensador alemão, a origem da tragédia encontra-se no coro, que, como uma representação da massa, surgiu como manifestação dos estágios de agito inerentes aos rituais dionisíacos, nos quais os presentes procuravam representar, tal como uma ‘aparição’, a presença daquela divindade mítica: tomados pelo vinho e pelo próprio rito, seus participantes teriam sido conduzidos ao canto de ditirambos. Para Nietzsche, são esses cânticos, criados em honra a Dioniso os responsáveis pelo desenvolvimento posterior da arte trágica em seu sentido primitivo, no qual a ritualidade estava engendrada nas peças (NIETZSCHE, 2010, p.59).

Werner Jaeger, refletindo a teoria nietzschiana, observa que bastou a um poeta ver a fecundidade do entusiasmo ditirâmico daquelas simples festas dionisíacas dos coros de bodes, e conseguir traduzi-las em representação, para surtir todo o gigantesco efeito que originou as peças tragédias. “Traduzir aquelas festas em uma representação”, por sua vez, “constitui aquilo que Nietzsche chama de aliança fraternal entre Apolo e Dioniso” (Jaeger, 1995, p.296). Enquanto Apolo, para Nietzsche, representaria ao mesmo tempo a unidade estrutural da forma e do onírico na peça trágica, Dioniso, por outro lado, seria a própria verdade simbolizada, ou, para nos abstrairmos de encampar a narrativa nietzschiana ou aprofundarmo-nos aqui na explicação de sua cosmologia, seria a exigência de que o espectador pudesse ver mais do que o puro símbolo, mais do que a ordenação estrutural (o

apolíneo), solicitando assim a entrada da música melodiosa como condutora do clímax da peça em reminiscência ao caráter orgiástico dos rituais dionisíacos, de modo que resultasse dessa ação um tipo confluyente de estado, chamado por Nietzsche de apolíneo-dionisíaco, o qual haveria de “selar” a união “do homem com o homem, e a natureza recuperasse seu filho perdido” (Nietzsche, 2010, p.40-42). Trata-se, nesse sentido, de uma imersão da peça trágica a algo que a razão, e sua representação distanciada entre sujeito e objeto ou arte e realidade, não pode conseguir.

O “estado apolíneo”, afirma Nietzsche, “consiste em uma condição semelhante ao vislumbre de imagens durante o sonho, e se estende à pressuposição onírica do artista plástico”. Esse estado, afirma o pensador, “instaura a formação de imagens oníricas e ainda dá forma e funcionalidade ao texto”, conferindo uma relação que de uma só vez conjuga oniricidade e o cuidado com a forma (Nietzsche, 2006, 9, §10). “O estado dionisíaco, diferentemente, está isento de imagens”. Todavia, não é antagônico ou oposto ao estado apolíneo. Segundo Nietzsche, esse estado consiste em deixar todo o sistema emotivo excitado, de tal modo que ele descarrega de uma vez sobre o sujeito todos os seus meios de expressão, ao mesmo tempo em que conduz a pessoa a manifestar a força de representar, produzir, transfigurar e transformar toda espécie de mímica ou histrionismo.

Para Nietzsche, Dioniso representava nas peças trágicas o herói, e devido a esse aspecto, e por ser musical, também o clímax da peça trágica que não poderia se encontrar no texto, tal como fora compreendido por Eurípedes. A perda do estatuto dionisíaco nas peças desse poeta trágico, pensa o filósofo alemão, resulta

na perda do caráter ritualístico da tragédia e na demarcação de um limite que separa a peça trágica e o rito dionisíaco (NIETZSCHE, 2005, p.65).

Retomando a análise de Arthur Danto sobre a compreensão nietzschiana da tragédia ática, o pensador de Ann Arbor afirma que as celebrações orgiásticas em que os participantes buscavam alcançar um estado de frenesi, e nas quais o entorpecimento das faculdades racionais e das inibições morais tornava presente aos praticantes a presença do próprio Dioniso, re-apresentado, conduz à apreensão de um caráter diverso entre o objeto representado e o mito re-apresentado.

Segundo Arthur Danto, obviamente, não se pode afirmar que nos rituais dionisíacos houvesse uma aparição divina de modo literal de Dioniso, mas, por intermédio de alguém que o representava. Essa consideração, observa o esteta, nos leva a refletir que se por um lado não se pode deixar de considerar que nos rituais dionisíacos havia alguém que representava Dioniso (fazendo, de algum modo, uma mimetização), por outro lado a identificação dessa representação com uma interpretação que lhe auferia um sentido de caráter religioso ou mágico o torna algo diverso ao que era enquanto mera coisa, o que pode ser assimilado, em nossa cultura cristã, com o fato de que a água benta não é somente água, por impossível que seja distingui-la da água comum. “Acreditava-se”, afirma Danto, “que Dioniso aparecia aos participantes do ritual” no sentido de uma aparição que se fazia presente naquele que o representava, mas de modo que “se alguém achasse que era somente uma imitação, os demais diriam que o ritual havia fracassado”.
Prossegue o autor:

O ‘artista’ tinha o poder de tornar de novo presente uma determinada realidade em um meio completamente diferente, como um deus; para

os fiéis, uma efígie da crucificação era como se o acontecimento se fizesse outra vez presente, por milagre... De qualquer modo, quando uma coisa deixa de ser uma (re)apresentação da crucificação e passa a ser o que eu chamaria de representação-da-crucificação – uma mera pintura –, a congregação de fiéis já se tornou um público e não uma reunião de copartícipes numa história simbólica, e uma parte das paredes da igreja transformou-se nas paredes de uma galeria (1981, pp.19-20)⁵⁵

A passagem acima demonstra que, para o filósofo estadunidense, para além de na origem da arte se encontrar uma interpretação que confluía à representação uma re-aparição do mito, ela nos leva também a considerar o caráter problemático da imitação enquanto conteúdo representacional. Em outras palavras, é esse mote da leitura de Nietzsche do nascimento da arte trágica que o conduz à problematização do conceito de *mimesis* em seu significado, para em contrapartida objetar a esse conceito o de *aboutness* (sobre-o-quê) (DANTO, 1981, pp.27-28).

Danto afirma que a problematização euripiediana em diferir o mito re-aparecido e a representação que o imita conduz o poeta trágico a um dilema. A preocupação de Eurípedes em “tornar o herói ou a heroína mais planos, mais parecidos com as pessoas comuns”, a fim de que “sua conduta pudesse ser incorporada sem grandes esforços às crenças e práticas com que racionalizamos nossos comportamentos, reconhecendo-as como verossímeis em nossas vidas”, antepôs-se à apresentação dos antigos heróis, representados de maneiras demasiadamente distantes às

⁵⁵ Cf. “*Dionysus is believed to have appeared to the celebrants in the first sense of appearance, and if any of them believed it was ‘only an appearance’ they would feel that the ritual had not worked [...]. The artist had the power of making a given reality present again in an alien medium, a god or a king in stone: the crucifixion in an effigy true believers would have regarded as the event itself, made miraculously present again [...] In any case, when something stops being a re-presentation of crucifixion, but merely stands as what we might term a crucifixion-representation – a mere picture – the congregation that address it has become an audience rather than coparticipants in a piece of mystical history, and the walls of the church are half-transformed into the walls of a gallery.*”

motivações incorporadas pela prática das pessoas comuns. “Por isso”, diz Danto, “foram substituídos por tipos que podemos entender: donas-de-casa, maridos ciumentos, adolescentes rebeldes e assim por diante”.

Em um primeiro sentido, a façanha de Eurípedes é exitosa. Em razão de ter afastado a perspectiva ritualística em que as divindades eram re-apresentadas em um processo que consiste em uma presentificação mítica e seus caracteres ‘mágicos’, a proposição euripediana desloca a re-apresentação para uma simbolização ou significação daquelas entidades, agora representadas, distanciadas pelo processo cognitivo que consegue abstraí-las e diferenciá-las de uma entidade mítica encarnada. É tal apreensão acerca da necessidade de tornar as peças trágicas inteligíveis que distanciou Eurípedes da ritualidade e lhe permitiu o questionamento acerca do entendimento das obras, qual seja, de estabelecer o paradigma mimético como método de criação e avaliação acerca das obras.⁵⁶ Para Danto, a sentença “é mais compreensível ao entendimento a obra que melhor imita” adveio a de que “a melhor obra é a que melhor imita” e, por fim, o juízo de que a arte consiste em uma imitação de uma realidade pré-existente.

Reduzida à interpretação de que a arte consiste na imitação que reproduz uma realidade pré-existente, todavia, a arte encerra o problema de se pensar a sua própria eficiência e razão de ser. Uma primeira questão que Danto propõe é: “qual a necessidade de uma reprodução perfeita do que já temos em realidade?” (Danto, 1981, p.28). Com essa interrogação, Danto não está a afirmar a irrelevância de

⁵⁶ Nota do Autor: Vale notar que semelhante constatação é estendida às outras manifestações artísticas por Arnold Hauser, em sua *História social da arte e da literatura*, na qual constata uma gradativa mudança formal para o caráter mimético nas esculturas dos séculos VI e V a.C., o emprego das pinturas para a confecção de retratos, e a mudança temática dos textos para uma temática biográfica. Observa, ainda, que a decadência do caráter ritualístico trágico pode ser exemplificada no fato de que durante todo o século IV a.C., em Atenas, não houve a construção de um único templo novo (Cf. HAUSER, 2000, pp.90-101).

parcela significativa da história da arte, nem que tal concepção teórica não “engendra obras de arte altamente interessantes e até excepcionais”, ou que o empreendimento euripediano não tenha obtido êxito, já que soube distanciar a re-apresentação da representação (*Ibidem*, p.30). Diversamente, o que o pensador estadunidense observa é que ainda que se considere que se possa chegar ao fim almejado pelo projeto mimético, isto é, de uma imitação perfeita do objeto real, essa perspectiva conduz a um outro tipo de embaraço lógico, e que diz respeito ao projeto mimético instaurar para si próprio um dilema entre a sua realidade como imitação e a realidade do objeto imitado.

Intitulado por Danto de dilema de Eurípedes, tal asserção afirma que “uma vez completado o programa mimético, o produto fica tão parecido com o que se encontra na realidade” que, conseqüentemente, justo por se tornar idêntico ao real caberá perguntar “o que os torna diferentes?”. Prossegue Danto:

Eurípedes conseguiu estabelecer uma superfície artística inteligível nos termos das categorias da vida ordinária. A arte passa a ser então verdadeiramente uma imitação, no sentido de semelhante ao possível. Mas [...] logo nos deparamos com o problema proposto por Sócrates no Livro X de *A República*: que sentido tem uma arte tão parecida com a vida que se torna impossível determinar uma diferença entre a arte e a vida em termos de conteúdo interno? [...] sob a pressão da pergunta de Sócrates, a arte mimética fracassa quando tem sucesso, quando consegue ser como a vida. Isso é o que se pode chamar de dilema de Eurípedes (Danto, 1981, pp.25-26)⁵⁷.

⁵⁷ Cf. “So in the end Euripides achieved an artistic surface comprehensible in terms of the categories of ordinary life. Then indeed art is imitation in the sense that it resembles what is possible, but though this may indeed be Socratism in a sense, it immediately encounters the problem posed by Socrates in Book Ten of the Republic: what is the point of having in art something which so resembles life that no difference between art and life can be marked in terms of internal content? What is the need or good

Ademais, prossegue o pensador estadunidense, se tomada apenas como mera imitação da realidade, a boa arte não haveria de se encerrar em uma atividade humana menor? Supondo-se um pintor, tal acepção da arte como *mimesis* não haveria de antepor a todo o esforço que a educação da atividade artística exigiu, bem como o empenho na realização da obra por parte do artista, um fim que não diferiria sua atividade à de um espelho? E, neste caso, o espelho não desqualificaria a atividade do artista, em razão de potencialmente imitar melhor e em uma quantidade maior do que o artista mimético, visto que este precisará passar por todo um processo de formação artística para dotá-lo de capacidade técnica para a representação e, ademais, empenhará grande esforço para a realização de uma obra, quando, diversamente, basta ao espelho ser contraposto a uma imagem para que a reproduza? Por sua vez, que valor teria neste caso a arte como realidade mimética perante a realidade existente?

Que a *mimesis* instaure essa problematização e conduza a questões valorativas é um aspecto para a sua crítica. Entretanto, o dilema euripediano é ainda mais profundo: ele instaura um problema da ordem do ilusório, no sentido de que enquanto aqueles que o seguem nas artes trágicas (e historicamente o seguiram como perspectiva que definia a essência da arte) estão empenhados em realizar a melhor imitação possível, e, sob o 'encanto' dessa perspectiva, não observam que por trás dessa preocupação perceptual reside um princípio *aboutness* (sobre-o-quê) da peça trágica sobre a temática apresentada.

Expliquemos de maneira mais precisa: na concepção dantiana, o princípio mimético constitui obviamente um modo de representação, não estando conectado com alguma re-apresentação mítica qual na origem das obras de arte ou em um culto religioso (aqueles que procuram um médium espírita em busca de mensagens de seus entes falecidos, por exemplo, não estão à procura de que o médium encene o morto, mas o presentifique re-apresentado em seu corpo). Entretanto, se pensarmos a lógica do conceito de re-apresentação subtraída de seu caráter religioso, podemos perceber que o dilema de Eurípedes conduz justamente a um impasse lógico em razão a representação perfeita forjar, quando consumada, a interrogação da diferença entre um e outro e, principalmente, tornar confuso se aquilo é representação ou a própria apresentação do objeto, demonstrando que a clara diferença entre representação e re-apresentação objetivada nas peças de Eurípedes, em um sentido lógico caso obtenham o sucesso de seu projeto retornam ao ponto de partida da re-apresentação.

Não é por eventualidade, nesse sentido, que Danto, ao pensar a relação entre as *Brillo Boxes* e as caixas de Brillo, percebe a necessidade de deslocar sua análise do âmbito da *mimesis* para conteúdo semântico da obra: neste caso, no qual a indiscernibilidade entre os dois objetos se instaura, a interpretação do espectador imerso na compreensão que instaura uma equivalência entre arte e representação, provavelmente poderia confundir as *Brillo Boxes* com as caixas de Brillo, tal qual os passarinhos tentando bicar as uvas da pintura de Zêuxis ou, para nos atermos a um exemplo abordado nesta Tese, dos responsáveis pela limpeza do Museion di Bolzano que confundiram a instalação de Goldschmied & Chiari com os resquícios e sujeiras de uma festa e jogaram aquela obra de arte no lixo (ver: página 64 desta

Tese). Qual a mãe que se agarra aos prantos a um médium pensando falar com o filho falecido, em sentido lógico não há diferença entre a ação daquela pessoa que crê ser a arte *mimesis* quando submerge no problema da indiscernibilidade diante uma obra em que a diferença entre imitação e realidade não se faz mais presente. Que as *Brillo Boxes* sejam uma imitação das caixas de Brillo, não resta duvidas. Porém, sob a ótica da *mimesis*, temos de compreender que as *Brillo Boxes* seriam, em razão de sua indiscernibilidade com as caixas de Brillo, apenas um projeto euripediano se deparando com o seu dilema: re-apresentando as Brillo nas *Brillo Boxes*, teria-se apenas uma perfeita imitação, e não aquilo que a lógica da representação por meio do conteúdo semântico (que é também representacional, mas sem o risco do dilema mimético) permite: demonstrar que dois objetos idênticos podem ter realidades de mundo distintas. É nesse sentido que, ao fazer uso do *aboutness* (sobre-o-quê), Danto compreende o conteúdo problemático da *mimesis* como um dilema cujo sucesso é também seu fracasso e desloca a representação para o significado.

Para o esteta de Ann Arbor, um problema diverso ao dilema da *mimesis* euripediana, mas sob a mesma linha de raciocínio, também se estende às formulações que se propõem a pensar as obras de arte como sendo, em essência, formas significantes ou expressão. Que movimentos artísticos como o fauvismo, o cubismo e o abstracionismo comumente sejam pensados a partir da realidade plástica de suas obras (cores, traços, formas, etc.), e que se as interprete sob tais condições, não consiste um equívoco a não ser por um atributo que antecede esse empenho formal: que ele próprio seja e parta de uma condição *aboutness* (sobre-o-quê), já que toda concepção formalista, por exemplo, versa sobre algum conteúdo

aplicado-sobre as obras, como a função de suas cores, traços e formas para o significado pictórico que elas intencionam. Caso semelhante ocorre com o expressionismo, já que o princípio que pensa a arte como expressividade manifesta necessita, em princípio, o conteúdo semântico dessa expressividade como aquilo que faz com que tais obras expressivas afirmem seus conteúdos (já que, afinal, parece absurdo pensarmos os mais diferentes tipos de emoções como passíveis de criticidade ou medição). O sobre-o-quê, deste modo, consiste no modo por meio do qual, para Danto, as palavras podem representar as coisas do mundo (DANTO, 1981, p.81). Prossegue o pensador de Ann Arbor:

Meu objetivo [ao redigir a obra *Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*] era estabelecer uma primeira condição necessária [para a arte], qual seja, a de que toda obra de arte deve dizer respeito a algo – ter um significado. Ainda que não fosse suficiente, essa condição deveria bastar para justificar a afirmação de que toda arte é representacional, e por isso mesmo passível de uma espécie de análise semântica [...]. Assim, sugeri que a obra de arte é um veículo de representação que *corporifica* seu significado. Não avancei muito na análise do conceito de corporificação, mas concluí provisoriamente que as obras de arte são significados corporificados (Danto, 2005b, p.18)

Retomemos a crítica de Carroll e Rosenstein. Ao afirmarem que a formulação de uma definição dantiana em *After the End of Art*, qual seja, de que “uma obra de arte deve (i) ser sobre alguma coisa e (ii) incorporar seu significado”, corresponderia ao abandono dantiano da sua teoria do mundo da arte, e notadamente do problema da indiscernibilidade, esses pensadores cometeram o equívoco de não perceberem que não se tratava de uma ruptura ou virada filosófica da parte de Danto, mas tão-somente de uma adaptação para outros conceitos. Ao que nos parece, Carroll e

Rosenstein concentraram em demasia as suas críticas na busca pela expressão 'atmosfera de teoria artística' dentro da formulação dada por Danto, e não compreenderam que o primeiro item da fórmula "(i) ser sobre alguma coisa" (ou: *about something*), consistia em uma clara reminiscência ao termo *aboutness* e sua amplitude em determinar que o sobre-o-quê da obra institui, por si mesmo, o problema da indiscernibilidade dentro do corpo teórico de Danto: afinal, mesmo que o projeto euripediano submerja em um dilema quando entra em estágio de progressão, por outro lado, em seu princípio, ele também consiste em abandonar a ideia de re-apresentar algo (encarnar alguma coisa) para representar algo (ser-sobre alguma coisa). Não houve, deste modo, o abandono do conceito do é da identificação artística e seu caráter de instituir conteúdo semântico representacional, mas a sua formulação para uma definição em que o ser-sobre-alguma-coisa (que não é outra coisa senão o mesmo conteúdo de *aboutness*), é adaptado em uma sentença que apresenta como segunda condição que o sobre-o-quê necessita "(ii) incorporar seu significado" (*to embody its meaning*).

Entretanto, Carroll e Rosenstein nos parecem corretos ao afirmarem que a fórmula apresentada em *After the End of Art* implica um problema teórico, já que a formulação dantiana não particulariza as obras de arte na incorporação de significado. Afinal, observa Rosenstein (a partir de Carroll), algo ser-sobre alguma coisa e incorporar seu significado consiste um tipo de empreendimento que pode ser aplicado a todo tipo de objeto, e não apenas às obras de arte (por exemplo, as caixas de Brillo dos supermercados, que mesmo não sendo obras de arte também são (i) sobre alguma coisa e (ii) incorporam seu significado).

De maneira notória, a formulação apresentada por Danto em *After the End of Art* passou a ser, ainda naquela obra e até os últimos trabalhos de Danto, apresentada sob a forma de duas sinonímias: incorporação de significado (*embodied meaning*) e corporificação (*embodiment*). Embora termos distintos, ambos os conceitos exercem a mesma função, qual seja, afirmarem que uma obra de arte consiste em significados incorporados ou na corporificação do significado. São, deste modo, maneiras distintas de apontarem um conteúdo semântico idêntico por meio de palavras: as obras de arte são objetos que são (i) sobre alguma coisa e (ii) incorporam/corporificam seu significado. O que corresponde também a afirmar: as entidades complexas a que chamamos obras de arte são, para Danto, significados incorporados ou corporificados. A razão de os conceitos que descrevem a sentença de definição não recorrerem ao uso do *aboutness* (sobre-o-quê) nos parece óbvia: as expressões significado incorporado e corporificação já afirmam, de maneira subjacente, que aquele tipo de objeto passou por um processo de significação, isto é, adquiriu um conteúdo representacional, o que propriamente consiste no objeto do termo *aboutness* (sobre-o-quê). Entretanto, apesar de Danto conceber tais conceitos como agentes de uma função específica, qual seja, designar as obras de arte (pois, para Danto, obras de arte correspondem a objetos corporificados), a crítica de Carroll e Rosenstein ainda possui razão de ser.

No artigo *Art and Meaning*, inserido no livro editado por Noël Carroll sob o título *Theories of Art Today*, Danto argumenta que a questão por trás do conceito de incorporação/corporificação consiste em dizer, em primeiro lugar, que as obras de arte são sempre sobre alguma coisa e, portanto, que elas tem um conteúdo ou significado. E, em segundo lugar, que para ser uma obra de arte algo precisa

incorporar esse significado. O próprio Danto reitera, no entanto, que essas duas condições não precisam necessariamente ser as únicas, mas que ao mesmo tempo não teria certeza de como seria uma definição de arte adequada sem essas duas sentenças como condições necessárias (DANTO, 2000, p.130).

A seguir, Danto avalia a crítica de carrolliana acerca do abandono do problema da indiscernibilidade em seu conceito de significado incorporado. De acordo com o pensador de Ann Arbor, ao se pensar a questão das *Brillo Boxes* em relação às caixas de Brillo, não está em jogo tão-somente a contraposição entre a diferença de discernibilidade entre um objeto e sua cópia (o que corresponderia, em uma estrutura lógica, a um problema mimético de dois objetos indistintos re-apresentados em um mesmo contexto), mas que a indiscernibilidade trata sobre a diferença entre arte e realidade, o que para Danto corresponde a dizer que elas possuem conteúdos (ou significados) diversos, ou, também, que fazem parte de mundos e representações distintas. Deste modo, que a caixa de Brillo re-apareça nas *Brillo Boxes*, é tão-somente enquanto fac-símile, mas não como representação. E feita como fac-símile justamente para problematizar o caráter mimético da representação.

Nesse sentido, acrescenta Danto, a questão apontada por Carroll, de que o conceito de incorporação de significado também se aplica a um objeto comum (como as caixas de Brillo), em razão de elas também serem sobre alguma coisa e incorporarem seu significado, não se aplica de modo eficiente à sua problemática filosófica, já que seus conteúdos estão direcionados a campos diferentes, dado o fato de que embora a questão da indiscernibilidade esteja presente como um problema para as *Brillo Boxes* em razão do contexto do mundo da arte em que ela se dá, no qual a diferença entre representação mimética e representação de

significado se dá, ela não é uma questão para as caixas de Brillo, já que no mundo das embalagens funcionais pouco importa uma caixa ser parecida com outra. Cito-o:

Em qualquer caso, pode-se presumir que existiam diferenças reais suficientes entre as *Brillo Boxes* e as caixas de Brillo para que possamos distingui-las facilmente. Em minha discussão original, usei as duas caixas para levantar a questão de por que uma era arte e a outra não e, portanto, para perguntar como traçar uma linha filosófica entre arte e realidade. Mas, desde então, ficou claro para mim que as caixas ‘reais’ de Brillo podem ser consideradas arte, e que o que as diferenciava das que Warhol fabricou era a diferença entre belas artes e arte comercial, por mais cômica que pudesse soar para qualquer pessoa pensar nas caixas de Warhol como belas artes em 1964, quando foram mostradas pela primeira vez. [...] Então, a linha entre a arte comercial e as belas-artes tornou-se um problema. No meu ensaio inicial *The Artworld* invoquei um conhecimento da teoria e da história da arte para resolvê-lo (*Ibidem*, p.137; grifo nosso)⁵⁸.

A resposta dantiana ao problema apontado por Carroll se dá, desta forma, no direcionamento da questão representacional para os diferentes tipos de significado (os diferentes sobre-o-quê) que as caixas de Brillo e as *Brillo Boxes* versam. Danto esclarece que, em certa medida, as caixas de Brillo também possuem um conteúdo que em princípio remeteria ao campo das artes, mas, notadamente, à arte do design gráfico (que é uma arte comercial). Curiosamente, observa Danto, esse trabalho de

⁵⁸ Cf. “*In any case it may be assumed that there were enough actual differences between Brillo Boxes and Brillo boxes that we can even now tell them apart easily. But those differences will not tell us which of them is an artwork, and in implying that they both are, the force of Carroll’s objection is to explain how we are to account for their difference. This I will now seek to do. In my original discussion, I used the two boxes to raise the question of why one was art and the other not, and hence to ask how to draw a philosophical line between art and reality. But it has since come clear to me that the ‘real’ Brillo boxes might themselves indeed be considered art, and that what set them apart from what Warhol fabricated was the difference between fine and commercial art, comical as it might have sounded to anyone but myself to think of Warhol’s boxes as fine art in 1964 when they were first mad and shown. [...] So the line between commercial art and fine art became a problem. In my early essay ‘The Artworld’ I invoked a knowledge of the theory and the history of art to solve the problem*”.

arte comercial foi realizado por um artista expressionista abstrato, chamado James Harvey, o que, por sua vez, poderia sustentar o argumento de que as caixas de Brillo eram obras de arte – de belas-artes – em razão de terem sido feitas por um artista institucionalmente inserido no mundo da arte. Ademais, prossegue Danto, a caixa de Brillo possui qualidades figurativas que poderiam encampar algum conteúdo metafórico, já que “a caixa é decorada com duas zonas onduladas de vermelho e separadas por uma de branco, com letras azuis e vermelhas”, e esse fato poderia ser empregado para uma reminiscência simbólica, por exemplo, de se afirmar que “vermelho, branco e azul são as cores do patriotismo [estadunidense], pois a onda é propriedade da água e das bandeiras”, etc. o que poderia levar seu autor a pensar “Eureka!”, a obra tem “um duplo significado”, portanto implica uma entidade complexa, e um dos significados “consistente com a condição de significado incorporado” (*Ibidem*, p.136)⁵⁹.

O ponto elementar para Danto, entretanto, é que a caixa de Brillo e as *Brillo Boxes* de Warhol possuem retóricas distintas. O design realizado por James Harvey para as caixas de Brillo possui uma função específica: servir aos critérios de uma arte comercial, responder aos anseios de um contratante para uma imagem única, de fácil identificação e de boa qualidade comercial para seu produto, que são as esponjas de aço Brillo. Um trabalho de arte comercial, observa o pensador de Ann Arbor, depende de critérios como medidas, planos, impressão e o gosto, ao passo que a definição de arte se sustenta em um problema filosófico (pois, afinal, como vimos no parágrafo anterior, a questão da indiscernibilidade sequer constitui um

⁵⁹ Cf. “The box is decorated with two wavy zones of red separated by one of white, with blue and red letters. Red, white, and blue are the colors of patriotism, as the wave is a property of water and of flags. This connects cleanliness and duty, and transforms the side of the box into a flag of patriotic sanitation [...] ‘I shine!’ – which has a double meaning, one of which is consistent with the condition of embodied meaning”.

problema para a arte comercial, nas quais uma caixa e outra serem iguais é até uma necessidade para reforçar a marca do produto).

A retórica das *Brillo Boxes* possuem, diferentemente, um conteúdo retórico distinto ao dos objetos de arte comercial: ao conceber sua obra, pensa Danto, Andy Warhol não tem por objeto alguma relação com a peça de design elaborada por James Harvey para a empresa de esponjas de aço Brillo. O objetivo retórico, nas *Brillo Boxes*, consiste em fazer delas uma espécie de reação ao expressionismo abstrato em voga no mundo da arte, ou, em outras palavras, tem por significado incorporado uma discussão inerente ao próprio mundo da arte em sua história e teorias, de modo que o seu significado incorporado faz pleno sentido no contexto do mundo da arte. O argumento dantiano contra a crítica de Carroll se mostra bastante eficaz em um elemento-chave: demonstra que o conceito de ser-sobre-alguma coisa (*aboutness*) da arte possui um caráter particular, e próprio ao mundo da arte em contraposição à realidade cotidiana. Nesse sentido, a explicação de Danto parece bastante eficaz em demonstrar que a corporificação do significado no objeto (artístico) não possui a mesma dimensão, enquanto condição necessária para a arte, do que uma metáforização ou simbolização realizada sobre um objeto e com finalidades diferentes à do mundo da arte. Que as caixas de Brillo de Harvey não sejam obras de arte, isso não significa que não pudessem ser, e sob uma perspectiva que poderia ser pensada pelo próprio artista que criou o seu design, desde que o seu sobre-o-quê dissesse a respeito do ambiente próprio do mundo da arte. Todavia, como sua retórica é de arte comercial, e, portanto, o significado daquela peça não partilha a mesma dimensão da corporificação da arte, conseqüentemente, mesmo que Harvey tenha se inspirado nas cores da bandeira

dos Estados Unidos, as caixas de Brillo não são arte em função de servirem a um mundo que não é o da arte.

Entretanto, apesar de a resposta dantiana ser eficiente em demonstrar a diferença entre os dois mundos das caixas de Brillo e das *Brillo Boxes*, nos parece que o questionamento carrolliano não pode ser ainda descartado, e por uma razão óbvia: as duas condições apresentadas por Danto em sua formulação, quais sejam, que uma obra de arte precisa ser (i) sobre alguma coisa e (ii) incorporar seu significado, ainda pode ser aplicado a outros tipos de objetos (e a outros mundos que não o da arte) em razão de se mostrar incompleto na formulação da fórmula de Danto. Afinal, e este me parece ter sido o ponto observado por Carroll e Rosenstein, o conteúdo da fórmula poderia ser aplicado a outros tipos de mundo, e na fórmula de Danto esse mundo não é especificado, por mais que o pensador de Ann Arbor insista em diferir os distintos contextos de significação das *Brillo Boxes* e das caixas Brillo. Que elas sejam distintas, é algo que já se pressupõe da teoria dantiana e da sua formulação. Mas, o ponto-chave, é que esse caráter de distinção não se apresenta na própria fórmula, e, neste caso, a fórmula persiste não particularizando a condição necessária de que para uma incorporação de significado ser obra de arte, ela deve ser dada dentro do contexto do mundo da arte. Um exemplo: uma nota verdadeira de cinco reais é (i) sobre alguma coisa e (ii) incorpora seu significado, mas no mundo econômico brasileiro. Pois, enquanto objeto destituído de um sobre-o-quê, trata-se apenas de um pedaço de papel impresso que pode não ser perceptualmente discernível a uma nota falsa de cinco reais apresentada como brinquedo para crianças.

Acredito que uma solução adequada para o problema carroll-rosensteiniano seria Danto ter acrescentado um terceiro item à sentença, relativo ao contexto do mundo da arte. Afinal, como o próprio autor sustenta, em sua argumentação em *Art and Meaning*, o fato de ter apresentado duas condições necessárias não significa que não possam haver outras. Deste modo, observamos que a fórmula poderia ser reformulada de maneira mais adequada se dissesse: 'algo é uma obra de arte se é (i) sobre alguma coisa e (ii) incorpora seu significado (iii) dentro do contexto do mundo da arte'. Ao inserirmos esse terceiro item à sentença, que determina a inserção do significado incorporado ao contexto do mundo da arte, ao mesmo tempo empreendemos a manutenção do conceito de corporificação, e ainda reiteramos referir-se a um tipo de entidade complexa destinado a um mundo específico, e não a outros mundos, que é o mundo das obras de arte.

Não tenho dúvidas de que a reformulação acima poderia ter sido pensada pelos próprios críticos da formulação dantiana, isto é, Noël Carroll e Leon Rosenstein, como também pelo próprio Danto. Todavia, também acredito que ela poderia ser objetada pelo pensador de Ann Arbor, e por dois motivos: primeiramente, porque ela conduziria a formulação a uma espécie de circularidade. E, em segundo lugar, porque ela reaproximaria sua filosofia da arte do contexto das Teorias Institucionais⁶⁰.

⁶⁰ Nota do Autor: acredito ser necessária, aqui, uma menção à Tese de Doutorado de Debora Pazetto Ferreira, intitulada *Investigações acerca do Conceito de Arte*, tendo em vista que a filósofa brasileira chegou a conclusões semelhantes à desta Tese por meio de outra perspectiva de interpretação da fórmula de Danto. De acordo com Ferreira, "Danto assume seu essencialismo, no entanto, não se empenha para expor nitidamente quais são essas condições necessárias e suficientes. Em seu livro mais recente [*After the End of Art*], ele resume a definição elaborada na *Transfiguração* através da fórmula 'significados corporificados', como se tivesse estabelecido apenas duas condições necessárias: ter significado e incorporar esse significado. Mas essa redução evidentemente subestima seus próprios argumentos sobre a interpretação, o pertencimento histórico ao mundo da

No que diz respeito ao primeiro aspecto, a circularidade seria decorrente do fato de que, sendo o mundo da arte o mundo das obras de arte, conseqüentemente formular uma definição do que é uma obra de arte a partir do próprio conceito de obra de arte não faria qualquer sentido. Entretanto, parece-nos um falso problema: que as obras de arte componham uma espécie de mundo, não é algo decorrente apenas do processo lógico da significação corporificada que ela é, mas também de tais corporificações significadas se darem, conforme o próprio Danto, em um processo teórico e histórico (como veremos no próximo subcapítulo). Conseqüentemente, o item (iii) dessa reformulação, qual seja, ‘dentro do contexto do mundo da arte’, incidiria não em uma circularidade, mas em denotar que uma obra de arte é um significado corporificado que existe dentro de um contexto de mundo, o mundo da arte.

arte, a estrutura retórica e o estilo, que ocupam a maior parte do livro. O conceito de mundo da arte não é assumido como uma condição suficiente de modo explícito, provavelmente, porque essa declaração o deixaria perigosamente próximo da teoria institucionalista da arte, que ele critica com frequência” (Pazetto, 2014, p.71). Nota-se, pela passagem acima, que sob a perspectiva de Debora Ferreira o problema em torno da formulação dantiana de que a arte é (i) sobre alguma coisa e (ii) incorpora o seu significado incide em que a sentença dantiana subestima os próprios argumentos de Danto sobre elementos constitutivos de sua teoria. Em minha Tese, entretanto, procuro demonstrar a mesma posição crítica a partir de outra perspectiva, qual seja, a de que não podemos tratar o caráter essencialista e historicista da filosofia de Danto interpretando-os como espécies de condições distintas, mas, notadamente, como predicções indissociáveis de um mesmo conceito, sendo o primeiro (tal qual a formulação do próprio Danto) voltado à interpretação do sentido do termo arte (essencialista) e o segundo voltado à aplicação do sentido do termo arte aos seus objetos referenciais, isto é, às obras de arte ao longo de suas criações na história (historicista). Deste modo, compreendo nesta Tese que é tão-somente a partir da delimitação da indissociabilidade entre essência e história na mesma compreensão do termo arte que podemos inferir tanto a ambição dantiana por uma definição essencialista quanto a sua aplicação histórica – é sob esse prisma, ademais, que posso me permitir, de maneira coerente e a partir do próprio Danto, reformular em sua teoria os caracteres institucionais de sua teoria. Não creio, portanto, que haja uma condição histórica e uma condição essencialista em Danto como processos distintos, mas, predicções imbricadas entre si, e é sob tal perspectiva – e a busca por estabelecer os conceitos de interpretação, pertencimento histórico, retórica e estilo dentro dessa interpretação conjuntiva – que podemos encontrar uma adequada reformulação do seu conceito de crítica: a condição histórica e as narrativas históricas estão subjacentes como termos referentes em sua definição intensional, tal como por detrás das narrativas históricas e das condições históricas das obras de arte estão subjacentes os termos de sua definição (como veremos neste e no próximo capítulo desta Tese).

No que diz respeito ao segundo aspecto, é preciso reconhecemos que apesar das diversas tentativas de Danto para desvencilhar sua concepção filosófica da arte da Teoria Institucional da Arte, sua filosofia não pode ser, por completo, pensada sem os alicerces institucionais. Afinal, apesar de ser uma filosofia da arte de caráter cognitivo, ela também é, como o próprio Danto veio a reconhecer em *Artworld Revisited: Comedies and Similarities*, de 1992, um tipo de teoria institucional. Que, por alguma razão, o autor pudesse objetar essa terceira sentença pelo receio de que viessem a interpretar novamente o seu essencialismo como uma teoria institucional, isso não constituiria qualquer problema. Primeiro, porque sua teoria já havia passado por esse problema anteriormente. E, em segundo lugar, porque ao adaptar seu essencialismo a uma formulação que ele próprio intitula essencialismo histórico, consequentemente o aspecto histórico de sua teoria passa a engendrar, na sua própria teoria, um papel elementar para a institucionalidade, como veremos ainda neste capítulo.

3.2. CONDIÇÃO HISTÓRICA E CONJUNTIVIDADE DO ESSENCIALISMO HISTÓRICO

A relevância das *Brillo Boxes* para a filosofia da arte de Danto não deriva apenas de um caráter ilustrativo para o problema da indiscernibilidade, ou em razão de aquela obra de Warhol servir com eficácia para o processo de argumentação lógica do caráter semântico do conceito de corporificação. As *Brillo Boxes* são fundamentais para a filosofia dantiana em razão de representarem, conjunta e à frente de outras obras e movimentos artísticos dos anos 1960, um segundo aspecto elementar da teoria de Danto: a condição histórica das obras de arte rumo à

autoconsciência da natureza teórica da arte (isto é, rumo ao alcance de seu próprio princípio essencialista). Ainda no artigo *Art and Meaning*, Danto retoma o problema frege-wittgenstein-neowittgensteiniano dos conceitos e suas margens (ver: páginas 107 a 110 desta Tese), a fim de observar que o papel da história da arte – e não apenas a lógica do conceito de arte – é ao mesmo tempo responsável pela expansão e dilatação dos seus limites conceituais, como também pelo desenvolvimento do debate em torno dessa lógica de seu conceito. Cito Danto:

Ao longo da história da especulação filosófica sobre a arte, era tacitamente admitido que as obras de arte tem uma forte identidade antecedente. [Na Antiguidade] a distinção entre arte e tudo o mais era tão óbvia que os gregos evidentemente não exigiam uma palavra especial para designar obras de arte. [Já] no início do movimento modernista, digamos em meados do século XIX, surgiram certos problemas nas fronteiras do conceito [de arte], em princípio talvez com as fotografias, que inequivocamente eram imagens, embora produzidas, como co-inventoras do processo. Houve uma história dupla até tempos muito recentes, quando os fotógrafos tentaram emular pinturas, e os pintores começaram a distanciar seu trabalho da fotografia por meio de uma ou outra das matrizes estilísticas do modernismo – cubistas, futuristas, dadaístas, fauves. A fotografia ainda estava proscrita ao *trabalho fotográfico* de Stieglitz, e talvez sua reivindicação como arte tenha sido justificada apenas quando o Museu de Arte Moderna abriu a primeira galeria de fotografia por meio de Edward Steichen (Danto, 2000, p.130-131)⁶¹.

⁶¹ Cf. “Throughout the history of philosophical speculation on art, it was tacitly assumed that works of art have a strong antecedent identity. [...] So obvious was the distinction between art and everything else that the Greeks evidently did not require a special word for designating artworks [...]. At the beginning of the modernist movement, say in the mid-nineteenth century, certain problems arose at the boundaries of the concept, initially, perhaps, with photographs, which were unmistakably pictures though produced, as the co-inventor of the process. There was a double history until very recent times as photographers attempted to emulate paintings, and painters began to distance their work from photography by one or another of the stylistic matrices of modernism – Cubists, Futurists, Dadaists, Fauves. Photography was still an outcast in the era of Stieglitz’s *Camera Work*, and perhaps its claim to art became vindicated only when the Museum of Modern Art opened the first photography gallery under Edward Steichen”.

Danto prossegue a sua narrativa observando que, consecutivo a esse processo histórico na arte do século XX, um conjunto de outras transformações internas na história da arte também se estabeleceu no contexto da prática artística, resultando no aparecimento de obras que eram ou pareciam ser objetos do cotidiano. A questão sobre a diferença entre obras de arte e objetos comuns, presente em sua obra *Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*, necessitou razão ser reformulada em razão de um processo empírico: a arte ter chegado à sua autoconsciência filosófica podia ser verificável, ou, como diz Danto, “essa não teria sido uma questão para os filósofos se esse tipo de transformações na história da arte não tivessem ocorrido” (*Ibidem*, p.131)⁶². A relevância da passagem acima está não em abordar a temática do processo histórico da arte e suas consideráveis transformações a partir da metade do século XIX aos dias atuais, tema esse que podemos encontrar em qualquer obra dedicada à história da arte, mas em razão de trazer à tona outro aspecto inovador da teoria dantiana da arte: de que a sua teoria da definição essencialista da arte ocorre não apenas em consonância com as transformações históricas da arte, mas, também, que essa formulação teórica essencialista é ao mesmo tempo *fruto* desse desenvolvimento histórico e a ele é indissociável.

Ora, tal como vimos no capítulo 1.2 desta Tese, a preocupação com o desenvolvimento histórico da arte e suas consecutivas transformações constitui o problema originário para as teorias neowittgensteinianas: como pensar uma

⁶² Cf. “*The question with which my book [Transfiguration] wrestled was: ‘given two things which resemble one another to any chosen degree, but one of which is a work of art and the other an ordinary object, what accounts for this difference in status?’ [...] They would not have asked it, I think, because the issue had never arisen. In the twentieth century, however, through certain internal transformations in the history of art, works of art began to appear which either were, or appeared to be, objects of daily life and use.*”

definição que possa comportar e ser adequada a todas as obras de arte e a despeito de suas transformações? Essa tarefa aparentemente parecia impossível, dado o fato de que o estabelecimento de uma definição essencialista aparentemente conduziria a algum tipo de exclusão de segmentos históricos ou vindouros nas produções artísticas, assim como a própria história recente da arte e suas consecutivas mudanças demonstrava o quão seria malgrado o intento de definir algo imprevisível. O que, obviamente, justifica a posição neowittgensteiniana por substituir o problema da definição pelo critério de identificação por meio das semelhanças familiares entre as obras de arte, deixando a arte livre da interferência filosófica sobre sua natureza.

Que o conceito de mundo da arte em Arthur Danto e George Dickie tenham demonstrado ser possível, pelo contrário, pensar a arte sob uma definição essencialista sem que o essencialismo represente qualquer ameaça ao processo de liberdade criativa, é algo que parece ter ficado evidente no capítulo 2 desta Tese. Entretanto, a questão dantiana do papel da historicidade apresenta uma condição muito mais ampla, visto que ela afirma que o próprio processo histórico dessas transformações na arte deriva não de deliberações fortuitas e ao acaso por parte de artistas, mas em razão de o processo histórico da arte ser ordenado e, notadamente, ter ampliado as margens de seu conceito em um processo em que essência e história caminham juntos.

A citação anterior de *Art and Meaning* aponta ainda para uma segunda questão. Ao afirmar que foi em razão do processo de transformações históricas da arte, principalmente a partir da apresentação de obras artísticas que não eram distintas de objetos do cotidiano, que a questão acerca do que é arte adquiriu um

estatuto de grande relevância filosófica – inclusive para a questão da indiscernibilidade em sua própria filosofia da arte – Danto está a defender que o processo filosófico sobre a arte foi sendo aprofundado enquanto as próprias obras de arte passavam por um processo de aprofundamento filosófico (isto é, de aprofundamento das questões cognitivas) acerca da própria natureza artística. Em outras palavras, as obras de arte foram se tornando, enquanto obras de arte elas mesmas, filosofias da arte. A esse papel das obras de arte na expansão de seu conceito chamaremos, nesta Tese, de condição histórica da arte.

Compreendo por condição histórica da arte não um conceito dantiano (pois o pensador de Ann Arbor não formulou esse conceito, apesar de a condição histórica ser tema corrente em seus textos), mas a forma como o filósofo da transfiguração reflete acerca do ordenamento histórico da arte e a relação inerente entre história e essencialismo em sua filosofia⁶³. Nomearei aqui essa temática como condição histórica em razão de tal conceito exercer uma função bastante necessária para o desenvolvimento de nossa argumentação, e que ficará mais claro ao defendermos, no fim deste subcapítulo, que a condição pós-histórica da arte não consiste em a arte se libertar de sua condição histórica, no sentido específico que daremos a este termo, mas, diferentemente, de ela se libertar de sua condição evolutiva, qual seja,

⁶³ Nota do Autor: a apresentação do conceito de ‘condição histórica da arte’ pode gerar certo desconforto ao(à) leitor(a). Tendo em vista que Arthur Danto concebe uma era pós-histórica da arte (tema do qual trataremos ainda neste subcapítulo), a ideia de uma condição histórica pode parecer contraditória com esse conceito formulado pelo pensador de Ann Arbor. Nesse sentido, poder-se-ia objetar que um termo mais adequado seria o de ‘condição temporal da arte’. Entretanto, esclareço que o conceito de condição histórica não vai de encontro à teoria da pós-historicidade da arte, e, por sinal, parece auxiliar para a compreensão dessa tese dantiana e condizente com a sua concepção das narrativas mestras da arte, bem como da relação intrínseca entre essencialismo e historicismo. Por sua vez, saliento que o emprego do termo ‘temporal’, diferentemente de ‘história’, não diz respeito à problemática que temos em questão nesta Tese. Que eu empregue a expressão ‘condição histórica’ é porque ela poderia ter sido assim formulada em conceito pelo próprio Danto, pois já se encontra subjacente no conteúdo textual e argumentativo do próprio autor.

do processo teleológico de sua narrativa histórica. Na epígrafe do presente capítulo, apresento uma frase enigmática de Noël Carroll citada por George Dickie. A sentença interroga: “Por que a mutilação de Van Gogh não é uma obra de arte, enquanto a mutilação de Schwarzkogler é?”. A pergunta de Carroll diz respeito a uma impactante e imgeticamente repulsiva obra de arte dos artistas austríacos Rudolf Schwarzkogler e Ludwig Hoffenreich, intitulada *Aktion Sommer 1965 (Ação de Verão, 1965)* e que consiste em um conjunto de fotografias de 29,2 x 39,4 cm apresentadas em uma sequência de imagens nas quais se apresenta um processo de automutilação do pênis por Schwarzkogler com o auxílio de Hoffenreich. Desde o ano em que foi criada, 1965, a obra passou por diversas instituições artísticas, recebendo portanto sua chancela institucional como obra de arte, e atualmente faz parte do acervo da Art Gallery of New South Wales, na Austrália.

Murray White afirma, em *Schwarzkogler's Ear*, que em 1972, três anos após a morte de Schwarzkogler, o Smithsonian's Hirshhorn Museum, em Washington, realizou uma retrospectiva da obra do artista austríaco, que recebeu do crítico de arte Robert Hughes, da revista Time, uma crítica comparativa no mínimo curiosa. Para Hughes, o artista austríaco seria o Van Gogh da arte corporal (*body art*), em razão de ter procedido, “centímetro a centímetro”, na “amputação do próprio pênis, enquanto um fotógrafo registrava o ato como um evento artístico” (White, 1996). White observa que, apesar de na década de 1990 o episódio da automutilação ter sido desmentido pelo historiador da arte Kristin Stiles, que descobriu que aquelas imagens de um dorso masculino envolto em sangue e ataduras correspondia apenas a uma encenação, o texto escrito por Hughes duas décadas antes determinara o ingresso folclórico de Schwarzkogler na história da arte contemporânea como o

artista que havia mutilado o próprio pênis e apresentado essa ação como uma obra de arte.

Que a automutilação de Schwarzkogler tenha sido apenas uma encenação folclorizada pela história da arte, ou que tivesse sido verdadeira, é o que menos importa para refletirmos a pergunta de Carroll. Ao estabelecer uma conexão entre a atitude de Schwarzkogler em *Aktion Sommer 1965*, e a amputação de Van Gogh da própria orelha, o pensador nova-iorquino questiona, de modo semelhante à questão ontológica dos indiscerníveis de Danto mas direcionada para outro espectro, pela condição que torna possível entre duas ações tão similares e de mesmo cunho, duas automutilações, que uma seja arte enquanto a outra não é.

Poderíamos aqui objetar: a pergunta de Carroll não faz sentido, já que aquilo que foi apresentado como obra de arte por Schwarzkogler não foi uma performance ou *happening* da mutilação de seu pênis, mas uma sequência fotográfica daquela ação. Consequentemente, Vincent Van Gogh possui uma obra equiparável, um óleo sobre tela de 1889, e que constitui um autorretrato do autor com ataduras sobre a sua orelha automutilada. Esse questionamento é válido, de fato, em razão de Schwarzkogler não ter realizado como obra a automutilação do próprio pênis, mas, tal qual Van Gogh, ter apresentado apenas uma representação imagética dessa ação. Entretanto, a pergunta de Carroll ainda persiste em razão de seu exemplo ser hipoteticamente válido: não seria impossível ao artista austríaco, no contexto contemporâneo da arte, ter apresentado a automutilação de seu pênis como uma obra em uma ação performática.

A interrogação carrolliana, obviamente, é empregada pelo autor para a defesa de sua própria teoria da arte. Em resposta à questão “por que a mutilação de Van

Gogh não é arte, mas a de Schwarzkogler é?”, Carroll responde que a realização artística deste último possui uma estrutura narrativa da arte que a comporta como obra, ao passo que a orelha cortada de Van Gogh, não. Do mesmo modo, a citação carrolliana é repetida por Dickie a fim de que o pensador de Palmetto possa defender sua Teoria Institucional: a de Schwarzkogler é uma obra de arte em razão de ser um artefato apresentado por um artista no contexto do mundo da arte. Por fim, a mesma questão poderia ter sido feita por Arthur Danto em relação ao problema da indiscernibilidade: a de Schwarzkogler é uma obra de arte em razão de ser uma corporificação de significado aplicado ao contexto do mundo da arte, ao passo que a ação de Van Gogh resultou de alguma crise nervosa.

Contudo, se estou empregando o exemplo da questão de Noël Carroll no presente capítulo desta Tese, é porque o exemplo de Van Gogh e Schwarzkogler se aplica, de maneira muito mais adequada do que nos casos da indiscernibilidade dantiana, da artefactualização dickieana, ou da estrutura narrativa de Carroll, para pensarmos a problemática da condição histórica na filosofia de Danto: a obra de Schwarzkogler é possível como arte em razão de se apresentar em uma condição histórica na qual o seu significado corporificado dialoga com o contexto histórico e teórico de outras obras de arte, ao passo que a ação de Van Gogh, em sua época, não faria sentido no contexto histórico e teórico da arte de seu tempo.

Afinal, podemos dizer, a obra de Schwarzkogler se encontra em um contexto no qual o emprego de ações repulsivas ou do uso do corpo (*body art*) para retirar os espectadores de um estado de indiferença ou passividade, ou para questionarem a consciência sobre a vida e a arte, ou para estabelecerem tensões contra as normas sociais e seus tabus, etc., fazem parte da temática de segmentos do mundo da arte.

A mutilação de Schwarzkogler possui, a seu favor e em sua época de criação, toda uma corrente artística que flerta com a arte corporal e com o choque do público, e que pode ser representada tanto no acionismo coprófago de Otto Muehl, no dilaceramento de carcaças de bezeros nas ‘crucificações’ de Hermann Nitsch, nas ações performáticas e de happenings do Fluxus, dentre diversas outras proposições artísticas cuja significação e corporificação dialogam perfeitamente com *Aktion Sommer 1965*. Diferentemente, a automutilação da própria orelha por Van Gogh não encontra, na condição histórica da arte de seu tempo, qualquer possibilidade para que aquela ação pudesse ser transfigurada em corporificação de significado, restando àquele artista ter a sua ação reduzida apenas ao caráter psicopatológico a que sua automutilação foi, por sinal, condicionada.

A condição histórica da arte é um tema subjacente na filosofia dantiana desde *O Mundo da Arte*. No referido artigo, Danto aborda desde a necessidade de que as pessoas que fazem ou apreciam obras de arte possuam o conhecimento de teorias e história da arte, quanto elas próprias (teoria e história) serem a condição para que haja a arte e suas obras. Ser uma obra de arte, portanto, consiste em o ser-sobre-o-quê incorporado sobre o objeto estar contido no contexto de história e teoria da arte. Entretanto, a condição histórica afirma algo mais específico a respeito desse contexto teórico-histórico: as teorias estão na história, e, conseqüentemente, também suas obras resultam dessa história e sobre ela atuam. Nesse sentido, ao afirmar que a obra *Brillo Boxes* necessitou, para ser compreendida em 1964, de uma “boa dose de teoria artística, assim como uma quantia considerável da história da recente pintura nova-iorquina”, e, por conseguinte, que as *Brillo Boxes* “poderiam não ter sido arte cinquenta anos atrás”, Danto pretende dizer que o contexto

histórico da arte é determinante em seu próprio processo conceitual: as *Brillo Boxes* foram consideradas arte em 1964 em razão de a estar em um contexto histórico da arte que a compreende como tal, mas não teria sido obra de arte, por exemplo, em um contexto histórico mimético da arte como o século XVII (Danto, 2012, p.331). A condição histórica é aprofundada em *Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*:

Houve uma certa sensação de injustiça na época em que Warhol encheu a Stable Gallery de suas *Brillo Boxes*. Para o senso-comum, a caixa de Brillo foi projetada por um artista, e a questão era por que as caixas de Warhol deveriam valer \$200 quando as caixas daquele homem não valiam um centavo. [...] Em parte, a resposta à pergunta é histórica. Nem tudo é possível em todos os tempos, como Heinrich Wölfflin escreveu, o que significa que certas coisas simplesmente não poderiam ser inseridas como obras de arte em certos períodos da história da arte, embora seja possível que objetos idênticos a obras de arte pudessem ter sido feitos no período. [...] Digamos que uma pilha de feltro do tipo que Robert Morris exhibe de vez em quando aparecesse na Antuérpia no século XVII, quando certamente poderia ter existido como uma pilha de feltro, mas quase certamente não poderia ter existido como obra de arte, simplesmente porque o conceito de arte não havia então evoluído de modo a ser capaz de acomodá-la como tal (Danto, 1981, pp.44-45)⁶⁴.

⁶⁴ Cf. "There was a certain sense of unfairness felt at the time when Warhol piled the Stable Gallery full of his *Brillo Boxes*; for the commonplace *Brillo* container was actually designed by an artist; and the question was why Warhol's boxes should have been Worth \$200 when that man's products were not worth a dime. [...] In part, the answer to the question has to be historical. Not everything is possible at every time, as Heinrich Wölfflin has written, meaning that certain artworks simply could not be inserted as artworks into certain periods of art history, though it is possible that objects identical to artworks could have been made at the period. It is easy to appreciate the force of this dictum in the forward historical direction [...] say a pile of hemp of the sort Robert Morris exhibits now and again turned up in Antwerp in the seventeenth century when it could certainly have existed as a pile of hemp but almost certainly could not have existed as an artwork, simply because the concept of art had not then evolved in such a way as to be able to accommodate it as an instance".

De acordo com essa passagem de *Transfiguration*, observamos que a questão histórica das obras de arte – sua condição histórica – reside no fato de que a arte, que não é outra coisa a não ser o significado incorporado sobre o objeto, se apresenta no mundo da arte em conformidade com o desenvolvimento histórico do próprio conceito de arte. Isso significa que mesmo que algum objeto atualmente empregado em obras de arte já existisse em outros momentos históricos, nem por isso aquele tipo de objeto poderia ser empregado em uma corporificação artística. Sendo a arte fruto do desenvolvimento de suas teorias (na história) conseqüentemente também as obras de arte são constituídas como obras de arte *na* história. Observa-se, ainda, que Danto encontra em uma afirmação do historiador e crítico de arte suíço Heinrich Wölfflin o argumento da condição histórica da arte. De acordo com o pensador de Ann Arbor, ao afirmar que nem tudo é possível todos os tempos, Wölfflin pretendia dizer que determinadas coisas não podem ser instituídas como obras de arte em certos períodos históricos da história da arte, ou, em outras palavras, que as coisas transfiguradas em obras de arte são dependentes de uma condição histórica que permita que elas sejam obras artísticas. Trata-se, portanto, do mesmo argumento desenvolvido por Danto em *O Mundo da Arte* acerca das condições teóricas e históricas da arte que permitiram que a Brillo Boxes fosse interpretada como obra de arte e aceita pelo mundo da arte (isto é, como parte integrante do mundo das obras de arte).

A relevância da passagem de Wölfflin é ainda substancial por um outro motivo: o esteta estadunidense retoma o mesmo argumento wolffliniano em outras obras nas quais procura refletir o papel da história no desenvolvimento do conceito de arte. A passagem de Wölfflin citada por Danto poderia nos conduzir à equivocada ideia de

que o historiador da arte que inseriu a determinação crítica sobre os estilos e o olhar na narrativa histórica da arte houvesse formulado uma concepção filosófica de definição da arte condicionada à historicidade. Não é este o caso, e, por esta razão, acreditamos ser necessário demonstrar o caráter mais amplo do desígnio do texto de Wölfflin, que se encontra no *Prefácio da Sexta Edição (1922)* da obra *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. No referido texto, o historiador e crítico de arte suíço afirma:

O tipo de visão ou, digamos, da concepção visual não é o mesmo desde os primórdios; à semelhança do que ocorre com todas as coisas vivas, ele também possui a sua evolução. Existem estágios da concepção que precisam ser levados em conta pelo historiador da arte. Assim como conhecemos tipos de visão antigos e 'imatuross', também falamos, de outra parte, de períodos 'áureos' e 'epígonos' da arte. [...] É certo que nunca se retorna ao mesmo ponto na História, mas igualmente certo é que dentro do processo geral da evolução é possível distinguir evoluções isoladas, fechadas em si mesmas, e que, nesses períodos, a linha de evolução apresenta um certo paralelismo. [...] Mesmo ao talento mais original não é permitido ultrapassar certos limites impostos pela data de seu nascimento. Nem tudo é possível em todas as épocas, e determinados pensamentos só podem emergir em determinados estágios da evolução (Wölfflin, 2000, pp.vii-x).

A passagem wolffliniana empregada por Danto para tratar a condição histórica da arte, e o texto original de Wölfflin, como podemos ver na passagem acima, estão inseridas em diferentes contextos teóricos. No caso de Danto, para refletir sobre a condição histórica da arte no contexto de sua teoria cognitiva da arte. No caso de Wölfflin, para traçar a ideia de que a história da evolução da arte (notoriamente amparada na ideia de evolução do olhar) não é concomitante com um princípio de

desenvolvimento amparado na evolução histórica humana, já que no campo da arte distintas eras podem trazer consigo um paralelismo de estágio evolutivo mais profundo do que épocas vindouras. Entretanto, o uso da afirmação de Wölfflin por Danto não é, de qualquer modo, arbitrário: o historiador e crítico de arte suíço estava afirmando, na sentença de que nem tudo é possível em todas as épocas, o mesmo campo de conteúdo empregado por Danto: de que a arte está condicionada à sua era histórica da arte.

Em razão da existência de uma condição histórica da arte em relação ao seu conceito no pensamento de Danto, somos conduzidos a duas questões essenciais. Primeiramente, tendo em vista que o termo história remete à ideia de evolução (ou, de uma narrativa evolutiva) compreendermos o que Danto pensa acerca do termo evolução. E, em segundo lugar, em razão do próprio conteúdo narrativo da história, apreendermos o que o pensador de Ann Arbor pensa acerca do termo história, e se história, evolução e condição histórica se confundem em um mesmo termo.

Obviamente, poderíamos começar pelo primeiro item, mas encontramos um empecilho teórico e digno de nossa ênfase: apesar de, em contrariedade à crítica carrolliana da incorporação do significado, não podermos falar de uma ruptura no pensamento dantiano acerca da definição, este não é o caso quando nos referimos ao termo história, sobre o qual podemos conjeturar, de fato, uma 'virada' filosófica.

Em *O Mundo da Arte*, e também no artigo *The Transfiguration of the Commonplace*, de 1974, Danto não formula uma concepção específica para a historicidade. Afirma tão-somente, reiterando o argumento de *O Mundo da Arte*, que as *Brillo Boxes* se apresentam em um contexto histórico no qual era possível como obra, e que para que ela assim tivesse sido compreendida (e para que tenha sido

realizada como obra) é necessário que seu intérprete possua o conhecimento de história da arte e, mais precisamente, da história da arte nova-iorquina precedente a essa obra e com a qual ela estabelece seu diálogo teórico. Em outras palavras, ainda naquele texto, para Danto, a obra de Warhol descendia da teoria e da história da arte (e da história da arte recente) em que se encontra.

Essa perspectiva acerca da história em *O Mundo da Arte* e *The Transfiguration of the Commonplace* está em consonância, em certa medida, com um conceito dantiano apresentado em *Analytical Philosophy of History*, intitulado sentenças narrativas. Para Danto, uma frase narrativa consiste em um tipo de sentença que relata algum evento anterior a partir de termos posteriores, mas que não poderiam ser compreendidas nesse primeiro estágio. Por exemplo, a frase 'O ano de 1939 foi o início da II Guerra Mundial' consiste tão-somente na afirmativa de que no ano de 1939 deu-se o início da Segunda Grande Guerra. Entretanto, essa frase só possui um significado coerente em razão de o fenômeno (a II Guerra Mundial) ter sido encerrado em 1945 e, posteriormente a esse evento, podermos demarca-lo em uma narrativa. Pois a mesma frase (e sua narrativa) não faria qualquer sentido se proferida em 1939, quando os conflitos armados após a invasão alemã da Polônia não haviam adquirido uma dimensão mundial, ou mesmo em 1945, quando o fim daquela guerra poderia ainda parecer incerto e a plena consciência de seu processo não poderia ser historicizada. Consequentemente, pensa Danto, há uma espécie de assimetria entre a explicação de um evento e a previsão de um evento, e embora sejam comuns os discursos que pretendem pensar uma totalidade evolutiva dos eventos (o passado e o futuro), de requerermos das histórias que elas possuam um início, um meio e um fim, esse processo está destinado ao fracasso em razão de

nos encontrarmos delimitados à possibilidade de narrarmos eventos passados e passíveis de narratividade (DANTO, 1968, pp.233-234).

A questão das sentenças narrativas exposta acima, obviamente, pode perfeitamente ser aquela que está direcionada à reflexão da questão histórica da arte em *O Mundo da Arte*, pois, afinal, diante a ocorrência daquela obra Danto apenas analisou a situação dela dentro de um contexto em relação ao passado, como a contraposição que ela realiza em relação ao expressionismo abstrato, mas de nenhum modo projetou-a a alguma condição futura. Notadamente, entretanto, o contexto das sentenças narrativas em *Analytical Philosophy of History* possui um objetivo mais amplo, qual seja, questionar aquilo que Danto intitula filosofias substantivas da história. Para o pensador de Ann Arbor, as filosofias substantivas são aquelas que ambicionam pensar a história a partir de uma perspectiva de totalidade, no sentido de que projetam refletir os eventos históricos (e suas transformações) não apenas a partir da explicação dos eventos ocorridos, mas também em fatores de previsibilidade. Pretendem, deste modo, inferir em suas concepções de história a totalidade do passado e do futuro.

Que o conceito de sentenças narrativas parece bastante plausível para compreendermos o fato de Danto, em seus artigos de 1964 e 1974, ter pensado a questão histórica das *Brillo Boxes* apenas em relação ao modo como essa obra pode ser interpretada em relação aos eventos que a antecedem, entretanto, sofre posteriormente uma mudança radical.

A partir do livro *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*, de 1981, o problema da história adquire uma dimensão mais profunda na filosofia da arte dantiana. Sem que o pensador tenha abandonado seu preceito das sentenças

narrativas, ou a questionar se ele seria ou não coerente com a sua nova posição, Danto começa a pensar o processo histórico que conduziu o debate sobre a essência da arte a um tema de destaque dentro do próprio mundo da arte como uma espécie de procura da arte pela sua autoconsciência filosófica, em um sentido amplo e substantivo da concepção de história: a arte passa a cumprir um destino. Cito-o

[...] as questões teriam permanecido e continuado [as mesmas] se a arte não tivesse evoluído de tal forma que a questão filosófica de seu estatuto quase se tornou a própria essência da arte, de modo que a filosofia da arte, em vez de ficar fora do assunto e abordá-lo de uma perspectiva alheia e externa, tornou-se, em vez disso, a articulação das energias internas do sujeito. [...] A arte praticamente exemplifica a teoria da história de Hegel, segundo a qual o espírito está destinado a se tornar consciente de si mesmo. A arte reencenou esse curso especulativo da história no sentido de que ele se transformou em autoconsciência, a consciência da arte sendo arte de uma forma reflexiva que pode ser comparada com a filosofia, que é ela própria consciência da filosofia; e a questão agora permanece quanto ao que de fato distingue a arte de sua própria filosofia. (Danto, 1981, p.56)⁶⁵.

A passagem de *Transfiguration*, acima, é emblemática. Primeiramente, porque ela aponta para o fato de que em decorrência do próprio desenvolvimento histórico das artes, que o campo artístico foi adquirindo para si a tarefa de refletir – na prática

⁶⁵ Cf. “[...] *the matters have stood and continued to stand had art not itself evolved in such a way that the philosophical question of its status has almost become the very essence of art itself, so that the philosophy of art, instead of standing outside the subject and addressing it from an alien and external perspective, became instead the articulation of the internal energies of the subject. [...] Art virtually exemplifies Hegel’s teaching about history, according to which spirit is destined to become conscious of itself. Art has reenacted this speculative course of history in the respect that it has turned into self-consciousness, the consciousness of art being art in a reflexive way that bears comparison with philosophy, which itself it consciousness of philosophy; and the question now remains as to what in fact distinguishes art from its own philosophy. And this then raises the question of what distinguishes the present book, an exercise in the philosophy of art, from being an artwork in its own right, inasmuch as artworks have been transfigured into exercises in the philosophy of art.*”

da arte – sobre a essência ou definição do que é arte. Nesse sentido, a condição teórico-histórica em que as *Brillo Boxes* aparecem no contexto da arte passa a dizer respeito não apenas ao conteúdo semântico que define a arte, ou do enfrentamento da obra de Warhol em relação a uma arte anterior, mas também sobre o próprio processo de desenvolvimento histórico da arte. Essa constitutividade de evolução histórica da narrativa histórica da arte, para Danto, adquire um caráter teleológico da mesma ordem da filosofia hegeliana da história, no sentido de que a arte, em seu ‘novo’ pensamento, historicamente se desenvolve rumo à sua própria autoconsciência.

Em defesa de Danto, poderíamos afirmar que o pensador de Ann Arbor se mantém coerente com a concepção das sentenças narrativas de *Analytical Philosophy of History*, tendo em vista que na citação – bem como em outras asserções acerca de outras obras que demarcaram uma etapa de evolução histórica – ele sempre as abordou sob uma perspectiva empírica, e relativo ao fato – óbvio – de que tais obras estão historicamente sendo pensadas sob uma perspectiva de um evento passado. Entretanto, Danto não torna claro em seu texto as razões da efetiva força adquirida pela compreensão hegeliana da história para sua reflexão histórica da arte, nem a razão de ser dessa ruptura do pensador de Ann Arbor com uma dentre as suas mais respeitadas concepções filosóficas, como a crítica às teorias substantivas da história. Ao afirmar que o desenvolvimento da arte nos últimos anos exemplifica a teoria da história de Hegel e o processo de desenvolvimento do espírito rumo à autoconsciência de si mesmo, Danto ou abandonou sua teoria das sentenças narrativas e a substituiu pela hegeliana, ou estabeleceu uma obscura conexão entre sua filosofia da história e a de Hegel, da qual desconhecemos alguma

abordagem explicativa, ou, por sua vez, tão-somente adotou para a questão específica da arte uma concepção teórica da qual ele próprio não seria adepto quando referente a outros campos de investigação, o que, obviamente, é algo bastante obtuso e mereceria justificações filosóficas⁶⁶.

Observação semelhante à nossa podemos encontrar no artigo *Arthur Danto e a Arte após o Fim da Arte*, de Rodrigo Duarte, no qual o esteta brasileiro observa que 1) o tema da história da arte, em Danto, pressupõe uma concepção precisa do termo história e de uma relação narrativa entre obras antecedentes e obras consequentes, estabelecendo um *telos*; e 2) que o progresso desse *telos* não seja consolidado a partir de alguma iniciativa arbitrária, mas, em algum princípio enraizado em uma possibilidade de reconhecimento. Notadamente, esses dois pressupostos apontados por Duarte estão em consonância com a nossa perspectiva de que, respectivamente, de que Danto passou a adotar uma concepção substantiva da história em detrimento das sentenças narrativas de *Analytical Philosophy of History*, e, por sua vez, de que a concepção substantiva da história adotada por Danto

⁶⁶ Nota do Autor: cremos ser válido observar que no ano de 2006, com a publicação de duas traduções das obras de Danto para a língua portuguesa, o pensador concedeu uma entrevista à professora e filósofa Virginia Aita. Dentre as diversas perguntas, Aita interrogou a respeito da questão histórica na filosofia dantiana, tocando justamente no assunto aqui em questão: teria a sua obra *Analytical Philosophy of History*, de alguma maneira, contribuído para as suas formulações hegelianas do Fim da Arte e da Arte Pós-histórica? A resposta do pensador de Ann Arbor foi justamente abordar o conceito de sentenças narrativas, mas, para esta nossa pesquisa, temos dúvidas se aquilo que Danto respondeu consistiria numa resposta positiva, qual seja, afirmar que sua teoria das sentenças narrativas está ainda presentes em sua concepção de história (mesmo caindo em contradição com a sua crítica às filosofias substantivas da história), ou se a resposta de Danto foi apenas de caráter evasivo à pergunta, de modo que o autor possa ter optado por tratar um aspecto relevante daquela sua obra de 1965 sem, contudo, interliga-lo à questão formulada por Aita de maneira objetiva. Reproduzimos a seguir a fala de Danto: “Acho que a ideia das sentenças narrativas foi uma das minhas descobertas genuínas como filósofo analítico da história. Nós usamos essas sentenças o tempo todo, mas ninguém ainda havia compreendido o quanto elas são estranhas. Podemos dizer ‘Erasmus foi o grande filósofo moral pré-kantiano na Europa’, mas ninguém seria capaz no tempo de Erasmo de ter dito ‘Erasmus é nosso grande moralista pré-kantiano’ uma vez que Kant ainda sequer havia nascido, e assim a sentença seria ininteligível. Com base nas sentenças narrativas eu estabeleci a autonomia da história e tentei explicar porque a história não poderia ser substituída ou absorvida pelas ciências sociais. A autonomia da história sustenta, no meu ponto de vista, a ideia de que seres humanos são essencialmente seres históricos”.

também abarca o pressuposto da condição histórica desenvolvida por Wölfflin. Cito Rodrigo Duarte:

Para se falar, no entanto, em ‘fim da história da arte’, é necessário que se tenha uma concepção bem precisa do que seja a própria *história da arte*, e a de Danto baseia-se em dois princípios fundamentais: o primeiro é que deva existir um encadeamento entre antecedentes e consequentes, o qual leve a algo que possa ser claramente compreendido como um fim, agora no sentido de *propósito*, de *telos*. Em outras palavras, só há história da arte – e mesmo história em geral – onde há *progresso*, tendo em vista um ponto de chegada estabelecido, ainda que tacitamente. O segundo princípio é que o *telos* desse progresso não deve ser de modo algum arbitrário ou vão, mas, dentre outras coisas, que tenha um evidente enraizamento em algo que poderíamos, eventualmente, reconhecer como fazendo parte da ‘natureza humana’. Esse segundo princípio é necessário para garantir que a progressão, entabulada no primeiro princípio, não se disperse, nem tenha seu encadeamento de algum modo afrouxado (Duarte, 2013, p.74; grifos do autor)

A filosofia da história de Hegel é, nitidamente, uma teoria substantiva da história. O pensador alemão pensa o desenvolvimento histórico como algo que acontece no processo de seu autoconhecimento. Sobrepondo o sujeito – também pensado como espírito, ou *Geist* – à matéria, o filósofo apresenta a história a partir de uma perspectiva de movimento dialético rumo ao conhecimento, à Ideia, perfazendo um processo cujo objetivo (cujo fim, em seu caráter teleológico) é a consumação do autoconhecimento de si pelo espírito. Hegel pensa a arte como uma das etapas do processo de desenvolvimento dialético (junto com a religião e a filosofia) do espírito rumo ao conhecimento absoluto, e também condiciona a própria história da arte a um processo de desenvolvimento dialético de sua história. Em um

primeiro estágio, temos a arte simbólica, que além de representar a primeira etapa do processo dialético da história é também o seu momento mais primitivo, em razão de estar ainda condicionada a relações do espírito para com a natureza. No segundo estágio dialético, representado pela arte clássica, temos a manifestação do ideal estético da obra, opondo-se como antítese à arte simbólica. E, por fim, no terceiro estágio, temos a arte romântica, na qual se começa a valorizar o indivíduo e suas peculiaridades em relação aos demais, etapa na qual o espírito se vê livre para adentrar em sua própria interioridade, realizando aquilo que seria a passagem do belo corpo para a bela alma. Cumprido esse último estágio, a arte chega ao seu fim (que não pode ser compreendido como acabamento, mas como cumprimento de seu objetivo no processo dialético rumo ao conhecimento), de modo que o espírito já não se vê mais condicionado ao âmbito do processo histórico da arte. Afirma o próprio Hegel:

Em todas estas relações a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado. Com isso, ela também perdeu para nós a autêntica verdade e vitalidade e está relegada à nossa representação, o que torna impossível que ela afirme sua antiga necessidade na realidade efetiva e que ocupe seu lugar superior. Hoje, além da fruição imediata, as obras de arte também suscitam em nós o juízo, na medida em que submetemos à nossa consideração pensante o conteúdo e o meio de exposição da obra de arte, bem como a adequação e inadequação de ambos (Hegel, 2001, p. 35).

Essa rápida consideração acerca da história e da autoconsciência em Hegel possuem, nesta Tese, apenas uma função ilustrativa, para melhor servir à compreensão do argumento dantiano. Em outras palavras, sua função é tornar

compreensível que o processo narrativo da história em Hegel consiste uma perspectiva substantiva da história, e na qual o desenvolvimento histórico é determinado pelo processo de desenvolvimento do espírito rumo à razão (ao conhecimento de si), ou, em outras palavras, de que a filosofia da história de Hegel é pensada como uma totalidade.

Danto, ao afirmar na passagem anteriormente citada de *Transfiguration*, que o percurso especulativo da arte rumo a um processo de autoconhecimento (da própria arte) corresponde a uma exemplificação da teoria da história de Hegel, não está a afirmar que a concepção teórica e de caráter metafísico do idealismo hegeliano se tornou empírico e verificável na história da arte, o que seria um contrassenso. Afinal, seria um tanto incongruente com sua própria filosofia da arte que Danto projetasse para a arte contemporânea um estatuto de arte romântica rumo ao autoconhecimento do sujeito (espírito). Entretanto, a passagem demonstra que o pensador de Ann Arbor passou a refletir a arte, em sua historicidade, a partir de uma perspectiva hegeliana da história da arte no sentido de que a história desse campo passa a representar um processo de desenvolvimento (ou evolução) cujo cumprimento (seu *telos*) corresponde à chegada histórica da arte ao autoconhecimento de sua natureza.

Deste modo, mostra-se evidente que Danto, ao menos no quesito da história, abandonou sua antiga concepção em nome de uma perspectiva substantiva, qual seja, a de que a história é um processo de desenvolvimento com uma finalidade (o conhecimento de si), e que essa busca de autoconhecimento pela arte consiste um fenômeno empírico. E, nesse aspecto, a presença das obras de arte na história da arte (sua condição histórica) passa a dizer não mais apenas sobre seu caráter

comparativo em relação às teorias passadas, pois a condição histórica (que não foi abandonada por Danto, vide o fato de que a sentença de Wölfflin permanecerá em seus escritos futuros) passará a dizer respeito também a um *telos*.

Danto, desta maneira, pensa esse processo de desenvolvimento histórico como algo interno ao próprio mundo da arte e, embora não afirme de que maneira a sua 'virada hegeliana da história' estabelece um diálogo ou rompe por completo sua própria relação com as teorias contidas em *Analytical Philosophy of History*, o pensador de Ann Arbor ao menos não deixa de reconhecer essa mudança, como ele próprio afirma na apresentação de *O Descredenciamento Filosófico da Arte*⁶⁷:

A história da arte deve ter uma estrutura interna e mesmo um tipo de necessidade. Essa foi a convicção que motivou meu ensaio *O fim da arte* e outros escritos que pretendem articular uma filosofia da história da arte, exatamente da maneira grandiosa que aprendi com Hegel, e que me desconcertou por eu a estar aceitando, já que meu primeiro livro, a *Filosofia analítica da história*, de 1965, tinha claramente assumido uma posição, em princípio, contrária a tal possibilidade. Certa ou errada, minha visão agora era que o mundo da arte não estava exigindo apenas uma filosofia da arte. Ele exigia uma filosofia de sua própria história (Danto, 2014, p.30).

Arte, Evolução e a Consciência da História é um dentre os artigos presentes na obra *O Descredenciamento Filosófico da Arte*, de 1986, e que procuram apresentar o modo como o problema da história da arte se tornou central para o pensamento dantiano a partir da década de 1980 (embora já fosse um tema de clara

⁶⁷ Nota do Autor: no original, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Nesta Tese, empregaremos a tradução para a língua portuguesa realizada pelo Prof. Dr. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte. Deste modo, todos os artigos contidos na edição brasileira serão abordados em conformidade com a tradução, e, quando necessário, empregaremos os conceitos originais em razão de alguma necessidade explicativa.

relevância desde *O Mundo da Arte*). No mencionado texto, Danto nos fornece um novo elemento que reforça a nossa constatação de que o pensador rompeu com a sua antiga crítica à filosofia substantiva da história, e a adotou, ao menos, em sua reflexão filosófica sobre a arte.

Danto reflete o termo evolução como uma espécie de sinonímia para a ideia de progresso, no sentido próprio das teorias substantivas. Obviamente, o autor parte de uma compreensão em princípio amparada na ideia darwiniana da evolução das espécies, na qual o progresso biológico está conectado com o desenvolvimento das espécies ao longo da história, e desloca a seguir a questão para o problema da história da arte como um questionamento de ordem narrativa e interna da própria arte. Afinal, observa Danto ironicamente, procurarmos pensar a questão como se artistas e estetas fossem algum tipo de espécie dentre outras no quadro evolutivo, poderia coloca-los em uma desconfortável posição junto aos seres menos preparados para a luta pela vida, como um cão bassê (DANTO, 1986, p.233).

A história da arte, diferentemente, deve ser pensada em razão de seu próprio progresso interno, tendo em vista que ela é, de alguma forma, utilitária: pois, afinal, consiste numa prática humana. Que a arte seja algum meio para a evolução humana, incluindo para a evolução futura, é algo que não parece entrar em questão para Danto. O problema, diz o autor, é que “a propensão para o fazer artístico se realiza de diferentes maneiras em diferentes tempos, e de modo que o fazer artístico parece ter uma estrutura evolutiva – embora não explicável pelo esquema de Darwin” (*Ibidem*, p.236).

Segundo o pensador de Ann Arbor, o fazer artístico e sua evolução estão conectados com a sua prática, isto é, a partir de uma conexão entre o fazer da arte e

a *expertise* dessa prática, e não com elementos externos da evolução biológica humana. Apesar de se tratar de uma frase cuja problemática poderia passar despercebida, essa assertiva possui um conteúdo fundamental: que historicamente no campo da arte tenhamos nos aprofundado na percepção (vide a evolução mimética das obras de arte), ou na própria conceituação da arte (vide as experiências artísticas contemporâneas) esse fato é decorrente não de um aprimoramento de nossas características fisiológicas, como a evolução do olhar ou a evolução do raciocínio, mas de um processo inerente à própria prática da arte, o que significa uma aceitação, por parte de Danto, do papel relevante da institucionalidade da prática artística como princípio que possibilita à arte sua evolução, tal como afirma o próprio pensador:

Se as *instituições* pelas quais o fazer artístico é encorajado e ensinado fossem eliminadas, digamos que por alguma catástrofe histórica, exercitaríamos ou manifestaríamos, na próxima geração, as características de nosso fazer artístico arranhando ossos ou empilhando pedras (*Ibidem*, p.236; grifo nosso).

Essa pequena passagem do artigo de Danto é reveladora, tendo em vista que ela considera o aspecto institucional da arte o alicerce da própria evolução histórica da arte, demonstrando que a condição histórica, tão fundamental para a sua definição de arte – e sua afirmativa de que nem tudo é possível em todos os tempos – corresponde a um princípio institucional de sua teoria. Voltaremos a essa questão, de maneira mais profunda, no próximo subcapítulo. Ora, questiona Danto, “se a arte deve ser um meio de evolução humana” ela tem de ser “de alguma maneira que a própria história seja relevante, de modo que nós, no fim do processo, seríamos, em

consequência da arte, pessoas historicamente diferentes das que éramos no início” (*Ibidem*, p.237).

Seguido ao papel da institucionalidade na evolução artística, e à defesa de que a evolução da arte só pode ser pensada a partir de uma perspectiva interna de sua prática, Danto apresenta três formulações de processos narrativos históricos da arte que abordam a historicidade sob o critério de evolução (que, notadamente, não incluem aquela desenvolvida pelo pensador em *Analytical Philosophy of History* por ela não ser, evidentemente, evolucionista) para, a seguir, demonstrar a coerência da perspectiva hegeliana para o seu próprio entendimento de processo evolutivo interno da arte em sua história.

De acordo com Danto, uma primeira perspectiva histórica que projeta uma concepção evolutiva da arte pode ser denotada na compreensão vasari-gombrichiana do papel da *mimesis* na história da arte. No que diz respeito a Vasari, o mérito do aretino consiste em ter percebido que existe na *mimesis* uma história, ao passo que o historiador da arte inglês, partidário da mesma compreensão evolucionista, ao afirmar que houve uma longa atuação histórica em um processo de feitura e comparação em busca da ilusão mimética nas obras de arte, de modo que o consecutivo desenvolvimento desse processo conduziu a um estágio histórico da arte em que a mão, em sua capacidade de reproduzir imagens, equiparou-se ao olho em sua capacidade de ver, demonstra que o processo histórico da arte é progressivo (*Ibidem*, p.238-239).

Em uma segunda perspectiva histórica, afirma Danto, temos um ponto de vista de evolução histórica descontínua, a exemplo da teoria da iconologia de Panofsky, que considerava existir algum tipo de estrutura subjacente a toda cultura e que

determina a essa cultura simbolizar o mundo de modos diferentes. Sob essa perspectiva, os períodos são incomensuráveis, impassíveis de um critério meramente comparativo (pois uma cultura não faz algo melhor do que outra, mas tão só diferentemente e a partir de seus próprios símbolos). Trata-se, portanto, de uma perspectiva ao mesmo tempo descontinuada e pluralista da ideia de evolução.

Por fim, em terceiro, Danto afirma encontrar o modelo hegeliano, que para o pensador de Ann Arbor contempla os dois outros modelos, no sentido de não pensar a história da arte a partir de um ou outro processo como se fossem práticas antepostas (progressão versus descontinuidade evolutiva), mas como etapas de um processo de desenvolvimento evolutivo dessa prática rumo ao seu autoconhecimento. Segundo o esteta, a concepção hegeliana lhe permite compreender tanto o efetivo papel histórico e progressivo da *mimesis* ao longo do seu processo evolutivo rumo ao impasse do dilema de Eurípedes em que ela se encontrou após o aparecimento de tecnologias de reprodução ótica, como a máquina fotográfica; permite-lhe compreender o advento da arte moderna não como um novo período estilístico, mas como um outro *tipo* de período e de narrativa; e, por fim, também lhe permite denotar que o desenvolvimento da questão filosófica da arte nas manifestações contemporâneas, e, notadamente, nas *Brillo Boxes*, conduziram o processo evolutivo da história da arte a cumprir sua própria evolução, “quando a verdade” (da arte) “é encontrada e não há mais o que ser feito” no campo de sua história (*Ibidem*, p.249).

O artigo *Arte, Evolução e a Consciência da História* demonstra, deste modo, que a adesão de Danto à perspectiva hegeliana da história em sua compreensão da história da arte deriva de uma preocupação consonante com a sua teoria da

definição, e, por conseguinte, mais condizente com o projeto de definição apresentado desde 1964, com *O Mundo da Arte*, mas que agora necessita formular esse processo histórico a partir de um critério evolutivo que cumpra seu *telos*, já que, obviamente, a sua experiência empírica com as *Brillo Boxes* lhe demonstravam que esse processo teleológico havia se consumado. Que naquele artigo o esteta de Ann Arbor já trouxesse à tona a relevância representada pelas *Brillo Boxes* para a reflexão de um conceito inclusivo e ao mesmo tempo essencialista da obra de arte, e que a indiscernibilidade daquela obra em relação ao objeto cotidiano do qual era fac-símile resolvesse um dilema presente na filosofia da arte desde os neowittgensteinianos, e que, por fim, por meio daquela obra se pudesse compreender a natureza teórica da arte, esses fatores não decorrem apenas de aquela obra ter inspirado sobre Danto um proveitoso *insight* filosófico para uma definição de arte, mas em razão de que aquela obra, ao ser apresentada ao mundo da arte e nele inserido (em razão de estar em conformidade com os debates históricos da época), ‘lhe causaram’ essa compreensão e, posteriormente, de que no sentido histórico a condição histórica das *Brillo Boxes* representava o alcance filosófico da arte de sua autoconsciência teórica.

Verifica-se, deste modo, que a condição histórica das obras de arte decorre do fato de que elas exercem um papel na teoria e na história filosófica em sua busca pela sua essência. História e essência, deste modo, caminham juntos na filosofia da arte dantiana, e não tanto como diferentes formulações que se esbarram e coincidem ao longo de seu empenho de construção teórica, mas como dois aspectos intrinsecamente engendrados no mundo da arte. A essência da arte e a condição histórica da arte são, na teoria dantiana, indissociáveis. E, apesar de poderem ser

abordados separadamente, cada qual remete ao outro sob qualquer perspectiva em que a teoria do mundo da arte seja investigada. Trata-se, portanto, de uma conjuntividade entre dois aspectos teóricos de uma mesma teoria, e a essa conjuntividade Danto intitula essencialismo histórico.

Obviamente, a junção de duas perspectivas tão distintas como o essencialismo e o historicismo em um mesmo conceito nos conduz a um questionamento: não seria uma formulação já em princípio destinada ao fracasso, já que reúne dois termos que em princípio são opostos? Afinal, o termo essencialista determina uma implicação trans-histórica do conceito de arte, tal como encontramos na formulação da incorporação do significado, ao determinar que uma obra de arte é "(i) sobre alguma coisa e (ii) incorpora seu significado". Ser um objeto que trata acerca de alguma coisa e corporifica o significado daquilo que propõe a dizer-sobre consiste em uma representação de princípio semântico, e corresponde a um tipo de ação que pode ser realizada em qualquer época histórica, pois independe da historicidade. Por outro lado, apreendermos a arte sob uma perspectiva histórica implica aceitarmos que a arte ocorre em um processo evolutivo, de narrativa, e no qual as suas condições dependem do próprio processo estatuto histórico em que suas obras se encontram. Por exemplo, ao pensarmos historicamente uma era de progressão mimética da arte, e uma outra em que esse processo é abandonado em razão de fatores plásticos formais, consiste em aceitarmos que tais condições determinam que a arte não possa ter um princípio trans-histórico, mas sustentado em sua própria condição da arte existir historicamente. Sob essa perspectiva, uma conjunção essencialista e histórica ao mesmo tempo designaria apenas uma contradição, tal como se alguém investigasse a quadratura do círculo ou a circularidade do

quadrado. A questão, entretanto, é mais profunda, e diz respeito ao nosso emprego do conceito de condição histórica nesta Tese. Ao afirmarmos que a teoria dantiana do mundo da arte estabelece uma condição histórica, não significa alegarmos que os conteúdos históricos paradigmáticos da arte estabeleçam seus próprios conteúdos paradigmáticos como a essência da arte, e sim, diferentemente, de que para Danto esses conteúdos paradigmáticos demarcam, no processo histórico de desenvolvimento da arte, um tipo de papel rumo ao processo de desenvolvimento histórico da arte para o alcance de sua essência. Deste modo, uma obra artística realizada em um período histórico no qual se concebe que a arte seja um processo mimético ingressa no mundo da arte enquanto *mimesis*, mas isso não designa que a arte seja, por definição, uma representação mimética. Pelo contrário, a condição histórica dela na teoria dantiana afirma que aquela obra, em seu papel histórico, exerce uma função condizente com o processo de evolução da arte rumo à sua autoconsciência teórica, e que aquela obra está em uma etapa nesse processo de desenvolvimento evolutivo. Do mesmo modo, que aquela obra, mesmo sendo mimética, não deixa no sentido essencial (enquanto obra de arte) de ser um conteúdo semântico incorporado sobre um objeto. Que o feitor daquela obra não tenha essa consciência em sua época, para a teoria de Danto, deriva do fato de aquele autor e seus intérpretes e seu contexto de mundo da arte se encontrarem apenas em uma etapa desse processo evolutivo de autoconsciência da arte. Pensadas dentro desse contexto evolutivo interno da arte, deste modo, a condição histórica da arte – que é a ela indissociável – está apenas exercendo seu papel naquele processo de evolução. Consequentemente, não se trata de reunir essencialismo e historicismo como dois pilares ontológicos da realidade da arte, mas

de significado dessa realidade. Vejamos como o próprio Arthur Danto define o essencialismo histórico:

Por essencialista, refiro-me à condição de a arte ser uma definição mediante condições necessárias e suficientes. O conceito de arte, enquanto essencialista, é atemporal. Mas a extensão do termo é historicamente indexada – na verdade, como se a essência se revelasse a si mesma por meio da história, parte do que acredita-se que Wölfflin deu a entender ao dizer que ‘nem tudo é possível em todos os tempos, e certos pensamentos só podem ser concebidos em certos estágios de desenvolvimento’ [...] Dado que a extensão do termo ‘obra de arte’ é histórica, de modo que as obras nos diferentes estágios obviamente não se parecem umas com as outras, está claro que a definição de arte tem de ser consistente com todas elas já que todas devem exemplificar a essência idêntica que possuem. O conceito de arte tem de ser consistente com tudo o que é arte. Segue-se daí que a definição não impõe imperativos estilísticos de espécie alguma, posto que o essencialismo na arte impõe o pluralismo, seja ele ou não, historicamente percebido (Danto, 1997, p.196-197)⁶⁸.

A citação acima demonstra que Danto não procura, em sua formulação que une essencialismo e historicismo em uma mesma conjunção teórica, algum tipo de disparate como tentar unir duas teorias de mundo contrárias e que se oponham em uma mesma definição. Para usar um exemplo de ordem metafísica/cosmológica, o

⁶⁸ Cf. “*The concept of art, as essentialist, is timeless. But the extension of the term is historically indexed – it really is as if the essence reveals itself through history, which is part of what Wölfflin may be taken to have implied in saying, ‘not everything is possible at all times, and certain thoughts can only be thought at certain stages of the development’ [...]. Given that the extension of the term artwork is historical, so that works at different stages do not obviously resemble one another, or at least do not have to resemble one another, it is clear that the definition of art must be consistent with all of them, as all must exemplify the identical essence. And as much may be said of the extension of artwork across the various cultures which have had a practice of making art: the concept of art must be consistent with everything that is art.*”

pensador de Ann Arbor não pretende reunir o ser-uno de Parmênides e o eterno vir-a-ser de Heráclito em uma mesma proposição de *Arché*. Trata-se, diferentemente, de considerar que o conceito de arte possui dois conteúdos semânticos que se referem a dois aspectos distintos de seu conceito, quais sejam, a intensionalidade e a extensionalidade que o termo arte, em sua definição, traz consigo engendrado. E não há, nisso, qualquer contradição.

Em *After the End of Art*, Danto esclarece que a distinção entre intensão e extensão é corrente na tradição de textos lógicos, e o conceito que sua filosofia do essencialismo histórico abarca é aquela apresentada por Morris Cohen e Ernest Nagel em *Introduction to Logic and Scientific Method*, na qual os autores afirmam que um termo pode ser interpretado de dois modos: ou como uma classe de objetos ou como um conjunto de atributos ou características (DANTO, 1997, p.218, n.2).

Segundo Cohen e Nagel, o significado de um termo é composto por dois componentes: “(i) referente ao termo – a classe de objetos no mundo a que o termo se refere, e (ii) o sentido do termo, ou seja, todas as associações psicológicas que alguém tem com esse termo (ou seja, o conceito psicológico relacionado ao termo)”. Ao item (ii) dessa formulação, os lógicos americanos compreendem aquilo que pode ser chamado de intensão ou conotação de um termo, isto é, o modo como uma definição representa em um conteúdo semântico o seu significado. Por exemplo, ao se pensar a palavra ‘filósofo’, podemos representar o seu conteúdo semântico por ‘amante da sabedoria’, ou por algum adjetivo como ‘inteligente’, ‘sábio’, etc. Diferentemente, a extensão de um termo corresponde ao item (i), quando o significado do termo se dá a partir da relação que ele possui com seu referente, isto é, implicando a sua denotação para com a classe de objetos a que o termo se

refere. Para a extensão do termo 'filósofo', neste caso, temos como extensão do termo 'Sócrates', 'Platão', 'Descartes', 'Heidegger', etc. (Cohen; Nagel, 1993, p.31)⁶⁹.

Deve-se observar que o emprego da expressão associações psicológicas, por Nagel e Cohen, não deve ser confundida com uma interpretação dos fenômenos psíquicos pela psicologia aplicados em sentenças lógicas. Trata-se de um emprego referente às interpretações que uma pessoa possa dar a um termo em sua definição (intensão), seja a partir de que princípio cognitivo for, por exemplo, em uma reflexão filosófica sobre um conceito ou também no emprego de um adjetivo que de alguma forma possa ser empregado como definição. Intensão e extensão correspondem, desta forma, aos dois aspectos por meio dos quais o significado de um termo pode ser interpretado, sendo o primeiro correspondente ao conteúdo semântico que o termo pode ser representado, e o segundo em referência às coisas que aquele significado do termo se aplica. No caso da filosofia dantiana, portanto, a incorporação do significado, isto é, "(i) ser sobre alguma coisa e (ii) incorporar o seu significado" corresponde apenas ao conteúdo intensional do termo obra de arte, ao passo que a extensão do termo corresponde às obras de arte propriamente ditas, como '*Pietà*', '*Abaporu*', '*Composição VI*', '*Brillo Boxes*', etc., que, como bem observa Danto na passagem citada, "é histórica" e contempla "as obras nos diferentes estágios" (o que designa, por sua vez, não haver necessidade de que tais obras se

⁶⁹ Cf. "What a term means has two components: i) the referent of the term -- the class of objects in the world to which the term refers; and ii) the sense of the term, i.e., all of the psychological associations that one has with that term (i.e., the psychological concept related to the term). This second sense of what a term means is referred to as the intension of the term. Other words that are sometimes used to pick out the distinctions between 'extension' and 'intension' are 'denotation' and 'connotation', respectively. A term may be viewed in two ways, either as a class of objects (which may have only one member), or as a set of attributes or characteristics which determine the objects. The first phase or aspect is called the denotation or extension of the term, while the second is called the connotation or intension. The extension of the term 'philosopher' is 'Socrates', 'Plato', 'Thales', and the like; its intension is 'lover of wisdom', 'intelligent', and so on."

pareçam umas com as outras em razão de possuírem uma essência idêntica). Conseqüentemente, essencialismo e historicismo se encontram sob um caráter de conjuntividade na filosofia de Danto, o que significa dizer que Danto não formulou arbitrariamente uma teoria contraditória – pois ele de fato não fez isso – e sim que ele observou que a sua definição de arte deveria ser pensada a partir de seus dois conteúdos de predicado, isto é, sob os alicerces do essencialismo (enquanto intensão do conceito de arte) e o historicismo (enquanto extensão do conceito de arte), que notadamente designarem para o mesmo termo arte as duas acepções indissociáveis que a palavra arte possui.

Que o conceito de história em Danto tenha mudado de uma perspectiva analítica amparada no conceito de sentenças narrativas, e migrado para a adoção de uma teoria substantiva da história, é algo que pode em princípio nos levar a pensar que o esteta de Ann Arbor não teria, subjacente ao seu escrito *O Mundo da Arte*, a presença do elemento histórico como determinante para a compreensão da arte. Entretanto, como vimos, a condição histórica das *Brillo Boxes* já está presente naquela época, e se Danto necessitou abandonar sua concepção de história não é por uma virada de pensamento a respeito do mundo da arte, mas em razão da necessidade de uma melhor adequação do conceito de história para a sua compreensão do papel histórico (extensional) na definição (intensional) do que aquela obra, em sua condição histórica, representa.

O papel das *Brillo Boxes* na filosofia da arte de Danto, deste modo, é tanto mais profundo em razão de não apenas permitir identificar a essência teórica da arte, como por fazer com que o mundo da arte reconheça historicamente o cumprimento dessa etapa evolutiva da descoberta de sua essência. Mas, uma

objeção ainda poderia ser feita: um *ready-made* de Duchamp não cumpriria esse papel de maneira mais adequada do que a obra de Warhol, já que, por exemplo, *Fountain* também poderia ser empregada – e até com maior eficácia – para o problema da questão da indiscernibilidade, e, ao mesmo tempo, também demarcou em sua condição histórica uma impactante presença nas teorias e história da arte? O fato de *Fountain* preceder as *Brillo Boxes* em quase meio século não deveria aferir à obra de Duchamp esse posto da chegada da arte à sua autoconsciência filosófica? Primeiramente, esclareceremos os conceitos de fim da arte e de arte pós-histórica em Danto, para, a seguir, respondermos a esse problema.

Danto não cita as *Brillo Boxes* no artigo *O Fim da Arte*, preferindo apenas abordar os movimentos artísticos (incluindo a *Pop Art*) em suas relações históricas com o da expansão das margens do conceito de arte. Isso poderia nos levar à equivocada compreensão de que o tema do fim da arte não diz respeito àquela obra warholiana. Entretanto, no artigo que precede a publicação do livro de 1986, intitulado *The End of Art: a Philosophical Defense*, assim como em *After the End of Art*, Danto não apenas procura sistematizar o problema do fim da arte a partir da conexão entre o problema da definição e o problema da história da arte, como também afirma de maneira explícita o papel das *Brillo Boxes* para a chegada da arte à sua autoconsciência filosófica. Porém, esse processo só é possível se antes condicionado ao tema das narrativas mestras.

Em *After the End of Art*, Danto retoma o problema dos três tipos de teoria que concebem a arte a partir de um processo evolutivo abordado em *Arte, Evolução e a Consciência da História*, e o reformula para o campo empírico das três formas paradigmáticas sob as quais uma ideia de desenvolvimento histórico da arte foi

pensada a partir de algum tipo de critério de definição (isto é, que parte da ideia de que aquela definição definirá a verdade da arte), ao que o pensador de Ann Arbor intitula os três grandes modelos de narrativas mestras da história da arte, o que pode ser compreendido, portanto, como sendo os três tipos de paradigmas que estabelecem o tipo de narrativa no qual a história da arte é pensado em suas construções narrativas-históricas. Note-se: 1) as narrativas mestras nada tem a ver com o conceito de sentenças narrativas, pois não correspondem a um conteúdo frasal referente a um evento; e, 2) as narrativas mestras não correspondem, por completo, aos modelos de narratividade histórica refletidos por Danto em *Arte, Evolução e a Consciência da História*, tendo em vista o fato de que, naquela obra, o pensador de Ann Arbor não havia ainda estruturado a sua própria narrativa, mas tão só refletido os três tipos de conduções teóricas da história da arte que poderia vir a adotar. As narrativas mestras não devem ser confundidas com os métodos apresentados anteriormente, portanto, para o trato evolutivo da arte, apesar de remeterem a eles em caráter de proximidade temática e conceitual⁷⁰.

⁷⁰ Nota do Autor: cabe aqui uma importante observação. Rachel Costa, em *O Fim da Arte como um Começo*, destaca a importância de pensarmos as narrativas mestras enquanto estruturas em razão de tal conceito não se encontrar formulado de maneira precisa no pensamento dantiano. Sua posição das narrativas como estruturas (de narrativas históricas) coincide com a minha compreensão apresentada nesta Tese. Todavia, diferentemente de nossa apreensão, que reflete a formulação dantiana dos anos 1980 sob o prisma do anseio de Danto por encontrar um princípio de narratividade evolutiva da arte, o artigo de Rachel Costa é de caráter crítico ao empenho do esteta de Ann Arbor na formulação de seu conceito das narrativas, e tensiona de maneira bastante efetiva essa problemática. Em minha apreensão, é necessário dizer, a questão ainda me parece um tanto quanto obtusa, pois confesso não me sentir capaz de objetivar se a mudança na formulação dantiana é tão-somente derivada de uma falta de rigidez no cuidado com o seu conceito, ou se, diferentemente, tratar-se-ia de uma procura por melhor adequar (no sentido extensional do termo) as suas narrativas mestras a exemplificações mais promissoras. Cito a passagem de Costa (2014, p.17): “É importante compreender as narrativas enquanto estruturas, pois o seu conteúdo não é rígido no curso do pensamento do filósofo. Em seu primeiro texto *O fim da arte*, ele elege Vasari e Croce, respectivamente, para embasarem as narrativas. Em *Após o fim da arte*, a discussão se dá com Vasari e Greenberg. Em *What art is*, ele troca ambas as narrativas, tanto a da modernidade, quanto a da arte tradicional. Substitui Vasari por Alberti e a teoria da pintura como janela para o mundo, e afirma que a modernidade tem dois conceitos de abstração, os quais ele constrói sem recorrer ao Greenberg. A segunda narrativa passa por várias opções na obra do filósofo. No próprio *Após o fim da arte*, ele afirma como narrativas modernistas, a de Greenberg e as de Malevich, Mondrian,

Inicialmente, em *O Fim da arte*, mas posteriormente retomado, reformulado e aprofundado em *After the End of Art*, o tema das narrativas mestras consiste em denotar que a história da arte, em sentido evolutivo, é narrada em tipos de paradigmas de narrativas ou teorias, a partir de um princípio específico de definição, e cada qual tomando por verdadeira a sua definição para construir suas próprias narrativas. Segundo Danto, a primeira narrativa mestra é o modelo de narrativa histórica empreendido por Vasari/Gombrich, e que toma por perspectiva a ideia de que a arte deve ser narrada a partir da progressão mimética na história da arte. Obviamente, observa Danto essas formas de narrativa não necessariamente afirmam de maneira categórica que a arte e sua história consistam, em seus diferentes estilos, em um progresso propriamente mimético. Mas são redigidas, por outro lado, sob uma ordenação de progressão mimética. No caso de Vasari, a arte seria uma conquista progressiva da aparência visual, do domínio de estratégias por meio dos quais são os pintores, e seus talentos, que criam a história. Já em Gombrich, também refletindo a narrativa a partir da questão a partir de um progresso mimético, o progresso da arte é composto em razão de existirem dois componentes, um perceptual e outro manual, e cujo desenvolvimento histórico é fruto do processo de adequação entre esses dois componentes.

Diferentemente de Vasari, obviamente, Gombrich não constrói seu modelo narrativo em um pretensu caráter épico dos artistas, mas em razão de ver a história

Reinhardt entre outras. O que significa que ele oscilou entre a afirmação de uma narrativa única para a modernidade até mesmo no livro que propõe a greenbergiana como sendo a leitura mais efetiva do período. O interessante nessa situação é que ela permite duas conclusões: a primeira, que as escolhas teóricas que constroem o objetivo de uma narrativa não são cristalizadas; e a segunda, que a ideia hegeliana de uma estrutura progressiva é o esqueleto de seu projeto filosófico, i.e., as narrativas podem ser repensadas, mas não descartadas. Além disso, as narrativas são imprescindíveis, pois ele pressupõe a necessidade de uma teoria credenciadora para cada forma de arte”.

da arte como um paralelo à história da ciência. A problemática dessa concepção narrativa mestra, observa Danto, é que apesar de ela poder estabelecer um bom critério de avaliação por meio do progresso mimético (pois o melhor representar pode ser verificado perceptualmente), ela não se mostra capaz de compreender, com eficácia, a condição histórica da arte moderna, cujas criações de ordem expressiva, formalista ou abstrata, poderiam ser compreendidas ou como uma violação das regras corretas de pintura, ou como uma fuga para outro critério de criação, ou como uma tentativa dos artistas por chocarem, etc. Obviamente, para Danto, essa forma de narrativa tende a mal compreender, do mesmo modo, uma obra como a *Brillo Boxes*, ou a *pop art* em geral, posto que para essa perspectiva esse tipo de obra e de arte corresponderia tão-somente em Warhol imitar um objeto cotidiano e da cultura de massas, a saber, as caixas de Brillo (ou, por Roy Lichtenstein, de reproduzir imagens de HQs).

Como segundo modelo de narrativa mestra, Danto pensa o critério instituído por Roger Fry, a partir de 1912, e posteriormente adotado e aprofundado por Clement Greenberg, para o qual a arte constitui uma realidade em si mesma (no caso das artes plásticas, pictórica), e na qual os artistas tentavam expressar, por meio das formas, certos tipos de experiências espirituais (em *O Fim da Arte*, Danto emprega o termo 'teoria da arte como expressão', mas, em *After the End of Art*, passa a denotar essa narrativa como formalista, espiritual, estética, ou da arte como realidade (em contraposição à ilusão mimética)). Para essa narrativa, pensa Danto, o critério perceptivo é abandonado em nome de um critério de linguagem a ser aprendida. Em razão de diferir da narrativa mimética, cujo fator evolutivo é oriundo da relação verificável entre a percepção e a realidade, na narrativa formalista/espiritual/estética o artista está livre para desenhar o que bem quiser, e,

em razão de por vezes conceberem a arte mimética como uma arte que dissimulava sua verdadeira realidade pictórica em preocupações representacionais, esse paradigma institui por critério – de maneira um tanto obtusa – que a arte seja aquilo que diz respeito à sua própria natureza (plástica). Segundo Danto, essa forma de narrativa encontrou seu expoente máximo em Clement Greenberg, para quem a arte (no caso da pintura) corresponde verdadeiramente em os artistas atingirem aquilo o que é próprio de sua natureza pictórica, de modo que o processo de desenvolvimento artístico corresponde àquela forma de arte que atinge o máximo grau de pictoriedade e planaridade, realizando assim o ideal da pureza artística (que, obviamente, para Greenberg designa a realidade própria do que é a pintura). Essa narrativa, notadamente, tem no expressionismo abstrato o momento mais elevado da arte moderna, no qual a arte atingiu sua verdade pictórica de maneira mais elementar, e, tal como apreenderia equivocadamente a arte mimética como uma fuga da pictoriedade, do mesmo modo não contempla uma compreensão adequada da arte contemporânea, por exemplo as *Brillo Boxes*, tendo em vista que para essa forma de narrativa aquela obra de Warhol é destituída de fruição estética, emoção, etc.

É em contraposição a essas duas perspectivas de narrativas mestras, e em razão de elas demonstrarem um processo autorreflexivo da arte acerca de sua natureza, que Danto infere a conclusão de que a história da arte consiste em um processo evolutivo, mas não de suas próprias narrativas mestras, mas em razão de que o desenvolvimento histórico delas representa a dinâmica em busca dessa consciência, e ao mesmo tempo conduz ao alcance dessa autoconsciência. Por sua vez, é em razão de compreender que tais narrativas não constituem apenas construções históricas erigidas a partir de equivocadas definições do que é a arte,

mas justo em razão de elas terem se desenvolvido historicamente e chegado aos seus impasses contra suas próprias formulações, que Danto compreende – assim como Hans Belting e Gianni Vattimo – que a arte teria cumprido seu telos, e, no caso de Danto, de que a história rumo ao alcance desse *telos* compreende a superação (na história da arte) de suas narrativas mestras.

Em contraposição às narrativas mestras, o próprio Danto observa a necessidade de pensar esse processo narrativo em uma outra narrativa, mas, obviamente, que compreenda esse processo evolutivo da história da arte rumo à sua autoconsciência. E, para isso, o pensador de Ann Arbor compreende a necessidade de demarcar que, no ocidente (mas não só no ocidente) a “narrativa mestra da história da arte é a de que houve uma era de imitação, seguida por uma era de ideologia, seguida pela nossa era pós-histórica” (Danto, 1997, p.47)⁷¹.

Ao apresentar a sua própria narrativa da história da arte, Danto adota uma dinâmica descritiva que não é, propriamente, uma contraposição às narrativas mestras gombrich-vasariana e fry-greenberguiana. Dado o fato de que a sua formulação teórica compreende que a arte consista no desenvolvimento histórico da arte em busca de seu autoconhecimento teórico, não faria sentido que o autor postulasse, tão-somente, uma contraposição do conceito de incorporação do significado àquelas duas narrativas. Diferentemente, são tais narrativas que validam o processo de sua filosofia da história, posto que elas são ao mesmo tempo parte constitutiva desse processo histórico de desenvolvimento histórico, e os modos como o conceito de arte foi historicamente pensado. Consequentemente, falar sobre

⁷¹ Cf. “*Thus sketched, the master narrative of the history of art – in the West but by the end not in the West alone – is that there is an era of imitation, followed by an era of ideology, followed by our post-historical era[...]*”.

a história da arte como incorporação de significado compreende trazer à tona o processo de desenvolvimento histórico da arte rumo ao alcance do entendimento de sua essência. É por esta razão, portanto, que ao pensar a narratividade histórica Danto ao mesmo tempo toma para a sua narrativa as narrativas mestras, ao mesmo tempo em que desconstrói as suas concepções de definição do que é a arte, justificando assim a sua ideia de que a história da arte compreende uma era da *mimesis*, uma era ideológica e uma era pós-histórica.

Entretanto, para Danto, não se trata de uma história que teria começado em conjunto com o advento das produções de artefatos miméticos, na Antiguidade. Embora tenha havido naquele período histórico a realização de obras que poderiam ser categorizadas em um princípio mimético, muitas delas feitas com exímia capacidade de imitação, como as esculturas de Fídias, elas não seriam propriamente obras de arte em razão de não possuírem o caráter essencial da arte: não terem sido feitas para a apreciação artística em razão de, naquele período, ainda não existir a prática da arte. Esse aspecto da teoria da história da arte de Danto merece, aqui, nossa atenção.

A teoria dantiana do mundo da arte não engloba todo e qualquer artefato (seja este pintura, escultura ou denotativo de outras de nossas práticas artísticas comuns) como sendo propriamente um objeto artístico. E a razão de Danto não é, de qualquer modo, infundada. Tal como vimos anteriormente, para o pensador de Ann Arbor aquilo que torna um objeto obra de arte é a incorporação de significado sobre um objeto, e não o fato de ele ser uma pintura ou escultura. Conseqüentemente, para que um objeto possa vir a ser arte, é necessário que a significação corporificada sobre aquele objeto seja propriamente a corporificação de ordem artística, e não outra. Ora, é bastante plausível à nossa compreensão – e por

diversas concepções teóricas da arte – que as pinturas e as esculturas pré-históricas, antigas e medievais eram realizadas com objetivos de ordem votiva, como os ícones religiosos nas igrejas medievais, as pinturas e esculturas nos santuários gregos antigos, as estátuas de imperadores romanos perante as quais os súditos compreendiam a afirmação do poder do soberano, dentre outras, não tiveram em suas realizações e exposições qualquer tipo de vínculo da ordem da apreciação estética, ou para fruições da sensibilidade lúdica, ou para a reflexões sobre o seu conteúdo representacional, etc. Tanto quanto os textos platônicos sobre a arte não tratavam da arte no sentido que o termo é compreendido hoje, mas como *tekné*.

Que aqueles artefatos pré-históricos, antigos e medievais tenham sido pintados ou esculpidos com maestria, ou que se possa objetar a passagem da arte trágica euripediana do caráter ritualístico para a representação, é algo cujo desenvolvimento deriva antes da busca e exigência pela excelente realização do que em nome de uma prática artística tal como a compreendemos hoje. Ademais, mesmo que para aquelas culturas da pré-história, antiguidade e medievo tenha existido alguma obscura preceituação de ordem puramente contemplativa em sentido artístico, nada temos de registros dessas atividades ou da existência de suas instituições, ou, em outras palavras, nos parece improvável que aquelas culturas tenham consumado alguma prática da arte tal como o termo de nosso tempo. Em contraste, o que possuímos acerca delas são documentações acerca das funções sociais, educativas e religiosas daqueles artefatos, a exemplo das relações entre Platão, Aristóteles, Xenofonte ou Filóstrato (O Velho), tal como apresentado no capítulo 2 desta Tese (ver: páginas 199-202).

Consequentemente, para Danto não faria qualquer sentido a compreensão como obra de arte de objetos sobre os quais não tenham sido engendrados qualquer corporificação de significado artístico, pois não havia a prática da arte como referente. Que na era moderna tenhamos o hábito de atribuir àqueles artefatos da antiguidade e do medievo uma contemplação desta ordem, e muitas vezes decorrente do virtuosismo com que aquelas obras antigas e medievais foram feitas, esse modo de interpretação é tão-somente nosso, e diz não sobre a artisticidade daqueles feitos ou daquela época, mas do modo como nós, em nossa era, já afastados historicamente daquelas culturas, de seus hábitos e de suas crenças, tendemos a considerar aqueles objetos em nossos dias apenas e tão-somente sob a mesma perspectiva artística que também empregamos para apreciar as obras de arte criadas em nosso tempo e projetadas para o tipo de apreciação artística próprios do nosso tempo. Para haver corporificação de significado artístico sobre um objeto, consequentemente, é necessário que à época de sua criação e exposição do objeto exista a prática da arte e o entendimento artístico de seus objetos: apesar de tautológico, a arte só existe quando há arte.

Danto pensa, por sua vez, que a história da arte se encontra em uma espécie de era, ou Idade, no sentido em que ela possui um começo amparado em suas narrativas. E, nesse sentido, a narrativa mestra da *mimesis* é pensada em conformidade com o advento da própria prática artística. Recorrendo a uma análise de Hans BELTING (2012, p.215) sobre a transição histórica das imagens devotas para as criações artísticas, na qual o historiador da arte alemão afirma ter encontrado no prólogo da segunda parte da obra conhecida como *Le Vite*, de Vasari, uma pretensão por estabelecer uma narrativa histórica, em razão de o

aretino separar o objeto de seu escrito da herança histórica da produção dos artefatos como um mero tipo de ofício, Danto demarca no Renascimento, em um período próximo ao ano de 1400, como o advento histórico da era da imitação. E, por sua vez, também encontra na figura de Vasari aquele que institui a primeira narrativa mestra da arte.

A obra *Le Vite (As Vidas)*, do arquiteto e pintor aretino Giorgio Vasari, é comumente aceita como o primeiro escrito de história da arte. Publicada por Lorenzo Torrentino em 1550, sob o longo título *As vidas dos mais renomados arquitetos, pintores e escultores italianos, de Cimabue aos dias atuais, descritas na língua toscana por Giorgio Vasari, pintor de Arezzo. Com uma introdução útil e necessária às suas artes*⁷², e dividida em três partes, sendo a primeira dedicada a um tratado sobre a natureza e os procedimentos arquitetônicos, escultóricos, e de desenho e pintura, e as duas partes seguintes se propondo a oferecer uma espécie de biografia da vida e dos feitos dos artistas historiografados, a obra passou a ser conhecida com o passar dos anos como *Le Vite*, e, na língua portuguesa, por *Vidas dos Artistas*.

⁷² Nota do Autor: Deve-se ressaltar que o livro de Vasari, cujo título original é “*Le Vite de’ piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a’ tempi nostri, descritte in lingua Toscana, da Giorgio Vasari Pittore Aretino. Con una sua utile et necessaria introduzzione a le arti loro*” obteve duas versões realizadas pelo próprio autor, a de 1550, acima, e a de 1569, com o acréscimo “*Di nuovo dal medesimo riviste et ampliate, con i ritratti loro, et con l’aggiunta de Le Vite de’ vivi, e de’ morti dall’anno 1550 infinito al 1567*” (Novamente do mesmo período, revistas e ampliadas, com seus retratos e com o acréscimo das vidas dos vivos e dos mortos do ano de 1550 a 1567). Apesar de as revisões e ampliações textuais, mais o acréscimo de ilustrações retratando os artistas biografados, além do acréscimo de novas biografias decorrentes do período de 1550 a 1567 denotarem que a passagem da primeira para a segunda edição decorreu tão-somente em vista da boa receptividade da primeira publicação, é consenso da maior parte dos estudiosos que a revisão efetuada por Vasari modificou bastante a estrutura do texto, no sentido que enquanto a primeira possuía um caráter mais puro e artístico, na segunda se acrescentou, corrigiu e normatizou-se bastante o texto, tornando-o em certa medida acumulativo (Cf. Previtali, G. In. VASARI, 2011, p.XI).

Danto, sob a influência do argumento de Belting, identifica naquele momento histórico em que Vasari redige sua grande obra o advento de uma espécie de formulação primitiva que pensa a arte não mais como uma espécie de ofício, mas como uma atividade que encampa um conceito mais próximo ao nosso. E, notadamente, no qual Vasari estabelece uma espécie de narrativa que pensa o desenvolvimento histórico da arte produzida em sua época sob o critério de progressão mimética. E, de fato, a observação de Belting adotada por Danto encontra no próprio texto de Vasari uma justificativa plausível, dado que naquela obra, o aretino demarca um distanciamento entre o ofício e o trabalho do artista. Diz o texto vasariano, na edição de 1550:

Quando [...] comecei a descrever estas vidas, não era minha intenção fazer uma nota sobre os artistas ou algum inventário de suas obras; também nunca julguei que fosse finalidade digna deste meu trabalho demorado e árduo – apesar de bellissimo – descobrir números, nomes e locais de origem, bem como indicar em que cidade e em que lugar exato é possível encontrar agora pinturas, esculturas ou construções; porque isso eu poderia fazer com uma simples tabela, sem inserir em lugar nenhum os meus juízos a respeito. [...] assim, empenhei-me não só em dizer o que fizeram os artistas, como também em selecionar, para comentar, o que há de melhor naquilo que é bom, e o que é ótimo no que há de melhor, observando cuidadosamente técnicas, expressões, estilos, traços e inventividade de pintores e escultores, tentando, com a maior diligência que pude, mostrar àqueles que tais coisas não sabem fazer por si sós as causas e as raízes dos estilos, bem como das melhorias ou pioras introduzidas nas artes, coisas que ocorreram em diversos tempos e em diferentes pessoas (Vasari, 2011, p.169)⁷³.

⁷³ Cf. (Vasari, 1986, p.106): “Quando io presi primieramente [...] a descrivere queste vite, e' non fu mia intenzione fare una nota delli artefici et uno inventario, dirò cosí, delle opere loro, né giudicai mai degno fine di queste mie, non so come belle, certo lunghe e fastidiose fatiche, ritrovare il numero et i

Em contraposição à análise de Belting e Danto, poderíamos objetar que a obra do aretino não possui por objeto uma história da arte no mesmo sentido que o nosso, já que à época de Vasari não havia uma prática institucional da arte como objeto de fruição, nem críticos dessa arte ou museus especializados nessa arte. De fato, tal objeção encontra escopo não apenas na inexistência àquela época da estrutura institucionalizada da arte de nosso tempo, como, ainda, o próprio termo empregado por Vasari para se referir aos artistas nos leva a denotar essa interpretação. Como podemos observar na nota de rodapé na página anterior, e em contraposição à tradução para a língua portuguesa, ao se referir aos artistas, em *Le Vite*, o aretino se vale do termo *artefici* ou da expressão *nobilissimi artefici*, designando portanto ‘artesãos’ ou ‘artífices’ e ‘os mais nobres artesãos’. O emprego da palavra artífice, neste caso, torna o significado do termo mais próximo à compreensão do ofício dos artífices medievos e antigos do que propriamente do artista criador, tendo maior relação com os termos latinos *ars* e *artis*, que embora sejam etimologicamente a matriz do nosso termo arte são, por outro lado, a tradução medieva referencial do termo grego *tekné*. E, nesse sentido, Vasari ainda empregava um termo referencial próprio aos trabalhadores das oficinas cujos ganhos se davam pelo critério de tempo trabalhado e pela ordenação das guildas.

nomi e le patrie loro, et insegnare in che città et in che luogo appunto di esse si trovassino al presente le loro pitture o sculture o fabbriche; che questo io lo arei potuto fare con una semplice tavola, senza interporre in parte alcuna il giudizio mio [...] Per la qual cosa avendo io preso a scriver la istoria de' nobilissimi artefici, per giovar all'arti quanto patiscono le forze mie, et appresso per onorarle, ho tenuto quanto io poteva, ad imitazione di così valenti uomini, il medesimo modo; e mi sono ingegnato non solo di dire quel che hanno fatto, ma di scegliere ancora discorrendo il meglio da 'l buono, e l'ottimo da 'l migliore, e notare un poco diligentemente i modi, le arie, le maniere, i tratti e le fantasie de' pittori e degli scultori; investigando, quanto più diligentemente ho saputo, di far conoscere a quegli che questo per se stessi non sanno fare, le cause e le radici delle maniere e del miglioramento e peggioramento delle arti, accaduto in diversi tempi et in diverse persone”. Ressaltamos, ademais, que o mesmo texto, com muito poucas modificações estilísticas – mas não do conteúdo apresentado – também se encontra no Proêmio da Segunda Parte de *Le Vite*, na edição de 1569 (Cf. VASARI, 1997, pp.518-519).

Em contraposição ao fato de Vasari se valer do termo *artefici* para designar os artistas por ele biografados, entretanto, é no conteúdo descrito pelo autor no prólogo da segunda parte de *Le Vite* que se fundamenta o argumento de Belting adotado por Danto. Apesar do pressuposto emprego de um termo aplicado para um desígnio tradicional da antiguidade e do medievo, o texto de Vasari realiza uma espécie de transição de significado sobre a palavra e sua designação, enobrecendo aquele termo e atribuindo-lhe novas considerações em contraste à tradição, cujo trato relativo ao trabalho de pintores, escultores e arquitetos era o de três entre outras atividades do ofício manual⁷⁴. A passagem de Vasari, entretanto, demonstra uma mudança de perspectiva quando o autor aponta que ao dar início à sua empreita de biografar os artistas (*artefici*), poderia ter optado por um modelo próprio à tarefa comumente devotada àquele tipo de trabalho, realizando um mero inventário de suas obras, ou indicar os locais onde seriam possíveis encontrar pinturas, esculturas e construções – o que, como o próprio aretino observa, demandaria tão-somente uma tabela. Diferentemente, Vasari enobrece a atividade daqueles artistas (*artefici*) por ele escolhidos como os mais nobres – e, notadamente, pelo método de progresso da imitação, tal como apontado por Danto – e, do mesmo modo, reconhece em sua atividade de biografá-los uma atribuição cujos objetos são de tal importância que lhe exigem um empenho que não são o da ordem da enumeração quantitativa, mas do juízo crítico sobre a relevância de cada um, o que,

⁷⁴ Nota do Autor: acredito ser plausível afirmar que a referida passagem do texto de Vasari inaugura sobre a compreensão do artista (*artefice*) de sua época uma mudança na semântica do termo similar àquela observada por Friedrich Nietzsche, em sua obra *Genealogia da Moral*, em relação ao termo *bonus*, cuja significação deixou de se referir ao heroico e ao nobre romano (em proximidade com a interpretação grega de *arché*), para designar, com o advento do cristianismo, uma mudança semântica do termo bom que é da mesma ordem de nosso entendimento moral na modernidade (Cf. NIETZSCHE, 1998, p.23).

consequentemente, demanda o empenho na seleção, no comentário, na observação do que há de melhor nas boas obras, na distinção entre obras boas e ótimas, na observação característica dos estilos, traços, técnicas e inventividade de cada artista e suas consequentes formações para o alcance de suas singularidades.

Eis o ponto elementar: Vasari não apenas enobrece a arte daqueles ‘artífices’ especiais, ele faz observar que de fato tais obras são singulares e merecem um apreço diverso. E é tão-somente sob esse princípio, por sinal, que se justificaria o empenho vasariano em estabelecer uma narrativa histórica do desenvolvimento da prática daqueles artistas (*artefici*). Ademais, o texto vasariano compreende o início de sua narrativa justamente sob o mesmo critério adotado por Danto e Belting como referencial, qual seja, o início do século XV. Cito o esteta de Ann Arbor:

Não que aquelas imagens [anteriores a 1400 d.C., ou, mais especificamente, que antecedem ao Renascimento] deixassem de ser arte em um sentido amplo, mas serem arte não fazia parte de sua produção, uma vez que o conceito de arte ainda não havia surgido de fato na consciência geral, e essas imagens – ícones, realmente – desempenhavam na vida das pessoas um papel bem diferente daquele que as obras de arte vieram a ter quando o conceito finalmente emergiu e alguma coisa como considerações estéticas começaram a governar nossas relações com elas. [...] Teria, então, havido uma profunda descontinuidade entre as práticas artísticas antes e depois da era da arte ter se iniciado, uma vez que o conceito de artista não fazia parte da explicação das imagens devotas, mas é claro que o conceito de artista se tornou central na Renascença, a ponto de Giorgio Vasari ter escrito um grande livro sobre a vida dos artistas (1997, p.3).

Danto não tem por pretensão afirmar que no ano de 1400 tenha havido uma mudança abrupta no entendimento da arte como ofício manual para a arte como

criação autônoma (tal como não houve uma mudança abrupta em 1964 com o fim da narrativa histórica da arte por causa das *Brillo Boxes* de Andy Warhol). O que está em jogo, para o pensador estadunidense, é que as condições históricas nas quais a arte passou a existir no Renascimento (tal como na segunda metade do século XX em relação ao seu fim histórico) denotam que a prática da arte sofreu naquele período uma nova forma de compreensão, cujo *Le Vite* vasariano demonstra a relevância alcançada por aquela atividade (naquele e a partir daquele período).

É sob essa perspectiva de uma mudança das condições históricas da arte que o pensamento dantiano identifica, não como uma ação individual deliberada, mas como sintoma das condições da arte em uma época, o marco representativo do texto de Vasari, visto que este, “ao escrever uma primeira grande história da arte”, de acordo com 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 ou afetassem o sistema visual da mesma maneira que o faziam as superfícies visuais do mundo” (*Ibidem*, p.48) estabeleceu uma espécie de novo paradigma para a atividade dos artífices. Dito de outra maneira, para Danto o texto de Giorgio Vasari dá início a uma forma de narrativa sobre a arte baseado no conceito de representação mimética, isto é, em que se dá uma corporificação de significado sobre os objetos, sendo tal corporificação de ordem da representação mimética, e em que as condições históricas sob as quais aqueles objetos passam a ser fruídos não apenas como imagens devotas oriundas de um processo meramente artesanal, mas enquanto objetos cujo qualitativo de desenvolvimento mimético adquirem um estatuto que os difere das demais produções dos artífices.

É necessário observar, por sua vez, que o fato de Vasari ter compreendido em sua época que a história da arte se dê em um processo de narrativa do progresso mimético, consiste uma primeira etapa histórica da Idade da Arte, no sentido de representar uma era na qual se acreditava que a arte era essencialmente *mimesis*, mas é também uma dentre as outras narrativas históricas que pensaram a arte a partir da progressão mimética, isto é, um dentre os textos históricos inseridos nessa forma de narrativa mestra, que também encontra, tal como vimos, mesmo na era contemporânea, autores que também formulam suas narrativas históricas da arte a partir desse mesmo critério, como Gombrich.

Em contraposição à narrativa mimética, Danto observa que a outra forma de narrativa adveio, posteriormente, com o advento do modernismo na arte. Em *O fim da arte*, Danto formula esse outro critério narrativo como o da teoria da arte como expressão, cujo nascimento é oriundo do momento em que os artistas passaram a competir com as novas tecnologias de representação mimética, como a fotografia e o cinema, e, logo em seguida e em consequência dessa empreita, passaram a questionar acerca da real natureza do trabalho artístico, inaugurando uma crise nos próprios juízos de identificação e interpretação das obras de arte a partir dos acalorados debates e movimentos artísticos que seguiram ao advento dessa nova concepção, como o pós-impressionismo, o fauvismo, o cubismo, o dadaísmo, o construtivismo e as demais vanguardas artísticas.

Deve-se observar, contudo, que se em *After the End of Art*, Danto reformula essa concepção em nome de um critério de narrativa mestra mais condizente com a crise e a amplitude pluralista da arte moderna, condicionando o nascimento da arte moderna ao pós-impressionismo, é porque a era da arte moderna, para o pensador de Ann Arbor, não consiste em uma superação da *mimesis* por alguma outra forma

estilística, como a expressão, mas a origem de uma crise histórica da arte em relação ao seu conceito, quando surgem artistas que também se tornam teóricos, como Mondrian, Malevich ou Kandinsky, e cujo empenho duplo (de fazer arte e de teorizarem a respeito dela) corresponde a um momento histórico que poderia ser melhor adequado no termo Era dos Manifestos ou Era da Ideologia, tendo em vista que diferentes estilos passam a ser contrapostos, em obras e textos, contra outros estilos. Cito Danto:

[...] a *mimesis*, para mim, é um estilo [dentre outros]. No período em que definiu o que era ser arte, não havia outro estilo nesse sentido. A *mimesis* tornou-se um estilo com o advento do modernismo, ou, como eu o chamei, a Era dos Manifestos. Cada um desses manifestos buscou encontrar uma nova definição filosófica de arte, de forma a capturar a arte em questão. E, porque havia tantas definições nesta época, era inevitável que estas fossem instadas com certo dogmatismo e intolerância. A mimese não se tornou ideologizada até a era do modernismo (Danto, 1997, p.46)⁷⁵.

A chegada ao fim da arte, para Danto, consiste no progresso desse debate ideológico/manifesto da arte moderna, ao longo de um período aproximado de sessenta anos, até o momento em que nessa articulação histórica da arte em questionar sobre sua natureza a arte dos anos 1960, e, notadamente, obras como as *Brillo Boxes*, atingiram o problema teórico da arte em sua condição histórica: as obras são, em essência, significados incorporados. É a superação do processo histórico dessa Era dos Manifestos, cujos determinantes de identificação e

⁷⁵ Cf. “[...] hence *mimesis*, on my use, is a style. In the period in which it defined what it was to be art, there was no other style in this sense. *Mimesis* became a style with the advent of modernism, or, as I termed it, the Age of Manifestos. Each of these manifestos sought to find a new philosophical definition of art, so cast as to capture the art in question. And, because there were so many definitions in this age, it was inevitable that these should be urged with a certain dogmatism and intolerance. *Mimesis* did not become ideologized until the age of modernism”.

interpretação se ancoravam na materialidade das obras, que a arte chega ao seu estágio (empírico) de autoconsciência, ao que Danto intitula fim da arte.

Vale observar, por sua vez, que concomitante a esse processo de chegada da arte à sua autoconsciência filosófica não adveio, para Danto, um fim das produções artísticas, mas tão só de suas narrativas enquanto teorias determinantes para a identificação e interpretação das obras. É nesse processo histórico de reflexão e defesa de seus estilos pelos artistas, em cujo processo, de maneira diversa ao progresso mimético, um novo estilo aparecia a cada momento com o projeto de suplantar o anterior, que a arte alcançou o seu desenvolvimento rumo à sua autoconsciência, “quando a sua filosofia se separou do estilo em virtude do aparecimento, em sua verdadeira forma, da questão ‘o que é arte?’”. Para Danto, a chegada ao fim da arte não deriva apenas do fato de uma obra, como a *Brillo Boxes*, ter introduzido a questão da indiscernibilidade como um problema filosófico da arte, mas em razão de ela se apresentar em uma condição histórica na qual ela é parte e resultado do desenvolvimento histórico da autoconsciência da arte. É por esta razão, deste modo, que uma obra como *Fountain*, de Marcel Duchamp, que também possibilita o debate a respeito da indiscernibilidade quase meio século antes de Warhol, não responder historicamente ao processo que a obra de Warhol, e outras de sua mesma época, postulam.

Encontrando-se na era dos manifestos, os *readymades* de Duchamp, mesmo trazendo para a arte a necessidade de sobreposição ao entendimento sobre o gosto, ainda está inserida em um contexto histórico no qual ela não poderia fazer emergir a natureza teórica da arte (algo que, por sinal, pode ser deduzido do fato de muitos de seus críticos terem interpretado a obra de Duchamp em razão dos contornos e da

forma do mictório que lhe servia de objeto). “Essa linha” entre a interpretação estética e a filosofia “era muito tênue nas consciências em geral quando Duchamp procurou exibir um mictório na exposição de 1917 da Sociedade dos Independentes sob uma falsa assinatura e o título de *Fountain*”, afirma Danto. “Mesmo membros do círculo mais próximos de Duchamp”, prossegue o pensador, “pensaram que ele estava chamando a atenção para a cintilante beleza do mictório” (*Ibidem*, p.84)⁷⁶.

Ainda em *O Fim da arte*, mas também em *Arte, Evolução e a Consciência da História*, Danto apresenta o seu conceito de arte pós-histórica como sendo tão-somente o processo derivado do fim teleológico da história da arte em alcançar a sua autoconsciência filosófica. Nesses dois artigos, escritos ainda nos anos 1980, o pensador de Ann Arbor observa que superada a condição histórica da arte e do impasse de suas narrativas mestras, isto é, quando alcançada a sua própria filosofia, a arte ingressa em um estágio no qual essas formas de atribuições estilísticas como a *mimesis*, a expressão ou a forma, já não podem mais estabelecer uma nova etapa narrativa. Isso significa que a arte se libertou de sua história por ter atingido a consumação de seu processo evolutivo e, também, que o termo obra de arte ainda seguirá encontrando seu referencial em novas obras, mas agora libertas de seu fardo histórico: a arte não mais precisa ser mimética, realidade pictórica, filosófica, não precisa interrogar sobre sua própria essência (esta já foi atingida), de modo que ela pode ser o que seu artista quiser. Vale observar, entretanto, que diferentemente do que acontece em *After the End of Art*, de 1997, quando Danto aborda empiricamente a pós-historicidade como um fenômeno em curso na prática da arte,

⁷⁶ Cf. “[...] in general consciousness when Duchamp sought to exhibit a urinal at the 1917 exhibition of the Society of Independent Artists, under a false signature and the title *Fountain*. Even members of Duchamp’s immediate circle, thought Duchamp was drawing attention to the white gleaming beauty of the urinal”.

nos dois ensaios da década de 1980 o filósofo de Ann Arbor condiciona sua interpretação – e em contrariedade à sua *Analytical Philosophy of History* – a uma espécie de profecia que, sem dúvida, seria alvo de sua crítica às filosofias substantivas da história, quando afirma que o fim da arte “nos trouxe a um estágio de pensamento essencialmente fora da história”, de modo que “para o futuro indefinido, a arte será a fatura pós-histórica da arte”, e na qual caso se venha a pensar os artistas que melhor haverão de receber destaque, “serão aqueles com um senso de ação necessário para a sobrevivência” nesse novo mundo artístico. E finaliza, substantivamente: “não sou mais do que o profeta deles” (Danto, 2014, p.248).

3.3. A INSTITUCIONALIDADE COMO CONDIÇÃO DO HISTÓRICO DO/NO ESSENCIALISMO

Michael Kelly, em *Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art*, realiza uma contundente crítica ao conceito de essencialismo histórico, amparado sua argumentação na ideia de que Danto, ao formular o desenvolvimento histórico da arte sob um princípio teleológico, e pensar a crise da arte moderna como um estágio no qual a arte começa a deslocar sua problemática para o campo da sua própria filosofia (o que resulta no fim da arte e na era pós-histórica da arte na última etapa do modernismo), estabelece um duplo problema para a sua filosofia da arte.

Em um primeiro ponto, o artigo de Kelly observa que o deslocamento crítico da arte para a reflexão filosófica seria contraproducente em relação a um pensamento que se propõe a pensar o campo da arte a partir do desenvolvimento interno de sua

própria história: refletindo a si mesma a partir da sua filosofia, a arte estaria fazendo não arte, mas filosofia. E, conseqüentemente, pensa Kelly, se o fim da arte consiste em que a arte atingiu sua autoconsciência filosófica, o conflito entre essencialismo e historicismo acaba dissolvido em razão de ambos já não fazerem mais sentido, pois, afinal, cumprida a etapa filosófica da arte ela já não necessita de sua própria filosofia, mas, ao mesmo tempo, ela deixaria de ser arte (pois já não é mais filosófica). Cito Kelly:

O que o fim da arte significa para seu conflito interno entre essencialismo e historicismo, isto é, entre a busca filosófica pela essência da arte e sua autoconsciência histórica? Danto argumenta que a arte é filosófica apenas enquanto durar a busca de sua essência, e histórica apenas pelo mesmo período e pela mesma razão. O conflito aqui não é apenas que a presença do momento histórico da arte significa que a arte não atingiu sua essência (e, portanto, não é verdadeiramente filosófica), mas que a arte não consegue captar sua essência precisamente porque é histórica. Assim, a arte é tanto filosófica quanto histórica quando sua essência é ocultada, e nem filosófica nem histórica, uma vez que sua essência tenha sido revelada. Isso significa, no entanto, que os dois momentos da arte estão em conflito e em busca de alguma reconciliação, ou então ambos estão dissolvidos. Essa dissolução ocorre no final da arte; até então, o essencialismo está em desacordo com o historicismo, uma vez que a história está no caminho da realização da essência da arte. Se isso é verdade, então o conflito essencialismo-historicismo está ele mesmo dissolvido e não resolvido, à medida que esses momentos são dissolvidos. Como a crise de identidade, o conflito essencialismo-historicismo evapora quando a arte chega ao fim, porque o que acaba é o que é considerado a causa-raiz da crise e do conflito: a história (Kelly, 1998a, p.34)⁷⁷.

⁷⁷ Cf. "What does the end of art mean for its internal conflict between essentialism and historicism, that is, between the philosophical search for art's essence and its historical self-consciousness? Danto

A crítica de Kelly é relevante, notadamente, em razão de apontar para o fato de que Danto, ao pensar a arte sob as condições do essencialismo e do historicismo, e resolver o conflito do aspecto histórico, conduziria sua própria tese a um dilema, visto que encerrado o processo histórico da arte rumo à sua filosofia, conseqüentemente o conflito entre essência e história se dissolve, e a própria busca da arte pela sua filosofia perde a sua razão de ser. Entretanto, a crítica de Kelly está equivocada, e nossa resposta contra seu argumento justifica a razão de ser do tema da condição histórica no subcapítulo anterior de nossa Tese, e que também será retomado no quarto e último capítulo desta Tese.

O primeiro problema da crítica de Kelly se dá pelo fato de ele ter pensado o essencialismo histórico como uma espécie de conflito, quando de fato ele não é. Como vimos anteriormente, a teoria dantiana do essencialismo histórico não se propõe a reunir duas teorias distintas em uma mesma concepção filosófica – o que, obviamente, conduziria as duas perspectivas a um embate tal como pensado pelo esteta de Boston. Entretanto, não há no conceito de essencialismo histórico um conflito, mas tão-somente o emprego intensional e extensional do termo arte para que ela seja pensada tanto a partir daquilo que o conceito diz (isto é, que a obra é sobre alguma coisa e incorpora seu significado), quanto a partir dos objetos que o

argues that art is philosophical only as long as the quest for its essence lasts, and historical only for the same period and for the same reason. The conflict here is not just that the presence of art's historical moment means that art has not attained its essence (and is thus not truly philosophical), but that art cannot ever grasp its essence precisely because it is historical. So art is both philosophical and historical when its essence is concealed, and neither philosophical nor historical once its essence has been revealed. This means, however, that art's two moments are either in conflict and searching for some reconciliation, or else they are both dissolved. This dissolution takes place at the end of art; for until then, essentialism is at odds with historicism, since his-tory stands in the way of the realization of art's essence. If this is true, then the essentialism/historicism conflict is itself dissolved rather than solved as these moments are dissolved. Like the identity crisis, the essentialism/historicism conflict evaporates when art ends, because what ends is what is taken to be the root cause of the crisis and the conflict: history. Is such a dissolution acceptable to art? Even if art has been unsuccessful in defining itself, how can its identity crisis, caused by its"

termo arte referencia (isto é, as obras de arte). Obviamente, que o caráter extensional do termo arte conduz à referenciação de suas obras, e que isso designa o aspecto histórico da arte (pois as obras de arte são feitas ao longo do tempo em que o termo arte diz respeito a uma prática), conseqüentemente a união do essencialismo e do historicismo nos conduz a pensar na arte enquanto conceito de definição, e nas obras historicamente feitas como aplicação prática daquele conceito. Contudo, intensão e extensão são predicados que se aplicam a todo conceito, e, por exemplo, poderiam ser aplicados à filosofia ou quaisquer outros campos de saber, pois o termo filosofia possui um sentido intensional e outro extensional.

O ponto determinante, e que a crítica de Kelly ignora, é que mesmo com o fim da arte e a chegada da arte a uma condição pós-histórica, de modo algum temos que a arte a) tenha superado o historicismo de seu conceito, e b) que a extensão do termo obra de arte não prossiga sendo aplicado.

A chegada da arte ao seu fim consiste não na superação do caráter histórico do essencialismo histórico, mas na chegada ao fim da condição histórica da arte em relação às suas narrativas mestras, em razão de a arte ter alcançado o *telos* de sua filosofia. E note-se: nem sequer a arte passa a estar liberta de sua condição histórica, já que, apesar de em um contexto pós-histórico da arte as obras estão livres do fardo de uma autoridade narrativa que determina o que uma obra de arte deve ser, podendo as obras de arte empregar quaisquer recursos do interesse de seu artista, nem por isso a sentença wolffliniana deixa de exercer, em um aspecto fundamental, o seu papel sobre a arte.

Vejamos: encontrar-se a arte em uma era pós-histórica corresponde que as obras de arte, tendo superado as narrativas definidoras de sua narrativa, está livre para empregar todo e qualquer tipo de material (e todo e qualquer tipo de temática) que os artistas pós-históricos almejem corporificar em obra. Consequentemente, isso significa que na pós-história todo objeto pode vir a ser obra de arte e, como afirma o próprio Danto, a nenhum objeto transfigurado em obra de arte pode ser negado seu estatuto. Trata-se, portanto, da afirmação de uma era de plena liberdade artística e de radical pluralismo estilístico, já que sem a determinação das narrativas (que são ao mesmo tempo teóricas e históricas), uma obra pode ter o estilo que quiser.

Entretanto, a afirmação de Wölfflin, qual seja, de que “nem tudo é possível em todos os tempos” e a afirmação dantiana de que na arte pós-histórica “todo objeto pode vir a ser eleito obra de arte”, constituem duas sentenças de conteúdos distintos. O que a afirmação wolffliniana estabelece é que uma obra está condicionada à sua história, no sentido de que toda obra de arte ocorre em um tempo histórico específico, de modo que “mesmo o talento mais original não pode avançar para além de certos limites que são fixados para ele já no momento de seu nascimento”. Trata-se, portanto, de afirmar a condição histórica em que uma obra se encontra, ou, em outras palavras, de que a extensão do conceito de obra de arte é histórica. Consequentemente, que tudo possa vir a ser eleito obra de arte em uma era pós-histórica, isto se deve ao fato de que a condição histórica de uma obra pós-histórica – isto é, o seu momento histórico, já que Danto pensa a pós-história como uma era – é a era (a condição histórica) da arte pós-histórica (da arte livre do processo teleológico/evolutivo de sua narrativa).

A questão fundamental, deste modo, é que a extensão do termo obra de arte prossegue sendo, no contexto pós-histórico, aplicado, embora a arte já não dependa de uma condição histórica determinada a um processo de evolução. Tendo a arte chegado ao seu fim, por sinal, é até possível que de algum modo ela empreenda algum tipo de narrativa de ordem evolutiva, mas apenas no que tange ao emprego de seus objetos (novos objetos criados em seu contexto poderão ser adotados em razão do avanço tecnológico na história), mas não no sentido de uma evolução do conceito da própria arte (pois, nesse aspecto ela já não pode progredir e nem faz sentido esse anseio). Daí ser a arte pós-histórica uma arte livre do império narrativo: a arte pós histórica não está livre da arte, mas de sua filosofia (ou, em outras palavras, de a arte se preocupar em saber o que ela própria é). Afirma o próprio Danto:

Uma vez que a questão é trazida à consciência em um determinado momento do desdobramento histórico da arte, um novo nível de consciência filosófica foi alcançado. E isso significa duas coisas. Em primeiro lugar, que, tendo chegado a esse nível de consciência, a arte não mais carrega a responsabilidade por sua própria definição filosófica. Isso passa a ser tarefa dos filósofos da arte. Em segundo lugar, significa que já não há um modo segundo o qual as obras de arte tem que ser, já que uma definição filosófica de arte deve ser compatível com todo tipo de arte (Danto, 1997, p.36)⁷⁸.

⁷⁸ Cf. *“Once the question is brought to consciousness at a certain moment in the historic unfolding of art, a new level of philosophical consciousness has been reached. And it means two things. It means, first, that having brought itself to this level of consciousness, art no longer bears the responsibility for its own philosophical definition. That, rather, is the task of philosophers of art. Second, it means that there is no way works of art need to look, since a philosophical definition of art must be compatible with every kind and order of art”*

Conforme vimos anteriormente, o problema da condição histórica da arte incide em que uma obra de arte é sempre dependente ambiente histórico-teórico do mundo da arte no qual ela se insere. Consequentemente, isso permite compreender por que uma obra de arte do século XVII tende a encampar como narrativa estilística a *mimesis*, que naquele período era o termo empregado como narrativa mestra da arte. E, do mesmo modo, compreendermos porque uma obra como as *Brillo Boxes* questiona a diferença entre arte e objetos cotidianos na segunda metade do século XX. Ou, ainda, porque uma obra no contexto pós-histórico, quando a arte está livre da necessidade de refletir sobre a sua natureza, pode ser acerca daquilo o que o seu artista desejar (e com os objetos que desejar), sem a necessidade de algum amparo narrativo como a *mimesis*, a expressão, etc. Na teoria dantiana, portanto, não há um conflito entre essencialismo e historicismo, e sim um conflito no âmbito da história, no sentido em que a história da arte, enquanto narrativa interna da arte a partir de sua busca pela autocompreensão de sua natureza, estabelece para a condição histórica das obras, em um período de narratividades mestras, condições artísticas amparadas nessas narrativas. Finalizado historicamente o conflito entre a arte e sua própria condição histórica, de modo algum é encerrada a existência histórica da arte (pois, afinal, obras de arte prosseguem sendo feitas, e, portanto, a extensão do termo arte continua a ser empregado), mas tão-somente a arte já não é mais dependente de uma condição que a delimita a um processo evolutivo e interno que ela historicamente superou. O fim da arte não é, nesse sentido, o fim da história da arte, mas apenas o fim da determinação histórica do que as obras de arte devem ser, ou, como afirma Rachel Costa em seu relevante artigo de 2014, apenas um começo.

O essencialismo histórico não encerra com o fim da arte, e nem poderia. Caso encerrado um desses dois elementos constitutivos, como dissemos, a arte não teria chegado a um fim (teleológico) de sua autoconsciência, mas, em verdade, acabado (ou seja, deixado de existir enquanto prática). A condição pós-histórica da arte, deste modo, ocorre na própria história da arte, mas não é, de qualquer forma, condicionada a qualquer tipo de narrativa que não seja a da própria definição do que ela é: (i) ser sobre alguma coisa e (ii) incorporar seu significado. O essencialismo histórico, portanto, é na filosofia da arte de Danto uma condição da própria arte – inclusive da pós-histórica. Cito o próprio Danto, em *After the End of Art*

[Não] estava falando sobre a morte da arte, embora meu próprio texto tenha aparecido como o artigo alvo em um volume intitulado *A Morte da Arte*. Esse título não era meu, pois eu estava escrevendo sobre uma certa narrativa que, pensei, foi objetivamente realizada na história da arte, e foi essa narrativa, parecia-me, que havia chegado ao fim. Uma história acabou. Não era meu ponto de vista que não haveria mais arte, o que o termo 'morte' certamente implica, mas que qualquer arte que viesse seria feita sem o benefício de um tipo de narrativa legitimadora, na qual ela fosse vista como o apropriado próximo estágio na história. O que havia chegado ao fim era aquela narrativa, mas não o assunto da narrativa (Danto, 1997, p.4)⁷⁹.

⁷⁹ Cf. "Neither of us was talking about the death of art, though my own text happens to have appeared as the target article in a volume under the title *The Death of Art*. That title is not mine, for I was writing about a certain narrative that had, I thought, been objectively realized in the history of art, and it was that narrative, it seemed to me, that had come to an end. A story was over. It was not my view that there would be no more art, which 'death' certainly implies, but that whatever art there was to be would be made without a benefit of a reassuring sort of narrative in which it was seen as the appropriate next stage in the history. What had come to an end was that narrative but not the subject of the narrative. I hasten to clarify".

Diferentemente da questão trazida pela crítica de Michael Kelly, entretanto, há um problema mais crucial envolvendo a teoria dantiana da arte, e que se manifesta de maneira mais emblemática quando pensado o caráter histórico de seu essencialismo histórico: o papel da institucionalidade em sua teoria. Dedicamos boa parte do subcapítulo 2.1 ao objetivo de demonstrar o caráter ambíguo com o qual a expressão mundo da arte se faz, muitas vezes, presente na filosofia de Danto. Embora o pensador tenha esclarecido, em diversos textos, que essa expressão em sua filosofia é de caráter cognitivo, no sentido de que ele pensa por mundo da arte o conceito de atmosfera de teoria artística (ou a totalidade das obras de arte enquanto significados incorporados), por outro lado a constante presença de elementos institucionais em sua filosofia da arte, e apresentados de maneira conjunta às reflexões acerca desse caráter cognitivo da arte, nos leva a questionar até onde a sua teoria da arte não seja, de algum modo, uma Teoria Institucional da Arte.

Obviamente, a tendência interpretativa que formula a filosofia do mundo da arte como uma Teoria Institucional da Arte foi constantemente objetada por Danto, que em não poucos de seus escritos tornou claro que o seu pensamento não coincide com essa perspectiva, tendo em vista que diferentemente do essencialismo histórico elas compreendem que aquilo que define a arte sejam as instituições. Entretanto, é necessário observarmos que tampouco a Teoria Institucional da Arte, desde a sua primeira formulação por George Dickie, tal como vimos no capítulo 2.2 desta Tese, jamais afirmou compreender por obras de arte o juízo de autoridades institucionais que determinam o que ingressará ou não nas instituições artísticas. Diferentemente, aquilo que as sentenças de Dickie tratam como o caráter institucional de sua teoria é que, em essência, as obras de arte são um processo de artefactualização realizado

por artistas e que elas são direcionadas-para e sustentadas-por um meio social. Não se trata, nesse sentido, de uma teoria que ignora elementos cognitivistas em sua formulação (embora não discuta a cognitividade da arte), e, que de fato existam claras diferenças entre as duas concepções teóricas, de Danto e Dickie, nem por isso podemos afirmar que não existam, em ambas, um elevado peso institucional. Como veremos, entretanto, o próprio Danto assume essa perspectiva.

Em *A Plausibilidade da Pós-História no Sentido Estético*, Rodrigo Duarte questiona em que medida a aplicação do termo pós-história encontra, na realidade concreta, algum sustento. Obviamente, o artigo de Duarte questiona acerca dessa temática em um sentido amplo do termo pós-história, tendo em vista que autores tão distintos – e com objetivos tanto quanto díspares - quanto Alexandre Kojève, que instituiu de maneira ideológica o termo a partir de seu interesse por tornar o pensamento hegeliano frutífero para abordagens de ordem teórico-práticas, Francis Fukuyama, cuja compreensão do fim da história correspondia a celebrar o fim da incômoda presença soviética na geopolítica mundial, ou filosofias como a estética de Danto e a teoria da arte pós-histórica como resultado do processo histórico da arte rumo ao seu fim, ou Vilém Flusser, e a compreensão de que a pós-história corresponde a uma era da soberania das imagens técnicas, fazem o uso do mesmo termo pós-história como condição posterior ao fim da história para representarem, cada qual ao seu modo, um ‘mundo’ para o termo.

Entretanto, a interrogação do artigo de Rodrigo Duarte é objetiva e direcionada: em que medida a arte pós-histórica é plausível enquanto algo que se realizou de maneira concreta? Sua resposta, notadamente, compreende que se é possível pensarmos a pós-história como algo que foi consumado, isto se aconteceu no plano

estético – o que, para Duarte, diz respeito, obviamente, a uma concretude que se realizou na prática artística. Na reflexão duartiana, a peculiaridade do emprego do termo pós-história e a aplicação dessa concepção em nossa realidade concreta merecem destaque. Primeiramente, Duarte observa que Arthur Danto não emprega o termo pós-história como um substantivo, o que tornaria o emprego do termo uma referência a uma universalidade concreta, mas uma particularidade adjetiva para a arte, qual seja, arte pós-histórica (o que significa dizer: que a pós-historicidade, na filosofia da arte de Danto, só existe enquanto condição possível na arte). A questão elementar para justificar essa adjetivação, entretanto, vem logo a seguir: Duarte observa que Danto almeja a esperança, em sua compreensão da arte pós-histórica, a realização de uma utopia político-social, e cujo caráter extrapola a esfera do mundo da arte. Cito-o:

É digno de nota que Danto alimenta uma esperança [...] quanto à excelência da criação, de que o âmbito da arte radicalmente plural, seja o prenúncio de um estado paradisíaco, ainda sem precedentes no mundo 'real': 'em que medida minha predição está confinada na atual prática da arte? Bem, olhe em torno de você. Quão maravilhoso seria acreditar que o mundo da arte pluralístico do presente é um arauto de coisas políticas que estão por vir!' (Duarte, 2014, p.299).

Obviamente, a questão primordial da passagem acima se dá no fato de que Danto ampara a justificativa de sua teoria da arte em uma condição pós-histórica em razão de fatores de ordem empírica, o que, por si só, corresponde a um caráter de arte institucional: a condição pós-histórica da arte é verificável. Com o que, por sua

vez, Rodrigo Duarte concorda: “basta que se visite uma das monumentais exposições internacionais de arte como a Bienal de Veneza, a Bienal de São Paulo ou a Documenta de Kassel para que se entenda claramente o que Danto quer dizer com seu conceito de pluralismo radical” (*Ibidem*, p.298). Que a compreensão de Danto acerca do fenômeno pós-histórico da arte esteja amparado em uma condição de realidade concreta, é algo que o próprio pensador de Ann Arbor faz questão de deixar claro em *After the End of Art*, e não é por um mero acaso nesse livro o pensador de Ann Arbor faz questão de apresentar obras e artistas que se encontram no contexto (na condição histórica) da arte pós-histórica, como Julian Schnabel, David Salle, Frank Gehry ou David Reed, ou que discuta o papel das instituições nesse contexto, ao afirmar que parcela significativa da arte pós-histórica “é incompatível com as restrições de um museu, que exige uma outra geração de curadores”, ou que “o próprio museu é apenas parte da infraestrutura da arte, que cedo ou tarde, terá de lidar com o fim da arte e com a arte depois do fim da arte”. E finaliza: “o artista, a galeria, as práticas de história da arte e a disciplina da estética filosófica devem todos, de um modo ou de outro, ceder espaço e se tornarem diferentes, talvez muito diferentes, do que foram até agora” (Danto, 1997, p.17)⁸⁰.

Poderíamos aqui questionar: ora, não há aqui um problema de ordem institucional, mas tão-somente a mesma afirmação da tese essencialista histórica de Danto, segundo a qual as obras de arte são significados incorporados cuja extensão

⁸⁰ Cf. “*Contemporary art is too pluralistic in intention and realization to allow itself to be captured along a single dimension and indeed an argument can be made that enough of it is incompatible with the constraints of the museum that an entirely different breed or curator is required [...] But the museum itself is only part of the infrastructure of art that will sooner or later have to deal with the end of art and with art after the end of art. The artist, the gallery, the practices of art history, and the discipline of philosophical aesthetics must all, in one or another way, give way and become different, and perhaps vastly different, from what they have so far been*”

ocorre historicamente, e, portanto, nas obras. E, ademais, que em razão da condição histórica das obras de arte se mostra completamente plausível que se compreenda que em razão do processo histórico da arte as obras de arte sejam presentificadas nesse contexto, o que se dá por meio de instituições. Logo, da mesma forma que as *Brillo Boxes* foram aceitas pelo mundo (institucional) da arte nos anos 1960, em razão de a obra fazer parte do mundo (cognitivo) da arte (da totalidade das obras de arte em seu contexto histórico), conseqüentemente não há aí uma problemática institucional, mas tão-somente o resultado oriundo da condição histórica da arte de as instituições da arte as compreenderem como aquilo que elas são: obras de arte.

Entretanto, a questão ainda é mais profunda: observe-se, nas citações acima, que a condição histórica da arte pós-histórica é observada tanto em sentido descritivo, qual seja, “em que medida minha predição está confinada na atual prática da arte? Bem, olhe em torno de você” quanto prescritiva: seja ao estender a questão da arte a uma esperança política, em “quão maravilhoso seria acreditar que o mundo da arte pluralístico do presente é um arauto de coisas políticas que estão por vir!”, seja ao pensar o próprio campo interno do mundo (institucional) da arte: “o artista, a galeria, as práticas de história da arte e a disciplina da estética filosófica *devem* todos...”. Ademais, é digno observar que se por um lado a ideia de que a arte chegou a um estágio de plena liberdade artística, isto é, de um pluralismo radical resultante da superação pela arte de sua busca filosófica pela autoconsciência – o que, em princípio, é um argumento necessariamente cognitivo, e não de ordem institucional (social), em *After the End of Art*, e, posteriormente, em *What Art Is*,

Danto também afirma que a arte pós-histórica compreende, para além do pluralismo estilístico, também o multiculturalismo. Por exemplo:

Lembro-me de como os nova-iorquinos esperavam aprender a partir das bienais de Whitney a direção que a arte estava tomando. Durante anos, Greenberg foi a autoridade. Mas, em 1984, o reinado de Greenberg estava praticamente encerrado. Em vez de movimentos artísticos, movimentos políticos como o feminismo começaram a exigir espaço para mostrar seu trabalho. O multiculturalismo foi menos um movimento do que uma decisão curatorial de apresentar a arte de negros, asiáticos, índios americanos e gays de ambos os sexos (Danto, 2013, p.22)⁸¹.

Compreende-se, a partir da passagem acima, que os contornos que a arte pós-histórica adquire não é apenas da ordem da liberdade de estilos, mas também de ordem temática e cultural, e que também envolve elementos de outros campos (como o ativismo político identitário) como parte do seu processo. Que o pluralismo radical pudesse ser 'previsto' em razão do fim teleológico da arte, de qualquer modo não pareceria previsível que também o multiculturalismo e as questões políticas – que por sinal também estão presentes nos períodos da arte ordenada pelas narrativas mestras – fossem ingressar no mundo da arte como uma espécie de ordenamento ou preocupação maior. E, como bem destaca a passagem de Danto, acima, por meio de decisões curatoriais – o que significa, portanto, a afirmação do peso da institucionalidade no mundo da arte nas decisões do mundo da arte.

⁸¹ Cf. *"I recall how New Yorkers expected to learn from the Whitney Biennials the direction in which art was headed. For years Greenberg was the authority on this. But by 1984 the reign of Greenberg was largely over. Instead of art movements, political movements like feminism began to demand space to show its work. Multiculturalism was less a movement than a curatorial decision to feature the art of blacks, Asians, American Indians, and gays of either sex"*.

A questão do caráter institucional, em Danto, se mostra ainda mais profunda se retomarmos a citação de *Arte, Evolução e Consciência da História*, apresentada no subcapítulo anterior (ver: página 275-276), na qual o esteta de Ann Arbor afirma que se as instituições pelas quais o fazer artístico é encorajado fossem repentinamente eliminadas, provavelmente, numa próxima geração, as características do fazer artístico seria a de pessoas arranharem ossos ou empilhar pedras. O ponto-chave, observe, é que a questão da história da arte não corresponde apenas a um processo à parte da institucionalidade, mas que *depende* da institucionalidade, embora, em princípio, o papel das instituições se fundamente no princípio cognitivo da arte em seu processo de desenvolvimento. Porém, se até aqui formulamos a questão da relevância do caráter da institucionalidade no mundo da arte de Danto a partir do fato de que ela corresponde a um aspecto relevante da extensionalidade que o termo arte implica (já que, notadamente, a presença do caráter institucional em Danto está delimitada no elemento histórico do essencialismo histórico), e se o formulamos de modo subjacente à tua teoria do mundo da arte, a partir de nossa própria compreensão acerca de sua filosofia do essencialismo histórico e da condição histórica da arte, este não é o caso quando o próprio Danto, ao revisar o tema do mundo da arte no início dos anos 1990, afirma explicitamente – e em contraposição às suas antigas tentativas de desvencilhar sua teoria do mundo da arte das Teorias Institucionais – que a sua concepção de mundo da arte é, sim, um tipo de Teoria Institucional da Arte.

No artigo *O Mundo da Arte Revisitado: Comédias e Similaridades*⁸², de 1992, Danto apresenta uma interpretação um tanto quanto discutível da teoria dickieana, e cujos argumentos principais já foram debatidos no subcapítulo 2.2 desta Tese (ver: páginas 204-214), na qual o esteta de Ann Arbor compreende que a Teoria Institucional da Arte deriva sua formulação daquilo que é arte de um juízo, por parte de um júri de especialistas, que elegem como obras os artefatos para as instituições artísticas. Danto afirma, de maneira arbitrária (já que Dickie jamais afirmou que a Teoria Institucional da Arte consista em um tipo de certificação por autoridades), que essa concepção dickieana (*sic!*) é historicamente antecipada por Wendell Castle, decano do movimento Estúdio Mobiliário dos Estados Unidos, que, irritado com a distinção entre artesanato e arte, procurou nos anos 1950 um meio de demonstrar a tenuidade que distingue esses dois campos, a fim de poder desfrutar, tal como os membros das artes, de uma categoria mais elevada do que a referente ao seu ofício. Para realizar seu objetivo, Castle estabeleceu o seguinte teste: “como todos consentem que escultura é arte, caso uma peça de mobiliário não possa ser distinguida de uma escultura por um júri de especialistas, conseqüentemente não pode haver diferença entre uma peça de mobiliário e uma obra de arte” (Danto, 1992, p.168).

Ora, questiona Danto, o problema do Teste de Castle (assim como da teoria ‘de Dickie’) é que em ambos os casos a definição do que é uma obra de arte é tomada a partir de uma prescrição, isto é, do modo como um grupo de autoridades a compreendem. Conseqüentemente, pensa o filósofo de Ann Arbor, as obras de arte

⁸² Nota do Autor: empregarei como referência, aqui, a tradução integral de *Art World Revisited: Comedies and Similarities*, apresentada por Cristiane Silveira (2010, pp.167-190), em sua Dissertação intitulada *The Artworld: a Natureza Teórica da arte na reflexão filosófica de Arthur C. Danto*.

passam a ser reduzidas à ideia de candidatas à apreciação, e podem ser acometidas por um processo de juízo equivocado, a exemplo das *Brillo Boxes*, que ao serem enviadas de Nova York para Toronto, em uma história idêntica àquela passada por *Pássaro no Espaço*, de Brâncuși, entre 1926 e 1928 (ver: páginas 90-94 desta Tese), foram barradas pela alfândega canadense em razão de o serviço aduaneiro não tê-las compreendido como obras de arte, mas mercadorias, sendo logo em seguida certificados pelo indeferimento de um especialista, Charles Comfort, diretor da *National Gallery* do Canadá, que declarou que “podia ver que não se tratavam de esculturas” (*Ibidem*, p.171). O juízo equivocado da autoridade institucional canadense é o elemento crítico por meio do qual Danto estabelece a diferença entre a sua tese e a (daquela que interpreta ser) a teoria de Dickie: é necessário que haja um critério de fato legítimo que anteceda aos critérios institucionais, já que, obviamente, os membros das instituições artísticas haverão de discordar em diversos aspectos quando um objeto é ou não é uma obra de arte. É em razão dessa perspectiva, portanto, que Danto justifica a diferença de sua teoria do mundo da arte, cujo princípio é de ordem cognitiva e amparado na necessidade de que a obra de arte seja o que ela é em razão de uma definição precisa, filosófica, e não por meio de uma eleição. Em outras palavras, o ponto conflitante, para Danto, é que enquanto a sua teoria é cognitiva, a de Dicke não é, visto que, à sua interpretação, o estatuto de ‘isto é arte’ corresponde a algo mais ou menos da lógica do ‘isto é bom’ (*Ibidem*, p.173), o que, em outras palavras, retoma o problema por nós exposto no capítulo 1.1 desta Tese, ao refletirmos sobre o equívoco de se pensar uma definição de arte a partir de critérios sociológicos (ver: páginas 70-73; 99-101). A seguir, Danto afirma aquilo o que de fato compreende por mundo da arte e que, de maneira diversa à Teoria Institucional, formulou em seu artigo de 1964:

Um inspetor da Alfândega pode realmente usar o fato de que o diretor de um museu nacional disse que alguma coisa é arte como uma razão para crer que ela o seja, simplesmente pela posição ocupada por diretores nas estruturas de especialização. Mas a sua declaração de que aquela é uma obra de arte não é uma razão para que ela o seja. Entretanto, ser uma obra de arte é dependente de algum conjunto de razões [...]. Duas coisas devem ser ditas sobre essas razões para a concessão de estatuto: primeiro, que ser um membro do mundo da arte significa participar daquilo que poderíamos denominar o discurso de razões, e, em segundo lugar, que a arte é histórica porque as razões se relacionam umas às outras historicamente [...]. O que se ignora é que o discurso de razões é o que confere o estatuto de arte àquilo que de outra maneira seria apenas uma mera coisa, e que o discurso de razões é o mundo da arte interpretado de maneira institucional (*Ibidem*, p.174-175).

A passagem acima é emblemática, no sentido de afirmar, de maneira bastante objetiva, o que Danto realmente compreende pelo mundo da arte em sua definição. Primeiro, que as obras de arte enquanto significados incorporados são, em razão de sua natureza teórica, discursos de razões (ou, em outras palavras, entidades complexas fundamentadas em alicerces teóricos), fundamentando a tese dantiana em um paradigma de ordem cognitiva⁸³. Segundo, que tais discursos de razões

⁸³ Nota do Autor: acredito que aqui seja necessária uma nota explicativa. Ao longo de diversas passagens desta Tese, faço uso do termo 'cognitivista' para postular a compreensão dantiana de sua formulação da teoria do mundo da arte. Trata-se, notadamente, de uma perspectiva apresentada pelo próprio Danto. Todavia, o não esclarecimento por parte do autor acerca daquilo que ele compreende por cognição pode gerar algum tipo de embaraço. Tendo em vista que o termo cognição usualmente designa a função psicológica que atua na aquisição do conhecimento, seja a partir de processos de uso da linguagem e do pensamento, do raciocínio, da memória e da imaginação, bem como da associação e atenção, poderíamos pressupor que sob essa perspectiva também os animais seriam capazes de reconhecer obras de arte no sentido dantiano, tendo em vista que as mais diferentes espécies apresentam algum domínio de ordem cognitiva. Entretanto, parece-me que o termo cognitivista empregado por Danto para definir o âmbito de atuação da arte concentra-se na perspectiva apresentada pelo autor acerca da natureza teórica da arte: fazer e interpretar objetos de arte consiste no pertencimento a um meio orientado pelos diferentes discursos de razões que são tais objetos. Nesse sentido, o que o pensador de Ann Arbor institui por 'caráter cognitivista' de sua teoria

(teorias) estão intrinsecamente relacionadas umas às outras em sentido histórico. E, terceiro, ampliando a perspectiva apresentada em *Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*, na qual Danto postula que o mundo da arte consiste na totalidade das obras de arte, aqui há o claro ingresso institucional, isto é, de que tal mundo não compreende apenas as obras, mas as pessoas que caracterizam uma institucionalidade originária da arte, a tríade entre artistas-obra-público, visto que nesse texto revisionista o pensador de Ann Arbor objetiva que ser um membro do mundo da arte “significa participar daquilo que poderíamos denominar o discurso de razões”.

Poderíamos ainda questionar, entretanto, que o termo membro, empregado por Danto, não se refere exatamente a pessoas, e sim às obras que são membros do mundo da arte. Mas não é este o caso. Logo a seguir, Danto observa que “o mundo da arte é o discurso de razões institucionalizado, e, por conseguinte, ter aprendido o que significa participar do discurso de razões de uma cultura” (*Ibidem*, p.183). Nota-se, neste trecho, que as expressões ‘ter aprendido’ e ‘discursos de razões de uma cultura’, estabelecem com clareza que o mundo da arte não corresponde apenas a teorias à parte de instituições da arte, mas da prática (e debate) das teorias em um processo cultural, que envolve aprendizado, que necessita do princípio teórico e do conhecimento, mas *por* pessoas. Prossegue Danto:

Em certo sentido, o discurso de razões para uma dada cultura é um tipo de jogo de linguagem, regido por regras de jogo, e por razões análogas àquelas que sustentam que apenas onde há jogos há

não corresponde propriamente a um mero processo de ordem psíquica, mas, à existência de uma prática cujos objetos tem por alicerce um processo de ordem mental em que representações são incorporadas sobre os objetos, e não, propriamente, de uma prática alicerçada em algum tipo de materialidade perceptiva de tais objetos.

vitórias e derrotas e jogadores, apenas onde existe um mundo da arte, existe arte. [...] O mobiliário é arte? E a fotografia? Estas questões ajudaram a definir a forma do discurso de razões que a Teoria Institucional se esforçou por apreender. Estas não seriam, por outro lado, necessariamente as questões para outras culturas e outros discursos. A tradição chinesa, por exemplo, não prezava nem um pouco a verossimilhança, ao passo que nossa tradição celebra as proezas do simulador (*Ibidem*, p.183).

A questão do mundo da arte se mostra ainda mais profunda nessa última passagem. Que Danto tenha deixado claro que o mundo da arte consiste nos discursos de razões institucionalizados e delimitados às suas condições históricas, é algo que se mostra bastante claro para nós. Logo, tem-se que em razão de ser a institucionalização do discurso (o que só é possível por meio das obras), a institucionalidade do termo arte corresponde a um caráter extensional do termo arte, visto que se a extensão do termo é a sua denotação referencial, conseqüentemente a realização das obras de arte só são possíveis em razão de o próprio conceito de arte, em sua indissociável relação entre essencialismo (intensão) e historicismo (extensão), conter como parte integrante da própria definição a institucionalidade, obviamente ordenada pelos discursos de razões. Conseqüentemente, embora o conceito de mundo da arte de Danto não parta do mesmo princípio que a Teoria Institucional para pensar o problema da definição, isso não quer dizer que a teoria de Danto não seja, de fato, *uma* Teoria Institucional, já que a institucionalidade está contida na própria definição extensional do termo arte: “apenas onde existe um mundo da arte, existe arte”.

Contudo, a última passagem citada acima torna ainda mais complexa a problemática institucional na definição de Danto: os discursos de razões não estão

particularizados apenas pelo processo histórico da arte tal qual demonstrado pela evolução da arte rumo ao seu fim teleológico. Tal processo histórico da arte, no sentido apresentado aqui pelo próprio Danto, não é aplicável à universalidade das obras de arte, mas apenas a um contexto cultural dessa historicidade da arte. Pois, ao afirmar que os discursos de razões são dependentes das culturas em que se apresentam – e, tal como demonstrado no paradigma cultural chinês, este não coincide como o nosso modelo ocidental – consequentemente as condições históricas extensionais das obras de arte também estão condicionadas às suas respectivas culturas. Vemos, deste modo, que apesar da constante relutância de Danto em ter sua teoria do mundo da arte comparado com a Teoria Institucional da Arte, essa diferença não deve ser empregada como mecanismo que possa destituir o peso da institucionalidade em sua teoria, nem das particularidades culturais de cada mundo da arte (de cada meio institucional de discursos de razões ordenadas historicamente). Que a arte chinesa também possa ser compreendida como ser-sobre (i) alguma coisa e (ii) incorpore seu significado, o campo de significação dessas corporificações estão condicionados à cultura chinesa.

Parece óbvio que Danto está correto em não ter aceitado uma relação de sua teoria do mundo da arte com a de George Dickie, em razão de o pensador de Palmetto ter subtraído do conceito de mundo da arte o princípio cognitivo desta tese, e ainda tê-lo realocado em uma estrutura social institucionalizada chamada mundo da arte. Do mesmo modo, é não apenas razoável, mas necessária, a empreitada dantiana por distinguir o caráter cognitivista de sua teoria do princípio institucional que está contido, em parte (e não no todo, como vimos em 2.2), na formulação dickieana da Teoria Institucional da Arte.

Entretanto, não resta dúvidas, e notadamente em razão do caráter histórico do essencialismo histórico e da aceitação pelo próprio Danto do caráter elementar das instituições da arte nesse processo extensional, que a condição histórica da arte implica que o essencialismo histórico seja, de algum modo, também uma Teoria Institucional da Arte em sua própria constitutividade. Chamemos o essencialismo histórico de 'Teoria Cognitivo-Institucional da Arte' ou 'Teoria da Institucionalidade Cognitivista da Arte', não nos parece representar qualquer arbitrariedade ou deformação dos conceitos dantianos de mundo da arte e essencialismo histórico, posto que o conteúdo dessas concepções teóricas admitem, sem prejuízo interpretativo, uma consideração desse tipo. Entretanto, se nesse primeiro aspecto, o problema da definição parece bem resolvido, e a presença da institucionalidade se mostra agora bem demarcada em suas margens no conceito de mundo da arte de Danto, veremos no próximo e último capítulo desta Tese que as implicações desse caráter institucional sobre o conceito dantiano de crítica constituirá um problema e uma necessidade de reformulação teórica da ideia de crítica como interpretação do significado incorporado.

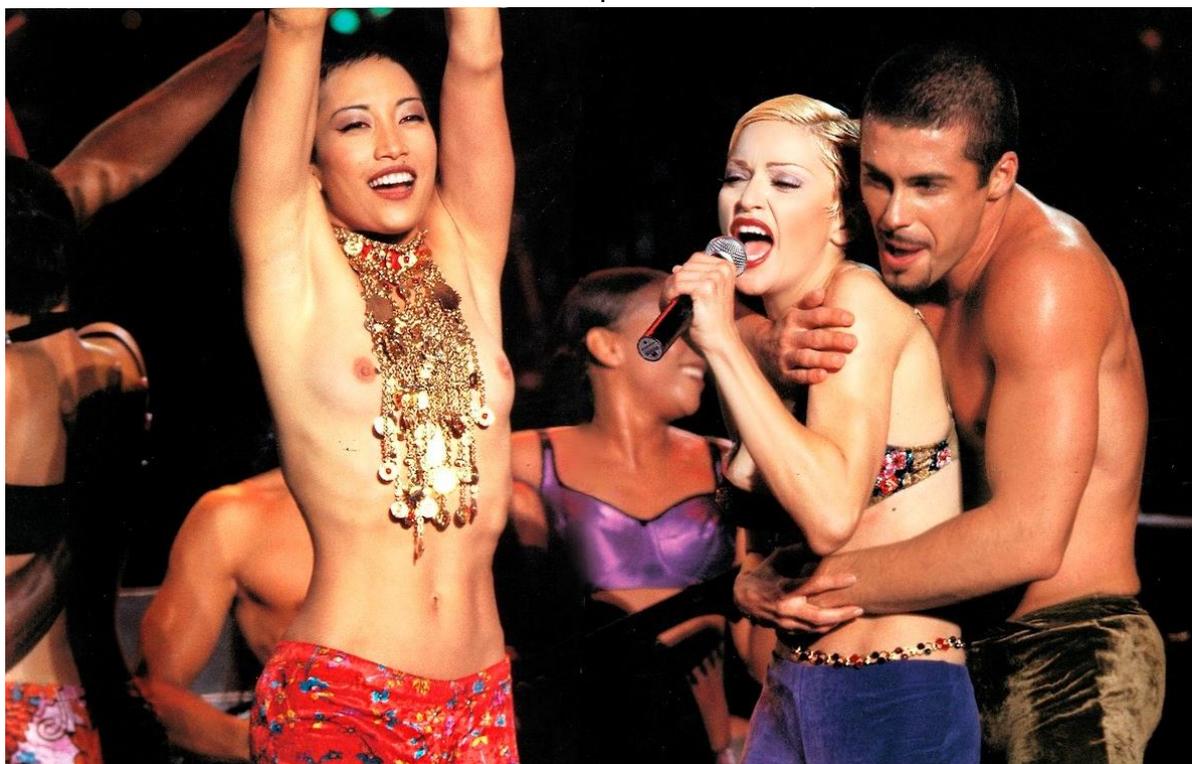
CAPÍTULO 4

POR UMA ADEQUAÇÃO ESSENCIALISTA HISTÓRICA DO CONCEITO DANTIANO DE CRÍTICA

“Cada vez mais e mais e mais e mais fundo /
Cada vez mais e mais e mais e mais doce...
(*Deeper and deeper, and deeper, and deeper*
/ Sweeter and sweeter, and sweeter, and
sweeter...)”.

Madonna; Pettibone; Shimkin⁸⁴

Figura 9 – Fotografia da apresentação de *Deeper and Deeper*, na turnê de promoção do álbum *Erotica*, de Madonna, intitulada *The Girlie Show*. Sidney, Austrália, 1993.



Fonte: “Oh Yeah Pop”. Disponível em: <<https://ohyeahpop.tumblr.com/post/160818528036/madonna-the-girlie-show-hq-1993/amp>>. Acesso em 22 de abril de 2019.

⁸⁴ Nota do Autor: o trecho corresponde ao refrão de *Deeper and Deeper*, de Madonna, Shep Pettibone e Anthony Shimkin, composta para o álbum *Erotica*, de 1992, e para a promoção do livro *Sex*. Embora desnecessário, em razão de vir a empregar em minha argumentação apenas a conotação sexual contida na expressão *deeper and deeper*, cito a seguir a letra completa da canção. Cf. “*Deeper and deeper, and deeper, and deeper / Sweeter and sweeter, and sweeter, and sweeter // I can't help falling in love / I fall deeper and deeper the further I go / Kisses sent from heaven above / They get sweeter and sweeter the more that I know // When you know the notes to sing / You can sing most anything / That's what my mama told me / Round and round and round you go / When you find love you'll always know / I let my father mold me // Daddy couldn't be all wrong / (Not gonna let you slip away, I'm gonna be there) / And my mama made me learn this song / (You're gonna bring your love to me, I'm gonna get you) / That's why // I can't help falling in love / I fall deeper and deeper the further I go / Kisses sent from heaven above / They get sweeter and sweeter the more that I know // The deeper I go / All...*” (Madonna, 1992).

Concluídas as etapas de firmamento das sapatas de fundação e edificadas as paredes, acredito ser agora possível assentar o telhado desta Tese. Parece-me, até o presente momento, que de algum modo consegui construir uma casa coerente dentro das margens do território do essencialismo histórico, no sentido em que torno compreensível ao(à) leitor(a) como se dá a constituição das tramas teóricas do complexo filosófico da arte de Danto em seu projeto – talvez não afirmado, mas claramente observável – de construir um sistema filosófico da arte, restando agora apenas a questão crítica.

Que a fundação e as paredes aqui possam não ser aprazíveis, exigindo o acompanhamento de uma argumentação muitas vezes densa, isto se deve pela necessidade por mim adotada, desde o princípio, por compor nesse texto uma estrutura também demarcada nas margens de seu território interpretativo, ainda que, obviamente, reconheça que ela deve, naturalmente, possuir ou originar fissuras.

Mas, de que casa estou falando aqui? Concluídos os três primeiros capítulos, pude demonstrar de que maneira a filosofia dantiana da arte se apresentou em um contexto de intenso pluralismo estilístico nas artes e de ceticismo da definição de arte pela filosofia, para conjecturar que esse processo aparentemente distante e impassível de ordenação filosófica pode contemplar uma definição de arte ao mesmo tempo inclusiva, no sentido de reconhecer a pluralidade das artes, como ainda lhe contrapor uma definição que, ao menos no sentido das condições necessárias, define a arte de modo essencialista (e histórico).

Nesse sentido, acredito que esse passo fundamental de minha Tese, qual seja, de demonstrar como o essencialismo histórico comporta a possibilidade de definirmos a arte e identificarmos os seus objetos por meio de um critério de definição, bem como do papel da institucionalidade nessa definição, foi cumprido.

Porém, retomando aqui o objetivo inicial da Tese, e apresentado na Introdução, tenho de rememorar que este trabalho não corresponde inicialmente a uma investigação do essencialismo histórico de Danto e da identificação das obras de arte pelo critério de sua definição, mas, em questionar 1) se no contexto pós-histórico da arte tudo pode ser arte, então o que não é arte?; e, 2) como é possível, em um contexto de pluralismo radical e multiculturalismo da arte, pensarmos uma crítica de arte que lhe seja adequada? Em outras palavras: meu objeto é acerca do problema da identidade da arte e da crítica de arte no contexto pluralista da arte, e que Danto tenha servido como um aporte teórico eficaz para a investigação a esse processo, deve-se pelo fato de sua teoria da arte pós-histórica contemplar, como nenhuma outra, a oportunidade dessa reflexão.

Em princípio, poder-se-ia conjecturar que aquilo que esta Tese apresentou até o seu terceiro capítulo seria apenas de caráter introdutório para a sua problemática, mas esse é um raciocínio equivocado, e justifica a analogia feita no primeiro parágrafo deste capítulo entre a Tese aqui apresentada e a construção de uma casa: o conceito de crítica de arte em Danto não pode ser tomado como um tema à parte de sua teoria em uma reflexão filosófica sobre a arte, pois ele é parte constitutiva do projeto dantiano, mas ele constitui apenas uma etapa menor dessa 'construção' – ao menos, segundo a minha avaliação – em razão desta teoria ter ocupado um empenho muito menor do que o problema da definição por parte do pensador de Ann Arbor.

Mas essa medida de Danto, acredito, é plenamente justificável: a crítica de arte é, para o esteta estadunidense, um elemento condicionado à própria arte, e, neste caso, é a definição o termo chave tanto para sabermos o que é uma obra de arte

como, em razão dessa premissa, podermos também pensar sobre o que é e como fazer crítica de arte.

Entretanto, a ambição de minha Tese, tal como anunciada na Introdução, vai um pouco além de Danto, e, nesse sentido, necessitamos recuperar o questionamento desenvolvido naquela etapa de nosso texto. Na página vinte e nove deste Trabalho, afirmo que “as questões que me conduziram à presente Tese não diziam respeito, no início de minhas investigações, à filosofia da arte de Arthur Danto” e, a seguir, que “antes, meu interesse inicial – e ainda presente neste trabalho – consistia em interrogar filosoficamente sobre o papel da crítica de arte diante um contexto tão pluralista como aquele que se pode observar no contexto da arte contemporânea”.

A razão de ser da precedência de um questionamento sobre a arte contemporânea em geral, e que me conduziu ao encontro de nosso projeto com a filosofia de Danto, deriva de um evento factual relativo às minhas pesquisas, e está também conectado à primeira pessoa a quem, nos Agradecimentos, esta Tese é dedicada: ao meu amigo e colega de profissão, Prof. Dr. Nilo Reis.

Logo após ingressar na Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia, em 2011, como professor assistente em filosofia, participei de uma mesa-redonda na qual abordei a problemática da crítica de arte no contexto pluralista da arte contemporânea. Logo após a minha apresentação, fui questionado por Nilo Reis acerca das seguintes questões: 1) Se no contexto da arte contemporânea tudo pode vir a ser arte, o que então não é arte?; e, 2) Qual a necessidade de uma crítica de arte quando tudo pode ser arte?. Trata-se, portanto, das mesmas interrogações objetivadas logo acima.

Durante aquele evento na UEFS, acredito não ter respondido de qualquer modo satisfatório a essas duas questões, mas, se dedico ao amigo e professor esta Tese, não é em razão de um exercício retórico, mas porque suas perspicazes interrogações constituem o *leitmotiv* que conduziu à realização do presente Trabalho, e porque esta Tese é uma resposta às duas questões daquele amigo e colega filósofo. Dado o fato de que os primeiros capítulos do trabalho alicerçaram uma compreensão da identidade das obras de arte em um contexto pluralista, e não só em Danto mas também na concepção inclusiva de George Dickie, sinto-me aqui, nesta etapa da Tese, plenamente confortável para responder de maneira sintética à primeira interrogação de Nilo Reis: à pergunta ‘Quando tudo pode ser arte, o que não é arte?’, afirmo tratar-se de um falso problema. Em Danto, por exemplo, a resposta seria a de que não é arte o objeto que não foi corporificado, e, para Dickie, aquele objeto que não foi artefatuado para se tornar candidato à apreciação. Entretanto, a questão de ser um falso problema se dá não porque tais autores puderam apresentar uma definição, mas porque a incógnita, por si mesma, não consiste em princípio um problema: dizer que tudo pode vir a ser arte designa um *pode vir a ser*, e não um *é*. Em outras palavras, a afirmação do poder-ser implica a necessidade de uma ação que torne (algo) escolhido dentre tudo, e não que tudo se transformou nesse algo. Creio ter respondido aqui, portanto, à primeira questão. Retornemos à nossa problemática.

Apesar de na Introdução ter esclarecido a respeito da entrada da filosofia de Danto para a resposta a esses questionamentos, cabe trazer novamente meu objeto, pois ele é crucial para o presente capítulo e para a compreensão da organicidade ansiada por nossa proposta, e que diz respeito à segunda interrogação de Nilo Reis.

Segundo abordei na Introdução, a filosofia dantiana da arte apresenta dois aspectos consideráveis para a questão da crítica: a) mais do que uma concepção da arte contemporânea como um estilo, a afirmação de que a arte chegou a um estágio pós-histórico radicaliza, em grande medida, a questão do pluralismo na arte contemporânea. A teoria de Danto, ao pensar uma era em que todo objeto pode vir a ser eleito obra de arte em razão de a arte ter superado sua condição histórica narrativa, originando por consequência uma era de plena liberdade criativa e o multiculturalismo, consiste um problema muito mais profundo para a filosofia da arte do que apenas o de um movimento ou estilo libertário de época. E, em seguida, b) em razão de sua teoria do essencialismo histórico, enquanto termo filosófico inclusivo da arte e da condição histórica da arte, incluir em seu corpo teórico uma concepção da crítica de arte, conseqüentemente a segunda interrogação encontra uma filosofia para sustentar o problema central desta investigação.

Que a teoria da crítica de Danto pôde responder à minha primeira questão de maneira eficaz, como vimos nos três primeiros capítulos e na dissolução do problema em nossa argumentação logo acima, é algo que me parece ser um tema – ao menos em relação à pergunta - encerrado. Contudo, durante o processo de minha investigação para esta Tese, observei que o conceito dantiano de crítica não contempla, por inteiro, nem a segunda interrogação quanto ao problema do caráter institucional contido no aspecto histórico do essencialismo histórico (desenvolvido no capítulo anterior desta Tese), nem, por outro lado, parece por completo coerente com a própria teoria dantiana da arte.

Notadamente, veremos a seguir que a questão dantiana da crítica é, em princípio, bastante coerente ao estabelecer que o papel da crítica de arte consiste em 1) em sentido descritivo: interpretar a incorporação do significado na obra; e, 2)

em sentido avaliativo: considerar se a incorporação do significado no objeto foi bem realizada (isto é, se a proposição almejada foi consumada de maneira eficaz). Ora, se a definição do que é arte, para Danto, incide em que (i) seja sobre alguma coisa e (ii) incorpore seu significado, nada mais plausível do que o pensador de Ann Arbor concluir que, por implicação ao próprio conceito de obra de arte, que a determinação crítica sobre a obra corresponda a interpretá-lo e verificar se a incorporação foi coesa com a proposição.

Mas, por outro lado, veremos que também essa concepção correspondente entre definição de arte e crítica de arte incorre em dois problemas: 1) à medida em que Danto aprofunda a sua argumentação do seu próprio conceito de interpretação, designando que a interpretação correta corresponde ao que ele intitula interpretação de superfície (*surface interpretation*), amparada na significação dada pelo autor em sua autoridade sobre a própria obra, e em detrimento da interpretação profunda (*deep interpretation*), compreendidas pelo autor como 'clêdons teóricos', conseqüentemente Danto submerge sua própria interpretação das *Brillo Boxes* a um paradoxo; 2) seu conceito de crítica, ao considerar apenas o caráter intensional da interpretação dos significados incorporados, ignora que seu próprio conceito de arte é, tal qual formulado na expressão mundo da arte (discursos de razões institucionalizado e condicionados às diferentes culturas), uma teoria que exige, por princípio de coerência, que também as questões institucionais que envolvem a arte, e que notadamente sabemos serem relevantes para a crítica, também necessitam a extensionalidade de sua aplicação.

Em contraposição a esses dois problemas, apresento uma solução mais adequada ao estabelecer como solução para o primeiro problema uma concepção crítica que intitulo *deeper and deeper interpretation*, e, para o segundo, a adequação

extensional de seu conceito de crítica para que o telhado de sua teoria não peque por falta de telhas ou posição crítica das vigas. Que as minhas proposições venham a ter diversas falhas ou possam ser contestadas, disso eu não tenho dúvidas; porém, trata-se aqui de uma tentativa para solucionar esse dilema para não deixarmos a casa descoberta, mesmo que ao fim e ao cabo as críticas ao nosso intento julguem que eu tenha conseguido apenas forjar alguma gambiarra provisória. Voltemos ao trabalho.

4.1. A CRÍTICA DE ARTE EM DANTO: INTERPRETAÇÃO DO SIGNIFICADO CORPORIFICADO E O DILEMA ENTRE *SURFACE INTERPRETATION* E *DEEP INTERPRETATION*

No capítulo 1.2 desta Tese (ver: página 127-128), afirmo que o neowittgensteiniano William Kennick, em *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?*, questiona – para além de Weitz e Ziff – não apenas a preocupação filosófica de se atribuir uma definição de arte, mas, também, de os filósofos pensarem que a definição da arte e o conceito de crítica de arte devem caminhar juntos, qual se a crítica de arte estivesse condicionada aos postulados da definição.

A posição de Kennick é distinta à de Weitz, para quem as definições, impossibilitadas de alcançarem uma definição adequada, deveriam ser compreendidas como paradigmas críticos. Essa perspectiva, por sinal, é pensada também por Danto, mas em um sentido negativo, ao formular que as narrativas mestras da *mimesis* e da arte moderna (formalismo, expressão, etc.) procuraram refletir a arte de maneira condicionada às suas narrativas. Na problematização

kennickiana, a problema da crítica de arte se dá pelo fato de ela procurar estabelecer cânones para a sua função. Sob a perspectiva do neowittgensteiniano, de fato a crítica deve ser feita, e relacionada às obras, mas não a partir de alguma forma de princípio, o que notadamente conduz à necessidade das definições.

O problema apontado por William Kennick de a crítica de arte procurar estabelecer cânones é, de fato, relevante, e poderíamos nos desgastar aqui na reflexão dessa afirmativa. Entretanto, há algo mais fundamental em sua concepção crítica, e que diz respeito também ao problema de nossa Tese. Ao afirmar que a definição de arte e a crítica de arte são coisas distintas, apreendemos desse juízo uma possibilidade que merece a nossa atenção: seria a crítica de arte independente da definição da obra de arte? Ora, normalmente nos parece plausível considerar que havendo uma correta definição de arte é mais do que certo que a crítica estabeleça uma função correlacionada à definição. Afinal, se o papel do artista é criar a obra de arte, e se a função do crítico é abordar descritivamente ou valorativamente essas obras, temos entre esses dois sujeitos o elemento que os condiciona a uma relação na arte: as obras. Todavia, o elemento que nos obriga a pensarmos a pergunta de Kennick se dá em razão de sua aplicabilidade no mundo da arte. Pois 1) se a função do artista e a função do crítico são independentes, conseqüentemente temos a necessidade de definição não apenas da obra de arte, mas também do que é a crítica de arte e suas diferentes formas de atuação no mundo da arte; 2) se a função de ambos está correlacionada em torno da obra de arte, é também necessário que não a função de cada um (artista/crítico), mas a própria relação entre os dois personagens (artista-e-crítico), seja objeto de reflexão; e, 3) se é a obra de arte é passível de definição, conseqüentemente a crítica, caso se apegue na própria

definição para subtrair a sua interpretação crítica, deve contemplar os elementos da definição.

As interrogações acima demonstram que, tal qual o conceito de obra de arte, também a crítica de arte precisa ser posta em reflexão acerca de sua natureza, pois uma simples formulação de que ‘é o papel da crítica abordar de modo descritivo e avaliativo as obras de arte’ se mostra, em razão das complexidades da prática da arte, também um objeto de questão filosófica. Afinal, a pergunta ‘o que é a crítica de arte?’ nos parece, tal qual o tema da definição e sua problemática – vide capítulo 1.1 desta Tese – um objeto de interrogação que não nos parece poder ser contemplado apenas por um juízo denotado da origem etimológica do termo grego *crinein* (separar), dos diferentes significados léxicos da palavra, ou do modo como sociologicamente a institucionalidade da crítica de arte tem sido pensada historicamente pelas sociedades. Há uma necessidade de que também a definição de crítica de arte seja filosoficamente pensada em sua natureza (e, talvez, pelas próprias teorias da definição) em razão de que sem esse pressuposto filosófico o seu conceito se torna obtuso.

Nesta Tese, obviamente, não empreenderei uma investigação do que é a crítica de arte – o que haveria de pressupor um outro andamento deste projeto – mas, contudo, delimitarei o nosso campo de interpretação a partir de algumas dentre as suas funções estabelecidas no contexto do mundo da arte, que são: a) ser uma parcela especializada do público de arte que descreve e avalia as obras de arte para um público leigo, especializado ou das instituições do mundo da arte; b) ser uma parcela dos artistas que, migrando sua função do fazer para o interpretar, descreve e avalia as próprias obras ou de outros artistas para um público leigo, especializado, ou das instituições do mundo da arte; e, por fim, c) ser uma parcela especializada

das instituições do mundo da arte que avalia e admite/nega o ingresso de obras de arte nessas instituições. Veremos agora que a formulação dantiana contempla os dois primeiros itens, mas não postula, criticamente, o item 'c', e nem, por outro lado, considera os interesses supra-cognitivos dos membros de 'a' e 'b' – pois, como se pode apreender da questão kennickiana e de nos faltar uma definição da natureza da crítica, conseqüentemente temos de ter em mente que os postulados da definição das obras de arte dizem respeito a obras de arte e às necessidades interpretativas relativas às obras de arte, mas não dizem sobre as pessoas ingressas no mundo da arte, suas inter-relações no mundo da arte, e nem a natureza e função dessas instituições.

Na introdução de *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life*, intitulada *Art criticism after the end of art*, Danto nos apresenta um conjunto de considerações relevantes para a abordagem de sua consideração crítica, e em uma condição pós-histórica da arte, merecendo aqui serem rapidamente listados. 1) o autor afirma a si próprio como o primeiro crítico de arte pós-histórica, enfatizando que ao fim da arte não incide o fim da crítica, posto que aquele conceito apenas descarta o tipo de prática de se elogiar uma obra mostrando qual seria a próxima fase da história da arte, ou, em outras palavras, de se adotar as narrativas definidoras como narrativas críticas. O crítico pós-histórico, para Danto, é liberacionista e liberta o artista do fardo da história da arte (DANTO, 2005, p.3); 2) o pensador estadunidense esclarece que as duas condições contidas na predicação intensional da arte, desenvolvidos em *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art* e, posteriormente, formuladas em *After the End of Art*, representadas pelo conceito de incorporação de significado, consiste na fórmula não apenas para a definição do que é arte, mas também para o objeto da crítica de

arte; (*Ibidem*, p.10); 3) valendo-se da concepção essencialista do predicado intensional da arte, Danto considera que a crítica de arte pós-histórica e a crítica de arte histórica não diferem, e que em ambos os casos o papel do crítico consiste em constituir uma espécie de mediação entre o artista e o espectador, isto é, o crítico é alguém que é requisitado tão-somente a explicar o significado que está sendo visto na obra, interpretar a incorporação do significado no objeto proposto como obra de arte, e, por fim, se tal incorporação foi bem realizada. Cito-o:

Minha prática como crítico foi a de me dirigir à arte depois do fim da arte do mesmo modo como Hegel à arte antes do fim da arte — procurando o sentido da arte e, em seguida, determinando como este significado se incorpora no objeto. Da perspectiva dessa prática, escrever sobre Leonardo ou Artemísia Gentileschi não é diferente de escrever sobre Gerhard Richter ou Judy Chicago. Toda arte é arte conceitual (com *c* minúsculo) e sempre foi. Mesmo naquela Idade de Ouro que Hegel sentimentalizou tinha de haver um discurso que se assemelhasse exatamente ao que ele entendia como crítica de arte. Esse teria sido o discurso dos próprios artistas, que precisavam ser capazes de discutir o que eles faziam em referência ao efeito que eles pretendiam que sua arte tivesse. O que falta na discussão de Hegel é a concepção de arte feita por artistas com certos propósitos em vista. O crítico ocupa hoje uma dupla perspectiva, a do artista e a do espectador. O crítico é aquele que tem de recuperar qual efeito a arte tem sobre o espectador — qual significado o artista quis trazer — e, em seguida, como este significado deve ser lido no objeto no qual ele foi incorporado. Eu vejo a minha tarefa como mediação entre o artista e o espectador, ajudando os espectadores a apreender o que foi intencionado. Pode ter havido tempos em que críticos não precisavam interpretar a arte para os espectadores, mas da maneira como a história da arte se desenvolveu o crítico é cada vez mais

requisitado a explicar ao espectador o que está sendo visto (Danto, 2005, p.18)⁸⁵.

Observamos que as considerações apontadas acima também encontram uma preocupação análoga em uma passagem do prefácio de *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*, obra constituída por uma seleção de ensaios de crítica de arte, e cujo ponto de interesse citamos a seguir. Em uma primeira apreensão, o autor afirma o caráter essencialista do significado e da incorporação do sentido como princípios necessários para que um objeto possa ser transfigurado em obra de arte. Em um segundo momento, como condição própria da liberdade da arte contemporânea (que, como vimos no capítulo anterior, consiste na condição pós-histórica da arte), a passagem apresenta o pluralismo enquanto possibilidade de todo objeto poder ser eleito obra de arte. Por fim, em terceiro lugar, traz ao debate a compreensão de que o pensamento filosófico coincide com o princípio para a crítica de arte, entendendo esta como avaliação da incorporação de significado. Segundo Danto, sua procura pela crítica é, em geral,

[...] descrever sobre o que é a obra – qual o seu *significado* – e como esse significado é incorporado na obra. O que falta reconhecer é que o ser de uma obra de arte é seu significado. A arte é um modo de pensamento, e a experiência da arte consiste de o pensamento se

⁸⁵ Cf. “My practice as a critic has been to address art after the end of art in the way that Hegel addressed art before the end of art – to look for the meaning of the art and then to determine how the meaning is embodied in the object. From the perspective of this practice, writing about Leonardo or Artemisia Gentileschi does not differ from writing about Gerhard Richter or Judy Chicago. All art is conceptual art (with a small c), and always has been. Even in those golden ages that Hegel sentimentalized, there had to be a discourse that exactly resembled that of art criticism as he understood it. This would have been the discourse of the artists themselves, who needed to be able to discuss what they mad with reference to the effect they meant their art to have. What Hegel’s discussion lacks is the conception of art that is made by artists with certain ends in view. The critic today occupies a double perspective, that of the artist and that of the viewer. The critic must recover what effect the art was to have upon the viewer – what meaning the artist meant to convey – and then how this meaning is to be read in the object in which it is embodied. I see my task as mediating between artist and viewer, helping the viewer grasp the meanings that were intended. There may have been ages when critics were not needed to interpret the art for the viewers, but as the history of art has evolved, the critic is needed more and more to explain to the viewer what is being seen”.

envolver com o pensamento. [...] As grandes obras de arte são aquelas que expressam os pensamentos mais profundos, e tratá-las como meros objetos estéticos, desata-as por inteiro do que faz a arte tão central para as necessidades do espírito humano. [...] A distinção entre significado e ser é um bom lugar para dar início a um trabalho direcionado à avaliação crítica: temos de interrogar como o significado é incorporado no ser material do objeto. [...] Os pensamentos com que me esforço para dotar meus leitores são eles mesmos peças de filosofia camuflada. Cada peça de filosofia é designada especificamente para a obra de arte em questão (Danto, 2000, pp.x-xi; grifos do autor)⁸⁶.

Notamos que, seja na passagem citada do Prefácio de *The Madonna of the Future: essays in a pluralistic art world*, ou na introdução de *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life*, temos um conjunto de ponderações que fundamentam a relevância do conceito de crítica dentro do corpo teórico dantiano, notadamente porque a) se por um lado a tese da crítica incide em verificar se o significado foi incorporado ao objeto proposto como obra de arte, sua tese da crítica consiste meramente em verificar se houve a adaptação que o caráter essencialista impõe para que algo seja obra: ser-sobre-algo e incorporar o seu significado; b) cabendo à crítica apenas atestar como e se o objeto proposto como obra foi bem consumado, ao crítico cabe, segundo Danto, um mero papel de intérprete da obra para o público; e, c) sendo a crítica tão somente avaliar a incorporação de

⁸⁶ Cf. "In general what I undertake to do in these reviews is to describe what the work is about – what it means – and how this meaning is embodied in the work. What it fails to recognize is that the being of a work of art is its meaning. Art is a mode of thought, and experiencing art consists of thought engaging with thought. [...] The great works of art are those which express the deepest thoughts, and treating them as mere aesthetic objects cuts one off entirely from what makes art so central to the needs of the human spirit. [...] The distinction between meaning and being is a good place to start in working toward a critical assessment: one has to ask how the meaning is embodied in the material being of the object. [...] The thoughts with which I endeavor to equip my readers are themselves pieces of disguised philosophy. Each piece of philosophy is designed specifically for the work of art at hand."

significado, e sendo este o papel da crítica pós-histórica e também histórica, tal afirmativa dantiana parece ao mesmo tempo destituir o papel da crítica de arte alicerçada nas narrativas mestras ao longo da história da arte (de modo que estas não seriam o correto critério para o crítico de arte), mas, também e principalmente, é tão somente ao abordar o problema da crítica que a tese do essencialismo histórico de Danto passa a ser ignorado em seu caráter extensional, o que significa que, no que diz respeito à crítica, Danto subtrai do essencialismo histórico a sua conjuntividade ao destituir da crítica o historicismo. Esse aspecto merece uma análise mais profunda.

Em princípio, a retirada da extensionalidade da crítica não parece ser um problema para Danto, no sentido de que para o pensador de Ann Arbor uma crítica puramente intensional não arbitra contra a definição essencialista histórica das obras de arte. Em verdade, Danto almeja delimitar a crítica a um papel específico. Isto porque, ao considerar que o papel da crítica é a interpretação do significado sobre objeto, e avaliar se a corporificação foi bem realizada, o esteta de Ann Arbor pretende destituir os critérios de avaliação amparados na reprodução mimética (se a reprodução foi bem realizada) ou da condição estética (experiência com critérios como beleza, experiência estética, pictorialidade, expressão, etc.) como artifícios da narrativa crítica. Isso consiste dizer que, apesar de as obras produzidas em outros momentos históricos denotarem uma condição histórica respectiva às suas épocas (o nem tudo é possível em todas as épocas de Wölfflin), eis que, o crítico, no exercício de seu papel em interpretar o significado incorporado no objeto, deve mesmo em relação àquelas obras de outras eras, interpretá-las sob a perspectiva intensional, e não, pelo contrário, pela perspectiva da crítica daquela época.

Parece arbitrário? Em certo sentido, o(a) leitor(a) poderia objetar que Danto está cometendo uma espécie de anacronismo, já que um artista, ao conceber uma obra criada na era mimética ou na era moderna, e para um mundo da arte que compreende por obra uma realização mimética ou à moda dos estilos em voga do modernismo, conseqüentemente exigir uma interpretação delas a partir de uma perspectiva só possível de ser pensada com o fim da arte, quando se compreende que a arte é de natureza teórica, consistiria em evento similar ao de imputarmos a uma escultura grega que ela seja obra de arte ao invés de um objeto votivo característico de sua condição histórica. Mas não é este o caso, e, aqui, deve-se observar que a dupla atribuição intensional e extensional não corresponde a sobrepor a historicidade sobre o essencialismo, ou vice-versa, mas compreender que mesmo aquelas obras realizadas na era mimética ou modernista consistiam em significados incorporados sobre os objetos, mesmo que seus respectivos artistas e público não tivessem consciência desse fato. Uma coisa, responderia Danto, seria exigirmos que um crítico de arte do século XVIII pensasse uma obra de Caspar David Friedrich a partir dos mesmos critérios críticos com os quais interpretamos as *Brillo Boxes* de Warhol, a partir do questionamento filosófico da natureza da arte. O que de fato seria impossível para os contemporâneos de Friedrich, e denotaria um anacronismo histórico. Outra, bastante distinta, é a de se almejar que um crítico de arte que possui o conhecimento de que a arte consiste intensionalmente na interpretação do significado sobre o objeto, e que tal preceito está em todas as obras de arte historicamente referenciadas (mesmo que sem essa consciência teórica por parte dos contemporâneos dessa obra), venha a submeter a sua interpretação ao critério crítico mimético ou estético tão-somente por ter sido aquela obra realizada em outra condição histórica.

Surge aqui uma incógnita: mas, como Danto faria essa interpretação do significado incorporado em uma obra de arte constituída em outra condição histórica de narrativa? Como poderia, por exemplo, interpretar sob o critério de incorporação de significado alguma pintura de um exímio representante do critério mimético, como Vermeer, senão sob o próprio critério mimético? Danto o faz observando, por entre as características miméticas, a significação representativa. Por exemplo: ao analisar o emprego da luz em Vermeer, o esteta a interpreta não a partir de como a luz é representada por Vermeer, mas, sob o critério de interrogar o que a luz significa nas pinturas de Vermeer. Cito Danto, ainda em *The Madonna of the Future*:

Em parte, um dos sentimentos, um veículo principal de seu significado, é sua luz. Mas se quiser fazer uma distinção entre a luz das pinturas e a luz nas pinturas: entre a luz que elas têm e a luz que elas mostram. Os personagens das pinturas de Vermeer, bem como os objetos que definem suas ações - jarras, por exemplo, ou pérolas, ou páginas de uma carta, ou instrumentos musicais - refletem ou refratam uma luz quente e estável que invariavelmente vem da esquerda da imagem, embora os quartos muitas vezes pareçam conter mais luz do que recebem (*Ibidem*, p.187)⁸⁷.

Podemos aqui objetar: Danto, apesar de afirmar claramente que o crítico em uma condição pós-histórica da arte (em razão de deter o conhecimento do que consiste uma obra de arte em sua realidade intensional), não deve interpretar as obras de arte a partir de critérios como a *mimesis* ou a condição estética, estabelece

⁸⁷ Cf. “*In part, one of feels, a primary vehicle of their meaning is their light. But one wants to draw a distinction between light of the paintings and the light in the paintings: between the light they have and the light they show. The personages in Vermeer’s paintings, as well as the objects that define their actions – pitchers, for example, or pearls, or pages of a letter, or musical instruments – reflect or refract a warm steady light that invariably comes in from the left of the picture, though the rooms often seem to contain more light than they receive.*”

nessa passagem uma descrição mimética: 'luz', 'pérolas', 'jarras', etc. O ponto, entretanto, não é este: Danto não poderia – e nem lhe seria possível – pensar o significado incorporado de uma obra de arte sem recorrer à reflexão dos significados dos objetos ali mimeticamente representados, pois o conteúdo semântico das obras de Vermeer foram realizadas mimeticamente. Entretanto, ele não interpreta essa realização mimética a partir de uma descrição do processo da *mimesis* (isto é, como Vermeer realiza sua mimetização) ou empregando a *mimesis* como um valor (isto é, como Vermeer realiza com maestria a arte da mimetização). Diferentemente, Danto, como crítico intensional, reflete acerca do significado que tais objetos mimetizados possuem na obra, e é nesse aspecto que está a diferença. A interpretação do significado incorporado no objeto, deste modo, consiste no método que o crítico de arte deve empregar para a realização de uma correta crítica de arte, dada a sua adequação à essência do que é uma obra de arte. Entretanto, o que Danto compreende por interpretação, e quando ela é correta? Abordaremos a questão a seguir.

Adivinhações ou artes divinatórias são atividades que procuram determinar o significado oculto por trás de eventos comuns, de modo a predizerem comportamentos, pensamentos, sentimentos, episódios futuros ou os cuidados com os quais devemos tomar conta quando temos o intento de alcançar algum fim, sendo este, com obviedade, um objetivo almejado por aquela pessoa que buscou naquele procedimento alguma realização particular. Sinonímia das profecias, intuições e previsões, toda divinação comunga de características relevantes para se compreender a visão de mundo por meio da qual interpretam o mundo. Primeiramente, a presença de um elemento ou ente oculto como regente de nossas

ações e comportamentos; a seguir, a existência de orientações dadas por essa entidade como guia para uma boa vivência ou destino; e, por fim, a necessidade de métodos (de saber) e intérpretes (detentores dessa sabedoria) cuja função é traduzir as prescrições que nos são dadas pelas entidades ocultas. Tal como na re-apresentação dos ritos dionisíacos, na arte divinatória o detentor de sua sabedoria re-apresenta uma entidade (ver: página 232 desta Tese).

Na perspectiva das adivinhações, uma pessoa não existe à parte de um ou mais entes que pré-escrevem certo por linhas tortas o destino – e o emprego do termo ‘tortas’, aqui, justifica a razão de ser da complexidade e mistérios que envolvem as divinações, seus métodos e a atividade dos intérpretes. Contemplando uma analogia com a poeticidade trágica, sob a perspectiva divinatória eu existo como aquele cujos atos não respondem apenas a um querer ou pretensão de autonomia, mas como aquele que ao existir e ao agir está apenas a cumprir ordens, sem saber quem ordena e o porquê das ordens.⁸⁸ É nesse sentido, por exemplo, que a astrologia, a quiromancia, o augúrio, o i-Ching, os búzios, a cafeomancia e o tarô representam métodos divinatórios, ao passo que a consulta a esses métodos funda a razão de ser dos seus detentores de saber e intérpretes: faço um hexagrama do I-Ching para consultar as condições de uma viagem que pretendo fazer, solicito ao astrólogo uma sinastría para saber se uma relação amorosa de Sagitário e Escorpião tende a obter sucesso, consulto o horóscopo, búzios, quiromantes, mães e pais de santo, e assim por diante, com o objetivo de encontrar

⁸⁸ Nota do Autor: Faço aqui uma referência ao filme *Orfeu*, de Jean Cocteau, releitura moderna do mito órfico no qual tanto o personagem principal, o poeta Orfeu, quanto as entidades que com ele se envolvem, por exemplo a Morte, por quem se apaixona, existem e coabitam diversos mundos no qual são condicionados a seguir ordens e sem saber quem ordena. A tragicidade, nesta obra, consiste na tomada consciência de que tudo aquilo que fazemos consiste tão só num agir determinado por outras entidades maiores.

outros indicativos para o futuro. Nas adivinhações, temos manifesto o sentido dos vocábulos latinos *orare* (falar) e *culus* (meios ou instrumentos) como desígnios de uma fala que solicita mecanismos mediadores, isto é, traduções, cuja função é tornar legível ao consultante a fala transmitida de modo obscuro pela divindade.

Deve-se ter em consideração, entretanto, que embora em nossa época atual as mais diversas atividades de adivinhação participem do cotidiano das mais diversas culturas, dando a compreender a existência de um multiculturalismo divinatório, todavia todas elas possuem uma origem e significação que são bastante particulares a uma cultura específica e às suas respectivas crenças. Não podemos, assim, alienar a precedência iorubá dos búzios e sua ligação com religiões de origem afro, o i-Ching como manifestação da cultura chinesa antiga, o tarô e sua relação com a Itália do século XV, ou a origem multicultural da Quiromancia, cujos relatos remontam desde a Índia, Egito, Mesopotâmia à Pérsia. Diferentemente destes, contudo, há ainda as atividades divinatórias que se extinguíram ao longo do tempo, seja em razão da morte de determinadas culturas – e respectivamente de suas crenças – bem como por não terem sofrido adaptações que lhes pudessem conferir algum estatuto na contemporaneidade. É este o caso da adivinhação grega antiga chamada cledomancia, cuja incidência hoje é bastante rara e desvirtuada de sua origem, e cuja etimologia grega *kledon* designa ‘rumores’ ou ‘presságios’. Grosso modo, a arte divinatória da cledomancia versava, na Grécia Antiga, uma adivinhação bastante popular nos oráculos apolíneos de Esmirna e no santuário de Hermes em Faroé, e seu rito consistia em uma atividade na qual uma pessoa, ansiando por um conselho divino, comprimia uma moeda dentro da mão de uma estátua referente à divindade enquanto pronunciava no ouvido do ídolo a questão para a qual desejava uma resposta. Ressalta-se: fazia-o com os próprios ouvidos tapados. A resposta à

questão interrogada seria obtida logo em seguida, quando aquela pessoa, retirando-se da ágora, destaparia os ouvidos e encontraria a resposta da divindade nas primeiras palavras humanas que viesse a ouvir. Notadamente, aquilo que a pessoa haveria de ouvir não seria uma resposta clarividente, nítida ou objetiva à pergunta realizada durante o rito, mas, tal como em outras ações oraculares, ouviria algo obscuro do passante que, sem saber participar de um rito divinatório, diria as coisas comuns tal como dizemos em nossa realidade cotidiana, quase sempre ou nunca tendo ciência de estarmos a participar de alguma outra atividade. Tal como afirma Szász (2008, p.3), “a pessoa que diz o clêdon é um participante em certa situação, mas esta pode ser uma situação cotidiana, ou uma circunstância inspiradora”, nada correspondendo aos interesses daqueles que participavam do rito ativamente. E, justamente por não haver esse conhecimento de sua participação no rito, é que a sua fala aparentemente não corresponderia à pergunta feita por aquele que se valeu da cledomancia. O que fala o clêdon é aquele que está sendo empregado pela entidade para transmitir um dito obscuro, aquele que a re-apresenta, tencionando assim a necessidade daquele que detém o saber do método: “a pessoa que interpreta o clêdon é um iniciado”, reitera Szász, “o profeta intuitivo, o artista, alguém que em vários planos de conhecimento pode iluminar o significado mais profundo de expressões e declarações simples”.⁸⁹ Esta longa descrição da cledomancia como arte divinatória, e do clêdon como a incógnita mensagem da entidade que necessita a interpretação de um sábio (autoridade praticante da cledomancia), tem aqui a função de tornar claro o problema apresentado por Danto acerca das interpretações

⁸⁹ Cf. “*The person who says the kledon is a participant in a certain situation, but this can be an everyday situation, or an inspiring circumstance[...] The person who interprets the kledon is the one initiated, the intuitive prophet, the artist, someone who on a number of planes of knowledge can illuminate the deeper meaning of simple expressions and statements*”.

hermenêuticas, categorizadas pelo pensador de Ann Arbor como um tipo de cledomancia teórica.

Em seu artigo *Interpretação Profunda*, presente na obra *O Descredenciamento Filosófico da Arte*, o filósofo estadunidense se vale do exemplo dos clêdons, acima descritos em sua natureza mística e mítica, como um mote para refletir a natureza das correntes hermenêuticas na interpretação das obras de arte (ao que intitula *deep interpretation*, ou interpretação profunda), e também para delas se distanciar ao propor uma interpretação de superfície (*surface interpretation*). Está em jogo, para Danto, distanciar a sua concepção filosófica da interpretação da multiplicidade interpretativa oriunda das correntes hermenêuticas, e salientar o caráter constitutivo de sua tese do essencialismo histórico aplicado na essencialidade constitutiva da crítica. Entra aqui, para Danto, o conceito de mundo da arte como discursos de razões. Para o esteta de Ann Arbor, a interpretação da obra de arte é correta quando inferencial (no sentido de ser restrita aos critérios de verdade e falsidade) e de superfície (na qual a interpretação é referente às razões do agente), devendo o intérprete compreender como seu objetivo primeiro interpretar a obra como a incorporação do significado e, enquanto avaliador, ajuizar se o significado foi bem incorporado na obra. Deste modo, é com o objetivo de dar um caráter não infinito ou subjetivo à sua concepção teórica da interpretação, que Danto se valerá da problematização da hermenêutica. Cito-o, em *A Apreciação e a Interpretação de Obras de Arte*:

A teoria crítica moderna parece subscrever uma teoria da interpretação interminável, quase como se a obra, no final das contas, fosse um tipo de espelho no qual cada um de nós vê algo diferente (nós mesmos) e onde a questão da imagem *correta* do espelho não pode fazer sentido [...] Seus desprezados intérpretes

veem obras como signos, sintomas, expressões de realidades ulteriores ou subjacentes, estados [...] que exigem que o intérprete seja o mestre de um ou de outro tipo de código: psicanalítico, gráfico-cultural, semiótico ou o que seja. Com efeito, os seus intérpretes se dirigem às obras no espírito da ciência, e pode bem ser que a infinidade das interpretações textuais derive da infinitude das perspectivas científicas sob as quais a obra de arte pode ser vista. (Danto, 2014, p.79-80).

Na passagem acima, observa-se que para Arthur Danto o problema da interpretação se expõe em dois aspectos, primeiro pela autoridade do intérprete na interpretação de obras de arte, posto fundarem uma interminabilidade de opções interpretativas, e a seguir e em consonância com essa primeira apreensão, também pelo fato de tais perspectivas se valerem das mais distintas concepções teóricas e métodos para interpretar as obras de arte. Tais interpretações, para Danto, ao se aprofundarem no emprego de concepções teóricas diversas para pensar a arte, ao invés de pensar a arte a partir dos seus critérios propriamente artísticos, instituiriam tal como nos clêdons uma outra fala, obscura, instituindo para a arte uma atmosfera análoga à do oráculo e seus mistérios. Deste modo, a cledomancia possui, para Danto, uma função ao mesmo tempo simbólica no que diz respeito ao advento de tais correntes como, ainda, por denotar uma ironia relativa às interpretações que não se amparam na autoridade do autor no seu papel primordial de designar conscientemente o discurso contido nas obras de arte das quais é *e/le* o autor. Ao descrever a adivinhação cledônica, o pensador estadunidense está interessado não tanto com o seu caráter mítico dos clêdons, com a re-apresentação do mito, e sim com o fato de que a resposta dada pela divindade à pergunta não se apresentaria de

modo claro no discurso contido pela primeira frase ouvida por aquele que buscava uma resposta para a sua interrogação.

Em consonância com o que expus anteriormente, segundo Danto, após consultar o oráculo aquele que fizera a consulta provavelmente ouviria não uma prescrição clara, tal como 'faça isso' ou 'lhe ocorrerá aquilo', mas discursos de significação diversos à sua pergunta, porém, aos quais o interrogador deveria de todo modo imputar uma relação de significado. Por exemplo, afirma, ao destapar seus ouvidos o interrogador provavelmente ouviria "um passante resmungando sobre o preço do azeite de oliva quando a mensagem dita ao ídolo desejava saber se Dafne realmente se importava com ele" (*Ibidem*, p.90). Nestes casos, e tal como em outras formas de divinação, um mediador (ou intérprete) haveria de ser convocado para mapear o texto a ser interpretado e lhe conferir um texto adicional ao texto original, a fim de configurar um sentido relacional em que aquele que procura a mensagem da entidade possa compreender o dito dessa entidade. Para Danto, deste modo, a cledomancia seria uma espécie de arqueo-hermenêutica, visto que a identidade divina se apoiaria em elocuições interpretativas que significam mais do que o falante se dá conta. Prossegue:

A adivinhação, como os oráculos e argúrios em geral, caiu em desuso, mas os *kledons* e a forma de interpretação que eles exemplificam desempenham um papel considerável na moderna teoria hermenêutica, na qual lidamos com símbolos que [segundo Ricoeur], 'dizem mais do que dizem'. Ocorre um *kledon*, portanto, quando ao dizer *a* um falante diz *b* (ou quando, ao desempenhar uma ação significativa *c*, um agente faz *d*) e quando as estruturas ordinárias para compreender *a* não revelam para o ouvinte que *b* também está sendo dito; mas o falante também não está totalmente cômico de que está dizendo *b* quando diz *a* (os falantes não tem

autoridade sobre o que estão dizendo quando dão voz a *kledons*) (2014, p.90; grifos do autor).

A citação acima é de grande valia para o entendimento do significado dos clêdons e das implicações dos discursos aos quais poderíamos chamar clêdônicos, bem como para a simbologia a que podem servir tendo por objetivo o esclarecimento dantiano do conceito de interpretação profunda das obras de arte. Segundo a passagem: a) o clêdon não pode ser interpretado como um discurso direto, tal como ocorre em comunicações cotidianas, nas quais dizemos *a* designando *a* e somos interpretados como tendo dito *a*. Por exemplo: a afirmação 'Vai chover mais tarde' designa tão só que o falante afirmou que 'Vai chover mais tarde'; b) o clêdon implica que por trás de uma fala *a* exista um significado oculto *b*: O dito 'Vai chover mais tarde' contem um significado obscuro 'X'; c) o significado do clêdon está na interpretação *b* oriunda de um dito *a*: 'X (isto, isso e aquilo)' está contido em 'Vai chover mais tarde'; d) o falante de um clêdon diz *a* designando *b*, mas só está cômico de *a* e de seu significado *a*: 'Vai chover mais tarde' designa ao falante que ele afirmou que mais tarde irá chover; e) a interpretação *b* do clêdon oriundo de um dito *a* é mediada por um detentor do saber clêdônico (p.ex., um sacerdote): 'X significa que em relação à sua consulta podemos concluir isto, isso e aquilo' está contido em 'Vai chover mais tarde';

Essas sentenças acima ilustram a complexidade do problema resultante de um discurso clêdônico. Para Danto, como dito anteriormente, o exemplo dos clêdons não se limita tão-somente ao universo da adivinhação, e isso em certa medida se faz implícito pelo fato de o pensador estadunidense ter reduzido, em seu artigo, a

atividade divinatória da cledomancia à divindade de Hermes. Na mitologia grega, dentre diversos outros atributos como a fertilidade e a magia, o mito de Hermes era também o mensageiro dos deuses, a quem os gregos a atribuíam a origem da linguagem e da escrita. A hermenêutica, cujo termo faz referência a Hermes, teria em seu termo primeiro uma atribuição que estaria para além da concepção de estudo da interpretação de formas verbais e não verbais, de tornar compreensível, esclarecer ou interpretar, e sim, para os gregos antigos, estabeleceria uma referência a uma sentença dos deuses que necessitaria de uma interpretação para ser apreendida corretamente. Nesse sentido, os clêdons – relacionados à hermenêutica enquanto atividade de interpretar – consistiriam nesse ato de revelar de uma sentença obscura x o significado y .

Em *Interpretação Profunda*, de maneira um tanto polêmica e contudo sem delongar os fundamentos de sua crítica ou especificar o domínio e limite filosófico dela, Danto afirma a existência de aspectos cledônicos em determinadas atividades, como a escrita automática surrealista (deixar o inconsciente agir sobre a escrita consciente), a interpretação de episódios religiosos (a criança nascida pela Virgem não é realmente dela), ou o uso de cifras e códigos em comunicações de guerra (o locutor de radio alemã que por meio de elocuições antissemitas que sua audiência cria estar ouvindo comunicava aos aliados posições militares), mas também em concepções teóricas, como o materialismo histórico, a psicanálise, o comportamento ilógico, o estruturalismo, e mesmo a filosofia da história de Hegel, tendo em vista praticarem, segundo a interpretação de Danto, uma interpretação profunda na qual os discursos passam a ser subjugados por métodos que lhes são outros. Nas exemplificações de Danto, para citar algumas, Marx e Engels não aceitariam

acriticamente as descrições e explicações espontâneas das pessoas, posto que ao afirmar ou fazer *a*, independente do que faça ou diga, uma pessoa está a fazer ou dizer *b*, e este *b* deve ser entendido nos termos da posição de classe que o falante ocupa. Em Freud, a leitura cledônica de uma ação ou de uma elocução poderia ser observada na distância entre o pensamento manifesto ou na conduta de uma pessoa, e sua redescrição com referência à sua forma latente. Em Hegel, sua filosofia da história traria à tona uma concepção cledônica ao estipular que a razão deve de algum modo ser interpretada como agindo por meio das ações dos homens para atingir fins ou um fim, que não pode advir de outro modo, mesmo que os agentes secundários da realização histórica estejam totalmente desavisados sobre o grande esquema no qual figuram; e daí por diante.

Danto apresenta os conceitos de interpretação profunda e de superfície de maneira um tanto confusa, no sentido de não esclarecer objetivamente a origem dos conceitos, algo que também foi observado por Peg e Myles Brand, bem como por Tom Leddy, posto que apesar de o pensador de Ann Arbor afirmar que “a interpretação de superfície, que todos somos obrigados a aprender a dominar no curso da socialização, foi extensivamente discutida pelos filósofos na teoria da ação e na análise de outras linguagens e de outras mentes” (Danto, 2014, p.89), por outro a questão é que “não está claro que noção de superfície Danto pretende” (Leddy, 1990, p.460). A confusão já se apresenta nessa primeira etapa da formulação, tendo em vista que apesar de o autor observar existir a precedência de um extenso debate acerca daquilo o que ele entende por interpretação de superfície no debate filosófico da linguagem, da mente e da ação, ao longo de toda a nossa pesquisa não conseguimos encontrar sequer um único emprego desse termo a não ser no próprio

Danto e em artigos que abordam o seu conceito. Todavia, empregamos como uma solução plausível a ideia de que o pensador de Ann Arbor, ao construir seus dois conceitos de interpretação, trouxe não um termo tradicional no debate filosófico, mas um problema filosófico para o qual ele formulou esses conceitos, já que, ao que tudo indica, ele se refere ao problema da autoridade da primeira pessoa (para a qual uma pessoa conhece mais de si e daquilo o que formula/constitui do que terceiros, de modo que a interpretação deve ser conduzida por aquilo o que ela, enquanto autoridade, determina) e da terceira pessoa (para a qual esse conhecimento é mais adequado se referido pela análise de terceiros, já que a primeira pessoa está condicionada aos elementos de sua subjetividade e autocompreensão de si).

Para se referir à interpretação profunda, Danto emprega o termo *deep interpretation*, isto é, faz uso do adjetivo *deep* como uma referência de distanciamento para com a superfície do discurso externalizado. Tal interpretação, para Danto, ampara-se na ideia de que uma terceira pessoa, detentora de uma autoridade, compreende de maneira mais precisa o dito de uma obra do que o seu próprio criador, que lhe instituiu significado e corporificação. Danto chama a atenção para o fato de não se tratar de uma interpretação de *profundity*, no sentido de algo que se aprofunda-na-intepretação, mas de se tratar de um outro domínio, no qual o termo *deep* corresponde, tal qual em um clêdon, a uma interpretação externa sobrepor-se à do próprio sujeito que fez a obra de arte.

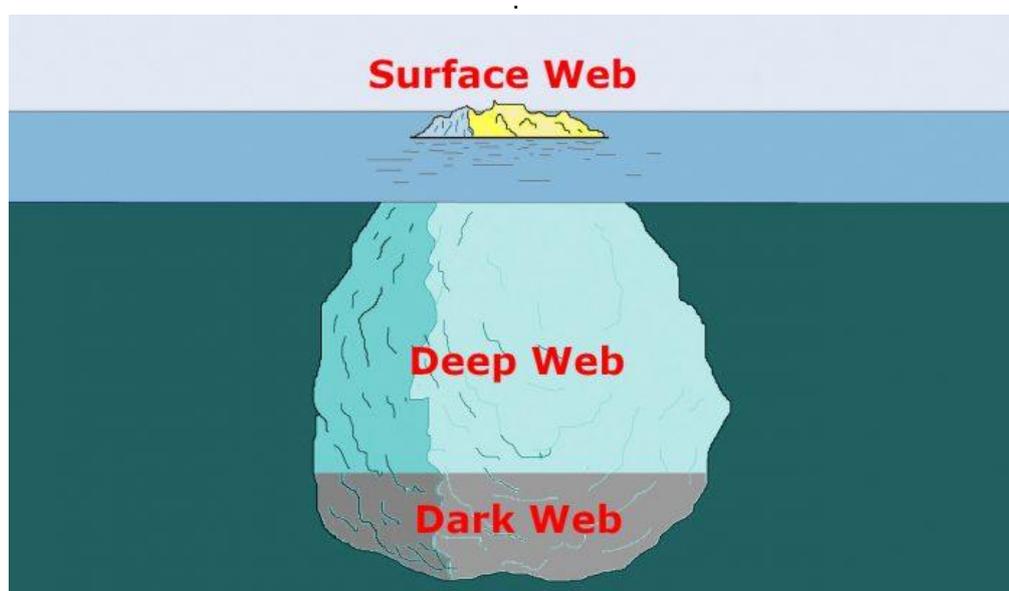
Acredito que a complexidade aqui pode ser esclarecida a partir de uma analogia. Danto, ao que tudo indica, emprega o termo *deep* ao invés de *profundity* em razão de este último termo denotar profundidade enquanto intensificação, tornar mais arguta e completa a descrição acerca de algo, esmiuçar as particularidades da

significação corporificada, explorando seus diversos elementos, etc. Por outro lado, *deep* denota algo que é profundo no sentido de não estar visível e identificável na superfície, algo analogamente podemos representar os termos *deep web* e *surface web*, embora não fosse a internet uma rede de acesso aberta e mundial quando Danto redigiu o artigo *Interpretação Profunda*. *Surface web* corresponde aos *sites* cujos endereços e conteúdos podem ser rastreados por mecanismos de busca, como o *Google*, em vista de serem sites indexados e acessíveis a todos. A *deep web* ou *undernet*, por outro lado, é formada pela maior parte dos *sites* que estão na internet, e cujos conteúdos não podem ser rastreados por mecanismos de busca, seja por empregarem conteúdos privados e inacessíveis ao grande público (formado pelas pessoas comuns sem grande conhecimento da internet), seja por fazerem uso de plataformas que objetivam esconder do grande público suas ações e comunicações, ficando, portanto, abaixo da superfície rastreável, a exemplo do *Tor*. No campo da internet ainda temos, em seguida, a *dark web*, que corresponde à parte menor – espera-se! – porém mais obscura da internet, sem rastreio indexado e, comumente, voltado a práticas criminosas. A diferença entre esses três campos distintos comumente é formulada pela representação abaixo (Figura10).

Empregando a compreensão dantiana da diferença entre *surface* e *deep interpretation*, poderíamos questionar se o descartado termo empregado por Danto como aprofundamento (*profundity*) não consistiria apenas em se mergulhar do estágio de *surface* para a *deep*, mas não parece ser bem este o caso, embora o próprio Danto não aprofunde o problema. Este último termo pode até ser empregado no sentido de uma passagem da superfície para o profundo (obscuro), mas a questão é que ele diz respeito a aprofundamento no próprio contexto de cada esfera:

uma interpretação pode aprofundar na *surface*, ou aprofundar na *deep interpretation*, mas, deve-se ter claro, constituem territórios distintos. O mesmo tipo de questão, por sinal, poderia ser aplicado em analogia ao campo pedagógico, no qual temos *surface learning*, que consiste no método de aprendizado amparado na atuação objetiva do aprendiz em relação aos conteúdos que, de maneira bem direcionada, ele estuda; e o *deep learning*, no qual o processo envolve a interação entre aprendizes, discussão de crítica para diferentes soluções, etc.

Figura 10 – Representação gráfica dos três campos de ação possíveis na internet: *surface*, *deep/undernet* e *dark web*.



Fonte: *Deep Web e Dark Web, qual a diferença?* Tecnoblog. Disponível em: <<https://tecnoblog.net/282436/deep-web-e-dark-web-qual-a-diferenca/>>. Acesso em 01 de agosto de 2019.

É em contraposição ao campo obscuro das interpretações profundas (*deep interpretations*), nas quais a autoridade da terceira pessoa (dos intérpretes) determina a interpretação de uma obra de arte, que o pensador estadunidense apresenta em contraposição a essas correntes uma interpretação de superfície (*surface interpretation*), no sentido de que esta é o detalhamento finito daquilo que

se apresenta como externo no objeto, mas nada tendo a ver com uma interpretação superficial (*superficial interpretation*) das obras de arte.

De modo contrário, a *surface interpretation*, para Danto, afirma que o caráter descritivo da interpretação não se aprofunda para além do que é dado no âmbito externo. O que está em jogo enquanto problemática para a interpretação, portanto, não está nem na defesa de uma interpretação rasa ou superficial da obra, mas, por outro, tampouco parece que o real problema das interpretações profundas das obras poderiam ser representadas como analogias a interpretações ocultas.

Mas o que seria, afinal, esse caráter de superfície da qual a interpretação não poderia se afastar rumo às características mais profundas da interpretação? Sendo a obra de arte, para Danto, uma corporificação do significado sobre o objeto, o filósofo estadunidense concebe o ato de interpretar a obra de arte como uma atividade que deve se amparar no conteúdo atribuído pelo artista (a autoridade da primeira pessoa). Deste modo, afirma Danto, “entender o que um autor, considerado como agente e autoridade ao mesmo tempo, teria a intenção de dizer é central para a ordem de interpretação de superfície”, tendo em vista que “ele se encontra numa posição um pouco privilegiada com respeito ao que são as suas representações ou, ao menos, em relação ao que são as suas representações de superfície” (Danto, 2014, p. 87). Prossegue:

Assim como não há fim para a especulação crítica, não há termo para a interpretação. Mas o conceito de interpretação que estou buscando identificar tem pouco a ver com isso, embora a confusão entre ele e os trabalhos textuais da academia humanística tenha tendido a obscurecer as diferenças [...] e desprezam totalmente a referência à representação autoral. [A arte é um sistema flexível] e se

for flexível o bastante para funcionar, as interpretações não poderão ser evitadas, e a autoridade será necessária se o sistema não atingir os extremos a ponto de não ser mais um sistema. Desse modo, é matéria de interpretação se o aborto é um assassinato, se é estupro quando um homem força o sexo sobre sua esposa relutante, se a teoria da evolução é realmente uma teoria científica [...] e em cada exemplo alguém ou algo é uma autoridade. [...] Então, entender o que um autor, considerado agente e autoridade ao mesmo tempo, teria a intenção de dizer é central para essa ordem de interpretação que, *exatamente por essa razão*, deve ser distinguida do tipo de interpretação hermenêutica ou a que chamo de interpretação profunda (2014, p.85-86; grifo do autor).

Observa-se, deste modo, que a concepção de interpretação de superfície em Danto diz respeito ao papel de autoridade do autor da obra, tal como se em analogia a uma situação cledônica afirmássemos a autoridade do falante do que pensavam ser um clêdon e, interrompidos pelo falante, ele dissesse que ao dizer *a* ele quer dizer *a*, e não o *b* interpretado pelo sacerdote da atividade divinatória.

A teoria da interpretação, deste modo, consiste para Danto em se ignorar possibilidades interpretativas que incidiriam uma perda da autoridade do autor em afirmar o significado da obra em razão de concepções terceiras, autoridades outras, analogamente ao que nas concepções míticas e místicas se daria uma interpretação de uma consulta oracular. A interpretação de superfície, deste modo, “é referente às razões do agente, ainda que não às suas razões profundas do agente” (92). Tal concepção afasta a interpretação da obra de arte não somente de possibilidades infinitas de interpretação, mas também, justificando em certo sentido a razão do uso das adivinhações *dia kledon* pelo pensador estadunidense, destitui da concepção

das obras de arte uma analogia entre arte e emanção. Para Danto, a interpretação deve ser de superfície, pode ser certa ou errada, deve estar relativizada às culturas sem contudo ser relativista, e pode ser co-implicada com a apreciação por um fator bastante objetivo: a arte é um discurso direto, onde o dito *a* corresponde ao dito *a*. Nesse sentido, é bastante oportuna a explanação de Myles e Peg Brand:

A interpretação de superfície de uma obra de arte é uma declaração sobre o que o artista criou com base em suas intenções e outros estados representacionais, como suas crenças e desejos. A interpretação de superfície de uma obra de arte é, fundamentalmente, a interpretação pretendida pelo artista. Sem acesso ao relato do artista sobre suas intenções, e evidências para acreditar que esse relato é confiável, a reconstrução crítica da interpretação de superfície nunca pode ser tomada como definitiva. No entanto, há com exatidão uma interpretação de superfície, embora ela nunca possa ser conhecida, e esta é a representação correta das intenções do artista (2012, p.72).⁹⁰

Deve-se observar, assim, que aquilo que está em jogo para Danto, não se dá em vista de uma invalidação crítica a tais concepções teóricas no sentido de pretensamente reduzi-las a clêdons míticos e às atividades contemporâneas de adivinhação, embora não se possa negar que a sua comparação entre cledomancia e correntes hermenêuticas institui, aparentemente, esse tipo de interpretação de seu conceito (algo que parece, em certa medida, absurdo em razão de compreendermos

⁹⁰ Cf. *The surface interpretation of a work of art is a statement about what the artist created based on his or her intentions and other representational states, such as background beliefs and desires. The surface interpretation of a work of art is, fundamentally, the artist's intended interpretation. Often, the critic must rely on plausible reconstructions of the artist's intentions in order to approximate the surface interpretation of the work. Without access to the artist's report of her intentions, and evidence to believe that this report is reliable, the critic's reconstruction of the surface interpretation can never be taken as definitive. Nonetheless, there is exactly one surface interpretation, though it might never be known, and that is the correct rendering of the artist's intentions*".

ter sido Danto o pensador que, em uma era na qual a filosofia analítica estadunidense ainda se encontrava mergulhada na radicalidade apreendida do Círculo de Viena, redigiu uma obra de caráter analítico para demonstrar o caráter filosófico e conceitual de um dos mais renegados pensadores por aquela corrente, Friedrich Nietzsche, em *Nietzsche as Philosopher* (Cf. DANTO, 2005c, pp.xxiii-xxvii).

4.2. O PROBLEMA DA CRÍTICA COMO INTERPRETAÇÃO INTENSIONAL

À primeira vista, o modo como Danto compreende o correto modelo para a crítica pode parecer coerente, e poderia levar à crença de que nossa crítica será falha em razão de ansiarmos por uma conexão essencialista histórica aplicada a esse termo. Entretanto, como vimos anteriormente, sua concepção de crítica sequer lhe conduziria a algum problema desta ordem. Afinal, em razão de uma obra de arte ser uma significação sobre um objeto, corporificando-se nele, compreende-se por implicação que a crítica consista em interpretar essa corporificação e se ela foi bem feita, não havendo qualquer outra necessidade de problematização (sendo, portanto, o historicismo que é aplicado para a definição da arte uma condição delimitada apenas àquele processo, mas descartável no que tange à crítica de arte). Do mesmo modo, o argumento dantiano de que a interpretação deve ser validada na autoridade do autor e na intenção por ele afirmada também se mostra coerente tanto para o papel do artista quanto do crítico no mundo da arte: sendo o primeiro aquele que atribui um significado e o corporifica, cabe a este último, a partir da intenção afirmada, interpretar aquilo o que foi intencionado.

A interpretação e o crítico de Danto correspondem, em contrariedade ao exemplo por ele formulado ao descrever os tipos de clêdons, a algo semelhante à prática de cifras e códigos e à decifração e decodificação na prática criptográfica. Por sinal, ao apontar em *Interpretação Profunda* que os códigos usados em guerras seriam discursos clêdônicos, Danto parece não ter compreendido a objetividade desse campo do conhecimento. Ao não observar que um código não corresponde a um tipo de discurso obscuro, mas justamente a um significado simbólico objetivo cifrado ou codificado, e cuja interpretação ou está correta ou errada em relação ao discurso cifrado ou codificado, a interpretação criptográfica (decifração e decodificação) nada possui de clêdônico nem pressupõe um princípio de autoridade de terceira pessoa. Trata-se, tão-somente, de um campo de linguagem que não difere muito ao do emprego de números binários, octogonais ou hexadecimais na informática, ou do aprendizado dos símbolos musicais em partituras, e que são aprendidos em seus respectivos campos do saber.

No capítulo *Criptoanalizando um Texto Cifrado*, por exemplo, Simon Singh (2001, p.17) nos ensina passo a passo a técnica da decifração de um texto cifrado a partir de um princípio de análise estatística da linguagem. Para o exercício de um aprendiz iniciante na criptografia, pede-se que alguém cifre o conteúdo de algum parágrafo ou texto longo em nosso próprio idioma (algo que poderia ser feito, por exemplo, mudando a fonte do texto das letras de *Times New Roman* ou *Arial* para *Windings* ou outra fonte simbólica). O exercício, obviamente, necessita da honestidade do aprendiz em não recorrer a um editor de textos para decifrar o conteúdo, mas, concentrar-se em aprender a técnica inicial. O método: sabendo o primeiro passo, de se tratar de uma cifra em língua portuguesa, o estudante deve

recorrer a um processo estatístico: empregando uma página de livro ou revista, ele deve contar a quantidade de cada letra do alfabeto ali presente, somando-os e especificando seus números em uma tabela.

Terminado esse árduo processo, o aprendiz estabelece uma ordem decrescente das letras com a maior quantidade de presença para as com menor incidência (em conformidade com a própria experiência do autor desta Tese, nas três vezes consecutivas em que exercitei esse processo de aprendizado em criptografia, as letras com maior incidência em nosso idioma são: 'e', 'c', 's', 'a' e 't'). A partir desse princípio estatístico, que denota a necessidade de algumas fotocópias do texto cifrado para empregar como rascunho, o estudante passa para o processo de tentativa e erro até decifrar conteúdos coerentes. Como? Ao observar a constante ocorrência no texto cifrado de termos contendo poucas letras, por exemplo, conjuntos de quatro símbolos, a exemplo de 'M ♦♦ M', 'M ♦♦ S', 'M ♦♦ M', e 'M ♦♦ S', há uma enorme chance de que o primeiro item, no qual duas letras-cifras são repetidas, corresponder às letras de maior incidência no alfabeto, como o pronome 'esse'. Por critério de coerência, aplica-se a cada 'M' uma denotação de 'e', e a cada '♦' a denotação de 's', e em seguida o aprendiz os condiciona aos termos 'M ♦♦ M', 'M ♦♦ S', 'M ♦♦ M', e 'M ♦♦ S', o que, por sua vez, permite a ele subtrair os termos 'esse', 'essa', 'este', e 'esta', tendo-se, portanto, quatro letras-cifras decifradas: 'e', 's', 'a' e 't'. Para seguir o processo e decifrar o texto, basta ao estudante dar início a esse mesmo processo para com outras palavras e, após um processo que notadamente envolve esforço e tentativa e erro, ele obtém o conteúdo original (atribuído por alguém com autoridade de primeira pessoa) decifrado em seu significado. Complexo, de fato, mas objetivo, prático e aprendível.

Que o exemplo de Danto para a criptografia como clêdon não se aplica com eficácia, por outro lado o trabalho criptográfico nos parece se adequar ao seu modelo de crítica como interpretação de superfície. Pois, como bem observam PEG e MYLES BRAND, o caráter simbólico dos significados incorporados correspondem a um jogo simbólico sobre as obras de arte, e portanto, ambíguos – e, deste modo, cabe ao crítico-intérprete superar essa ambiguidade e descrever o significado incorporado (2012, p.72)⁹¹.

O ponto crítico da teoria de Danto – caso venhamos a operar o esmiuçado trabalho de ‘decodificar’ o seu conceito de interpretação de superfície versus interpretação profunda – é que logo em seguida um outro exemplo de clêdon aplicado pelo próprio autor à filosofia da história de Hegel revela (em analogia ao seu conceito de dilema de Eurípedes) aquilo que constitui o dilema de Danto, qual seja: 1) (a) se a interpretação correta é uma interpretação de superfície, (b) e se a interpretação de superfície se sustenta na autoridade da intenção do autor, (c) conseqüentemente, a correta interpretação das *Brillo Boxes* deve corresponder ao significado intencionado por Andy Warhol (autoridade da primeira pessoa), e não na interpretação de Arthur Danto (autoridade da terceira pessoa); 2) (a) se Andy Warhol não atribuiu intencionalmente às *Brillo Boxes* a questão da indiscernibilidade entre obras de arte e objetos comuns, mas alguma outra intenção (por exemplo, reproduzir objetos do cotidiano fabricados em séries e *popstars* em obras de arte, porque gostava desse mundo da cultura de massas da qual ele próprio havia saído, tal qual lhe era comum afirmar), conseqüentemente, a interpretação dos

⁹¹ Cf. “*Works of art often exhibit ambiguities. Surface interpretation disambiguates the work, in a way that differs minimally from the artist’s intended interpretation*”.

indiscerníveis não tem correspondência a Warhol, e (b) a interpretação empreendida por Danto está errada, pois se ampara na autoridade da terceira pessoa (ele próprio) sobre a autoridade do artista (Andy Warhol), o que constitui uma interpretação profunda; e (c) neste caso, as *Brillo Boxes* de que Danto fala são mais de Danto do que de Warhol; 3) (a) se a interpretação de Danto das *Brillo Boxes* não coincide com o significado atribuído pelo próprio Warhol, (b) Danto não encontra sustento para a sua sustentação de que a arte tenha chegado a uma autoconsciência filosófica por meio dos artistas; (c) logo, o fim da história da arte enquanto fim das narrativas mestras é uma teoria equivocada; e (d) a teoria do essencialismo histórico perde, no próprio critério de sua definição, o seu caráter extensional.

Acertadamente, sem ter delimitado esse dilema dantiano a partir do critério da análise do seu conceito de crítica, Márcia Tiburi, em *O Filósofo Arthur Danto como Andy Warhol*, observou que as constantes considerações de Danto a respeito da obra do artista de Pittsburg parecem dizer mais a respeito do próprio Danto do que propriamente do ícone da *Pop Art*, no sentido de que o pensador de Ann Arbor, ao falar de Andy Warhol, “constrói uma espécie de meta-teoria de sua própria filosofia” (2014, p.34).

Cabe ressaltar, aqui, que o problema não está na teoria da definição de Danto, mas no fato de que o autor, ao pensar o conceito de interpretação como *surface*, cujo amparo é a autoridade do autor sobre o significado da obra, e estabelecer que a sua própria filosofia da arte estabelece uma espécie de discurso clédônico no quesito da interpretação (no sentido de que para Danto as pessoas estão, na teoria hegeliana, ‘sob a voz’ de um clêdon histórico que fala por elas), consequentemente temos aqui que nem o esteta estadunidense pode recorrer à ideia de que

inconscientemente Warhol estaria, dada a sua condição histórica na arte, agindo em nome do processo da arte rumo à autoconsciência filosófica da arte, nem pode, por outro lado, desvencilhar sua interpretação da obra de Warhol do discurso de razões do próprio Warhol. Neste caso, para resumirmos o dilema de Danto no que concerne à autoridade da primeira pessoa em seu conceito de interpretação: ou o esteta encontra alguma formulação warholiana correspondente à sua interpretação das *Brillo Boxes*, ou 1) abandona o seu conceito de crítica como *surface interpretation* (interpretação baseada na intenção do autor), ou 2) vê todo o seu construto filosófico da arte submergir à condição de uma *deep interpretation*.

Que Danto não possa encontrar no próprio Andy Warhol uma designação que fundamenta a sua própria interpretação das *Brillo Boxes*, é algo que nos parece factual em vista de o esteta, caso a tivesse em mãos, tê-la publicado a fim de referenciar o seu conceito de interpretação de superfície (que, por sinal, não voltou a ser postulado em artigos posteriores). Em minha pesquisa para esta Tese, não encontrei, em qualquer obra de Danto – incluindo seu livro dedicado a Andy Warhol – qualquer reminiscência à ideia de que aquele artista tivesse formulado algo próximo do problema dos indiscerníveis e a natureza teórica da arte. Do mesmo modo, empreendi longa pesquisa amparando-me no próprio Warhol na tentativa de encontrar algum sustento para salvaguardar o conceito de *surface interpretation* dantiano, sem qualquer sucesso.

Descobri, pelo contrário, que apesar de Andy Warhol ter tido certo convívio com artistas com preocupações conceituais, como John Cage e Marcel Duchamp, possibilitando assim compreender suas criações dentro da condição histórica da arte de sua era, e de Warhol ter escrito diversos textos a respeito de sua compreensão

de mundo, nem por isso ele veio a adentrar esse tipo de debate acerca da natureza da arte (da diferença entre obras de arte e objetos cotidianos, isto é, entre arte e realidade), tal qual poderíamos dizer em referência a outros artistas, como Joseph Kosuth. Warhol, apesar de ter estabelecido uma relevante mudança nos valores da arte de sua época, e ter adotado a serigrafia, a fotografia, e o cinema como *leitmotiv* e suporte para a sua arte que flertava com os objetos cotidianos, parece mais ter adotado esse empenho em nome de uma reflexão que questiona o estatuto superior das belas-artes em relação à arte de massas e seu gosto pelo supérfluo (pois, cabe lembrar, Warhol começou sua carreira desenhando imagens publicitárias de sapatos para revistas de moda), o que designa que talvez ele tenha agido mais em nome das questões entre arte e vida que eram próprias de um segmento da contracultura ligado à música *pop*, com a qual Warhol também veio a se vincular, do que da questão cognitiva do segmento que, à mesma época, questionava conceitualmente e de maneira profunda o que faz um objeto ser obra de arte.

Do pouco que foi dito pelo próprio Andy Warhol a respeito do significado (ou intenção declarada) daquele artista sobre as *Brillo Boxes*, encontramos na interessante biografia de Tony Scherman e David Dalton uma descrição valorosa para o nosso problema, ao afirmarem, em conformidade com as questões por nós aqui pontuadas, que Warhol jamais tenha postulado algo próximo da diferença entre arte e realidade. Por sinal, nessa detalhada biografia do artista *pop*, o que se lê é que a ideia das *Brillo Boxes* sequer partiu de Andy Warhol, mas de um amigo dono de galeria e interessado em uma exposição contendo caixas. Ora, se esse fato for verdadeiro, não é difícil compreender que Warhol possa ter pensado em aplicar o

mesmo processo usado para fazer as latas de sopa Campbell para uma estrutura tridimensional como as *Brillo Boxes*. Cito-os:

John Weber, amigo de Andy, passou grande parte do fim de 1963 planejando uma nova exposição para a Dwan (galeria de arte), consistindo inteiramente de caixas projetadas e construídas por artistas. Procurando expositores, Weber lembrou-se de ver a caixa de sopa Campbell's não finalizada, inspirada em Alfred Leslie, na casa de Andy. Ele escreveu a Andy, insistindo para que contribuísse 'em uma exposição coletiva muito especial de algo maravilhoso. Você tem de prometer segredo, porque *precisa ser* uma grande surpresa. O que estou fazendo agora, que exige a sua atenção, é uma exposição CAIXA. Todo mundo que já trabalhou com caixas, começando com Schwitters, Duchamp, Man Ray, e qualquer pessoa que possa encontrar em Nova York, ou em outro lugar, fazendo algo interessante [...]. Andy [ao ser perguntado pelo seu auxiliar na *Factory*] não deu a Gerard 'nenhuma interpretação específica sobre o porquê de ele ter imaginado as caixas em primeiro lugar. Quando eu perguntei, ele disse simplesmente que gostava de fazer compras' [...] Como fez com as latas de sopa, Andy estava equiparando a galeria de arte com o supermercado (2010, pp.217-218; grifos dos autores).

Na passagem acima, podemos observar – e não como um fato, mas como uma hipótese biográfica – que as *Brillo Boxes* foram mais uma proposição curatorial do que algo que poderia ser identificado com um intento do próprio Warhol. Ademais, mesmo que logo em seguida, ao proporem uma exposição dessa obra no Canadá, Warhol tenha sido confrontado com a falta de certificação alfandegária de que aquela obra não seria de arte, mas uma mercadoria, devemos ressaltar que esse expediente já havia ocorrido antes com Brâncuși, quase cinquenta anos, mas que o problema próprio e inerente a saber se aquela obra estava colocando em questão o

que é uma obra de arte parece ter partido muito mais do processo crítico seguido àquela tentativa de exposição no Canadá, do que, propriamente, alguma reflexão filosófica de Warhol sobre a natureza da arte. Esses dois fatores nos levam ao problema seguinte do critério dantiano de crítica: a ausência do papel da institucionalidade, notadamente derivado do abandono extensional do seu essencialismo histórico, e conjunta ao problema da *surface interpretation*, atentam contra a própria teoria do essencialismo histórico.

Não me parece plausível a ideia de que Danto, ao formular a sua teoria do mundo da arte, e mesmo após a revisão de seu artigo de 1964 em 1992, tenha atribuído às questões institucionais algum peso filosófico para a sua filosofia. Dada a sua constante procura por reafirmar o caráter cognitivista de sua definição da arte, bem como para o tema da crítica, o pensador de Ann Arbor quase sempre, ao fazer referência às questões de ordem da política ou moral sobre o mundo da arte, ou fatores como tendências de mercado, ou, ainda, a relação entre as artes de massa e aquilo que dubiamente hoje insistiríamos em chamar belas-artes, quase sempre os pensou tão-somente a partir de um critério de ordem prescritiva, no sentido de que tais questões devem ser condicionadas à identificação e interpretação das obras de arte como significações corporificadas enquanto princípio para as reflexões. Deste modo, quase sempre, esses temas não foram pensados como um problema, mas como questões secundárias e subsumidas às questões teóricas do essencialismo histórico.

É curioso observar que Noël Carroll, talvez o mais proeminente crítico de Danto, tenha dedicado uma de suas obras mais importantes ao pensador de Ann Arbor. *A Philosophy of Mass Art* consiste em um ambicioso e extenso projeto

carrolliano, que parte da constatação de que o mundo contemporâneo está dominado pela arte de massa, como as canções de rock, a literatura popular, filmes, TV, histórias em quadrinhos, etc., e cujo público se relaciona com as obras a partir de um tipo de experiência estética, mas que, por outro lado, trata-se de um segmento que tem sido negligenciado pela filosofia analítica da arte. Curioso observar que a dedicação a Danto aparenta ser mais uma provocação ou chamado ao filósofo do mundo da arte para que adentre esse campo de debate, do que propriamente uma dedicação: em suas quatrocentas e vinte cinco páginas, a filosofia dantiana só aparece em um único momento, quando Carroll apenas menciona que ao menos no sentido lógico, a filosofia dantiana – assim como a de Dickie – inclui as artes de massa sob o critério de identidade artística em razão de seu caráter inclusivo (CARROLL, 1998, p.141).

Essa desconfiança de minha parte se mostra mais plausível em razão de, quatorze anos depois, em *On Criticism*, Carroll afirmar que a filosofia da arte se ocupou em demasia com o tema da definição da arte ao mesmo tempo em que tornou o tema da crítica um tema quase descartável, no sentido de que as formulações da definição quase nunca demonstraram o necessário apreço que o tema merecia nas reflexões filosóficas de nossa era, e que, somente a partir dos anos 2000, começaram a ser retomadas de maneira criteriosa pelos estetas. Diferentemente do que acontecera em *A Philosophy of Mass Art*, entretanto, Carroll apresenta em *On Criticism* uma explícita crítica ao entendimento dantiano de crítica, ao afirmar que as instituições como museus, galerias, feiras de arte, bienais devem se ocupar em selecionar determinadas obras para a atenção e, assim, avaliá-los implicitamente. É esse meio, afirma Carroll – que compreende por institucionalidade

o exercício de autoridade nas instituições da arte – que exhibe peças para a nossa atenção e para a atenção do crítico de arte. “E, em seguida, o crítico de arte escava, contextualiza, analisa, interpreta, etc. A educação do público, pode-se dizer, é a tarefa principal do crítico” (CARROLL, 2009, p.22). Essa primeira passagem apresentada por Carroll em certa medida é semelhante à de Danto, para quem o crítico de arte é um mediador do significado da obra para o público, exercendo, portanto, um papel pedagógico. Entretanto, prossegue Carroll:

A visão de Danto da crítica também está ligada à sua filosofia da arte. Como Hegel, Danto pensa que algo é uma obra de arte somente se 1) trata-se de algo e 2) ele encarna tudo o que é de cerca de uma forma apropriada ou encaixe ao seu conteúdo. Isso fornece para Danto a sua agenda crítica. Primeiro estabelecer o que o trabalho é por meio de descrição, classificação, contextualização e interpretação e, em seguida, analisar as maneiras em que a forma em que o conteúdo é incorporado é adequado ou apropriado. Putativamente, por exemplo, a galeria elege o ou como valioso e, em seguida, o crítico explica o porquê. Explicação, e não a avaliação, é o trabalho do crítico. O crítico explica como o trabalho funciona. Todavia, em pelo menos um aspecto, a questão avaliativa deveria ser essencial para o trabalho de Danto (...) Primeiro, porque a concepção da estrutura institucional do mundo da arte de Danto é executado ignorando alguns problemas que estão relacionados com a seleção e avaliação dos objetos a serem expostos. Não é autoevidente que, simplesmente selecionando certos quadros para a exposição, o proprietário, o curador ou a galeria estejam avaliando positivamente o valor da obra a partir de um princípio artístico ou estético. Pode ser que o que se pretende é uma exposição de obras de valor questionável por um artista influente ou patrono, ou que uma exposição seja mostrada por razões econômicas ou até mesmo políticas. Voltando-nos para a arte do filme, um produtor pode lançar obras em um determinado gênero de ficção não porque ele avalia de

forma positiva a proposta, mas porque ele precisa do produto para um mercado com fome daquele produto (*Ibidem*, p.22-23)⁹².

O que a posição observada por Carroll nos conduz a ponderar é que, em um primeiro aspecto, a teoria dantiana da crítica concebe pelo crítico – enquanto mero mediador – uma espécie de subalterno nos critérios avaliativos do mundo da arte. Ora, se os meios institucionais tem por objeto a seleção e a avaliação das obras que haverão de ingressar naquele meio a fim de que sejam apreciadas pelo público, e, se a tarefa do crítico consiste tão-somente em mediar a compreensão do que uma obra de arte significa, conseqüentemente, pensa Carroll, mesmo o processo concebido por Danto como aspecto avaliativo de sua concepção crítica – qual seja, de interpretar se a corporificação foi bem realizada – destina-se ao mero papel explicativo, e não, tal como se poderia pressupor, de quem também avalia no sentido de tornar aquela obra parte do meio institucional da arte. Sendo apenas o mediador, na apreensão carrolliana o crítico só exercita algum papel quando o processo de selecionar (o que implica: admitir e recusar obras) já tornou aquele objeto passível de ser criticado pelo método da incorporação de significado.

⁹² “Danto's view is also connected to his philosophy of art. Like Hegel, Danto Thinks that something is an artwork only if 1) it is about something and 2) it embodies whatever it is about in a form appropriate or fitting to its content. This supplies Danto with his critical agenda. First establish what the work is about by means of description, classification, contextualization, and interpretation and then analyze the ways in which the form in which the content is embodied is suitable or appropriate. Putatively, for example, the gallery elects the work as valuable and then the critic explains why. Explanation, not evaluation, is the critic's job. The critic explains how the work works... Moreover, Danto's conception of the institutional structure of the artworld runs into some problems that are not unrelated to the selection-as-evaluation idea. It is not self-evident that in merely selecting certain paintings for the exhibition, the curator or gallery owner is evaluating them positively... it may be that the art on display is work of questionable value by an influential artist or patron which must be shows for economic or even political reasons. [FOR EXAMPLE] a producer may release movies in a certain genre not because he evaluates them positively, but because he needs product for a hungry market”.

Obviamente, pode-se argumentar em defesa da visão de Danto que geralmente quando uma galeria ou um museu apresenta uma obra de arte para o público, a suposição padrão é a de que ele está recomendando aquela obra como um candidato para avaliação. Entretanto, o fato é que justamente nesse processo inicial, no qual se permite ou se nega a partir de algum critério curatorial que uma obra ingresse na galeria ou no museu, que de fato ocorre a etapa mais necessária da crítica. Do contrário, por exemplo, a condição pós-histórica da arte pode até implicar uma condição de plena liberdade estilística, mas tão só para um grupo de eleitos. Trata-se, portanto, do mesmo problema apontado por Danto contra a teoria de Dickie, a partir da própria interpretação discutível do pensador de Ann Arbor a respeito da Teoria Institucional da Arte.

Debora Pazetto Ferreira, em seu inspirador *Considerações sobre a Situação Atual da Arte no Mundo da Arte*, cuja abordagem temática e crítica exerceu um papel crucial para que eu empreendesse nesta pesquisa um direcionamento voltado à compreensão do caráter institucional do mundo da arte em Danto, parte da abordagem da teoria crítica de Adorno e Horkheimer para refletir as condições reais da pós-historicidade do mundo da arte, mas, deslocando sua análise do trato cognitivista dantiano para pensar os riscos representados pelas estruturas institucionais contra a plena liberdade artística da era atual da arte. Trata-se, obviamente, não de um deslocamento teórico, mas de denotar a relevância do problema institucional que, na concepção de Debora Ferreira, não é contemplado pela teoria cognitivista de Danto. Afirma a pensadora:

Assim como a indústria cultural apropria-se da tradição artística simplificando-a e mercantilizando-a, a arte apropria-se da cultura de massas ressignificando-a, como vemos na obra de Andy Warhol e da

pop art em geral. Todavia, podemos contestar que a economia capitalista, assim como nossa Lei de Incentivo à Cultura, frequentemente privilegia a transformação da arte em fetiches do consumo elitizado ou o desenvolvimento de produtos culturais ligados ao entretenimento de um público cujo gosto foi previamente condicionado por estereótipos estéticos [...]. O mundo da arte é um conceito amplo o suficiente para abarcar todas essas dimensões, das mais marginais às mais massificadas. Entretanto, ele não deveria ser usado como um conceito milagroso, desconsiderando-se o risco sempre latente de institucionalização e mercantilização da arte no mundo da arte (Ferreira, 2015, p.89, 92).

Os apontamentos de Carroll e Debora Ferreira demonstram, a partir de uma análise da própria estrutura teórica da arte de Danto, que o aspecto institucional da extensionalidade não foi devidamente pensado em seu essencialismo histórico, e, deste modo, denotamos uma mesma observação: tendo direcionado a sua filosofia da arte a refletir toda a estrutura do mundo da arte sob os preceitos cognitivistas da definição da arte como corporificação de significado, e condicionando o papel de sua teoria, no que tange às instituições do mundo da arte, a um mero caráter prescritivo, a teoria dantiana da arte é – conscientemente ou não – permissiva ao não observar os riscos notadamente empíricos que a prática da arte sofre, mesmo em uma condição pós-histórica.

Cabe observarmos, por sinal, que essa problemática de ordem institucional não deixou de ser refletida pelo próprio Danto. Em uma esclarecedora entrevista concedida pelo esteta de Ann Arbor para Rodrigo Duarte, no ano de 2007, Danto partiu do pressuposto de seu ingresso casual como crítico de arte para *The Nation* como um meio de demonstrar o alicerce de sua compreensão do que é e qual a função da crítica de arte, afirmando em primeiro lugar ter partido do conceito de

incorporação do significado desenvolvido em *Transfiguration* como uma perspectiva adequada para interpretar as obras de arte e, por sua vez, de ter encontrado nessa prerrogativa uma fórmula eficaz para o desenvolvimento de seu trabalho crítico, qual seja, a adoção da interpretação de superfície (amparada na autoridade do artista em definir o significado incorporado por ele sobre o objeto). É o que está contido na afirmação dantiana de que “tinha uma espécie de fórmula para escrever sobre artistas individuais: eu sempre pedi que eles descrevessem o momento que os fez serem os artistas que eram, e o que os espectadores deveriam extrair de seu trabalho” (Danto, 2007, p.10).

Logo em seguida, Danto parece demonstrar a razão de seu intento, ao ponderar tanto contra um tipo de retomada de preocupação estética conservadora por parte da crítica, como também de essa perspectiva conservadora ser originária de uma contrariedade às interpretações que procuraram pautar a interpretação das obras de arte a partir de princípios políticos e sociais. Diz Danto:

Depois de terem visto a arte primeiramente sob pontos de vista políticos e sociais, os historiadores da arte estão começando a encontrar mérito em vê-la esteticamente. Críticos conservadores podem regozijar, já que resmungaram que a estética tinha desaparecido do discurso. Vale a pena refletir sobre o que o novo foco na estética pode significar. Serão apenas grãos na história da arte politizada – estética negra, latina, homossexual, feminista – ou tudo isso vai desaparecer? É impossível que disciplinas acadêmicas voltem a um tempo em que a arte era discutida em abstração de estudos de gênero (*Ibidem*, p.10-11).

Ao trazer à tona as discussões de uma estética politizada, e ligada ao debate de direitos identitários, Danto abriu uma brecha para o questionamento seguinte de Rodrigo Duarte, qual seja, se apesar das diferentes bagagens e diferentes concepções teóricas entre sua teoria e a de Theodor Adorno, se o pensador de Ann Arbor identificaria alguns pontos de contato entre a sua filosofia da arte e a teoria crítica do filósofo alemão. Apesar de a resposta do esteta estadunidense ser negativa, e de o filósofo concentrar sua resposta em denotar as diferentes teorias entre ele, Adorno e outros pensadores frankfurtianos (negando assim a possibilidade de qualquer proximidade), a sua resposta parece se concentrar justamente naquilo que a questão de Duarte queria evitar, isto é, em se pensar alguma identificação entre os conteúdos das teorias. Cito a passagem em que Danto questiona essa proximidade:

Há uma tendência entre os filósofos mais jovens de achar que Adorno e eu temos algo em comum. Sempre fico lisonjeado e honrado com essas análises comparativas, mas sinto que eu e ele somos opostos. O positivismo, ao qual ele se opôs, foi parte do meu passado filosófico. Eu sou uma espécie de entusiasta da cultura de massa. Eu acredito na escrita clara. E é claro que não acredito que os Estados Unidos sejam a desolação cultural vista por Adorno [...] nunca conheci Adorno pessoalmente. Ele ainda estava vivo quando parte de meu trabalho foi publicada, mas teria odiado se tivesse lido. De algum modo, sinto que não teríamos gostado um do outro. Acho que ele teria sido extremamente autoritário e desaprovador. Então nunca senti sua influência em meu trabalho ou pensamento (*Ibidem*, p.11).

Ora, observamos na passagem que a resposta de Danto à pergunta de Rodrigo Duarte se alicerça em pressupostos dos conteúdos de suas teorias, a exemplo de ele ser um pensador de origem positivista, de defender a cultura de massas, e de

presumir que Adorno e ele não teriam gostado um do outro em razão de suas diferentes perspectivas sobre a arte. A questão de Duarte, entretanto, era distinta, e consiste em perguntar se “apesar das enormes diferenças nas bagagens filosóficas de vocês”, se Danto “acha que há alguns pontos de contato entre a sua estética e a de Adorno?”.

Apesar da negativa do pensador de Ann Arbor em relação à teoria crítica de Adorno, contudo, encontramos a evidência desse ponto de contato na última questão da entrevista, qual seja, de que assim como a filosofia adorniana pensa a arte em suas relações de ordem institucional (indústria cultural) e do papel inter-relacional entre as artes e a vida política e social, que também o pensamento de Danto não ignora essa imbricação. Rodrigo Duarte observa que “no 17º Congresso Internacional de Estética da Associação Internacional de Estética, que aconteceu em Ancara”, o tema era *A Estética Ligando Culturas*, e que “lá estavam centenas de pessoas de seis continentes, muitos países e línguas, todas parecendo dispostas a entender e apreciar a cultura das outras”. Então pergunta Duarte: “Você acredita que a arte tem o poder de mudar o mundo para melhor?”. Danto responde:

Sim. Quando a primeira Bienal de Bagdá for realizada, vamos saber que a paz realmente chegou ao Iraque. Quando o *apartheid* acabou, realizou-se a primeira Bienal de Johannesburgo. Seja qual for o conteúdo, as nações expressão que estão prontas para pertencer à família de nações quando participam de ou aceitam sediar bienais. A arte é a língua da moralidade política no mundo atual. A simples exibição de arte, independente do conteúdo, muda o mundo para melhor. É preciso que haja segurança, hotéis adequados, restaurantes, bancos e todas as coisas que Marcuse e Adorno deploravam. O benefício é a paz e a liberdade (*Ibidem*, p.13).

Ora, a resposta de Danto insiste em retomar a questão anterior formulada por Duarte: ressaltar a sua diferença com relação a Adorno (e também Marcuse), no sentido de que enquanto aqueles pensavam negativamente o exercício do poder capitalista sobre a sociedade, por outro ele próprio pensava o mesmo contexto a partir de um juízo positivo. Novamente, entretanto, trata-se de ressaltar apenas as diferenças de perspectiva política entre sua filosofia e a dos frankfurtianos. O que Danto não parece ter notado, por outro lado, é que a sua resposta justifica o questionamento de Duarte sobre a possível existência entre algum ponto de contato entre a sua teoria e a de Adorno, visto que aqui esse 'ponto de contato' se consolida: enquanto Adorno pensa o contexto de criação, promoção e exibição das obras de arte em suas relações político-sociais, também Arthur Danto tem clara consciência desse papel do contexto institucional em sua própria teoria. E, que embora o esteta de Ann Arbor não tenha dado a essa perspectiva o seu real valor em sua teoria cognitivista, não é o caso de podermos afirmar que a sua filosofia ignora esse relevante elemento estrutural em sua própria formulação.

Essa mesma problemática, embora em outro contexto filosófico – e que não diz respeito propriamente a Arthur Danto – podemos encontrar no trabalho filosófico de Luiz Camillo Osorio, em suas reflexões teóricas sobre o papel da crítica. Embora se possa objetar que o esteta brasileiro não possa ser responsabilmente adotado em nossas considerações, tendo em vista que a filosofia dantiana da arte não é o seu tema objetivo de estudo, em verdade o fato de Osorio refletir os problemas da crítica em nossa era e a partir de uma perspectiva institucional já o torna presença necessária nesta Tese. Afinal, enquanto Danto é o filósofo da arte que a partir de sua teoria cognitivista exercia o papel de crítico de arte prescrevendo interpretações

de significados corporificados para o mundo da arte, Osorio é o esteta que ativamente pensa a crítica ao mesmo tempo em que atua no papel de curador nas instituições artísticas. Nesse sentido, suas formulações sobre o problema da crítica tratam justamente sobre a nossa problemática aqui em questão.

Em *Razões da Crítica*, Luiz Camillo Osorio observa, de maneira similar a Danto, que a prática da arte sem sofrido uma mudança radical desde a década de 1960, de tal modo que “seja do ponto de vista dos procedimentos, seja das expectativas de recepção”, é necessário que a própria “crítica também se ponha em questão”, redefinindo seus interesses, métodos e formas de disseminação pública (2005, p.13). Trata-se de uma afirmação que ao mesmo tempo denota uma implicação consequente de um processo, no sentido de que tendo a arte mudado não apenas os seus procedimentos criativos, mas também as expectativas que essas transformações constituem, consequentemente é mais do que plausível considerar que também a crítica se coloque em questão.

Obviamente, de maneira distinta a Danto, Osorio está pensando o fenômeno da arte a partir de um princípio de sua problemática institucional, e não quanto ao exercício de uma prescrição definidora. E é justamente por ter em questão a problemática da crítica em um novo contexto, que o esteta brasileiro observa que, ao mesmo tempo em que houve tais transformações de ordem estilística nas obras de arte, por outro lado as condições da crítica passaram a existir em um contexto em que ao mesmo tempo ela tem sofrido certo isolamento em razão de sua linguagem especializada, quanto, por outro, tem de conviver com um meio público generalizadamente desinformado. Trata-se, aqui, notadamente de um problema da ordem da complexidade da nova arte, o que, deste modo, implica uma reflexão

acerca da necessidade de a crítica construir um tipo de discurso interpretativo que compreenda o seu próprio dilema de poder tornar mais acessível (e a um contexto social desinteressado), o discurso próprio da arte em seu novo contexto, já que “a crítica é escrita para o público, mas a serviço da arte” (*Ibidem*, p.17).

Ora, tal questão, em certa medida, dialoga com a apreensão dantiana da interpretação. Porém, o problema elementar é que, ao que nos parece, Osorio não pensa esse dilema como algo que seja puramente interno ao campo institucional da arte em relação ao público, mas na relação das instituições da arte com o meio social. Segundo Osorio, existe uma falta de disposição política para a reflexão, no sentido de que também a própria sociedade – e os interesses políticos – condicionaram-se a uma perspectiva que rejeita aquilo que advém de museus e galerias de arte.

A questão que se tem aqui é, de maneira muito distinta à teoria de Danto, de Osorio perceber que as questões constitutivas daquilo que poderíamos compreender pelo termo dantiano do mundo da arte não consiste em uma espécie de mundo isolado de outras práticas. Que Danto pudesse objetar que a sua teoria almeja tão-somente interpretar as corporificações para o público, o fato é que o questionamento do esteta brasileiro compreende tratar-se de uma questão muito mais ampla, tendo em vista que para um crítico exercer a sua atuação mediadora é também necessário que as estruturas institucionais tenham *condições* para que haja essa possibilidade. E, neste caso, a formulação de Osorio não apenas vai ao encontro das problematizações trazidas por Ferreira e Carroll, como expõe ainda, de maneira mais clara ao nosso entendimento, que não existe um mundo da arte (em sentido institucional) sem que haja uma política que o sustente.

Por outro lado, Osorio também parece ter em mente que o caráter institucional da arte não consiste apenas em um processo passível dentro da vida política e social, no sentido de que seriam as instituições artísticas tão-somente os espaços para um determinado meio de ingressos. Como o autor bem observa em seu artigo *A Função Curador: Discurso, Montagem, Composição*, no qual reflete o modo como a partir das transformações artísticas dos anos 1960 a função inicialmente prática da curadoria passou a adquirir um processo de reflexividade crítica por parte de seus membros, o mundo (institucional) da arte também atua sobre o mundo político-social, ou, como o próprio Osorio afirma, o mundo comum. Cito-o:

Tendo em vista que a arte está capturada pelo museu, em que medida a experiência que temos dela dentro desses espaços pode apontar para além do ambiente institucional e ajudar a produzir novas formas de percepção e eventual transformação do mundo comum? É por conta dessa circulação institucionalizada da arte, de ser mais fácil o “mundo” ir para dentro do museu do o contrário, que a função curatorial passa a ter um papel relevante (Osorio, 2019, p.32).

O caráter elementar dessa abordagem de Osorio se dá tanto pelo fato de o pensador compreender existir uma relação interdependente entre as instituições da arte, seus personagens e as obras em suas condições históricas e o mundo comum, pois, queira-se ou não, essa tese é facilmente verificável em nossa sociedade, ainda mais em um contexto no qual políticas extremistas alcançam o poder enquanto se voltam contra o meio artístico em geral. A questão fundamental, aqui, é que ao contrário da reflexão dantiana sobre a crítica, e em conformidade com a emergência de que a filosofia do pensador de Ann Arbor tivesse denotado esse problema

institucional e inter-institucional, Camillo Osorio, de outro modo, compreende a problemática da vivência prática da arte por um crítico, no sentido de ter a manifesta consciência de que sua função no mundo da arte não diz respeito apenas a um debate interno da relação arte e realidade, mas também a uma atuação que egressa sobre outros mundos.

Nesta Tese, diferentemente de Danto e a partir das observações de Osorio, Ferreira e Carroll, compreendo que esse dilema arte e sociedade não pode ser delimitado ao problema da arte-realidade, mas como um problema de outra relação inerente ao e do mundo da arte: o problema arte-vida. No próximo e último subcapítulo desta Tese, abordarei como essa questão torna emergente a retomada da extensionalidade na concepção dantiana de crítica, ao mesmo tempo em que apresento uma terceira via para o termo interpretação, ao que intitulo crítica nada-mergulha, ou *deeper and deeper interpretation*, e que – a meu ver – corresponde a um preceito interpretativo ao mesmo tempo adequado ao essencialismo histórico e à condição pluralista da arte pós-histórica.

4.3. ADEQUAÇÃO ESSENCIALISTA HISTÓRICA DA CRÍTICA: *DEEPER AND DEEPER INTERPRETATION* OU A CRÍTICA NADA-MERGULHA

Se o autor desta Tese tivesse de diferir as teorias do mundo da arte de Danto e Dickie em uma única frase, diria: ‘a filosofia de Arthur Danto tem por questão primeira a relação arte-realidade, enquanto a de George Dickie se volta para o problema arte-vida’. Arte e vida e arte e realidade não são a mesma coisa, embora aparentemente tragam consigo questões próximas. E, o mais interessante, a

primeira questão necessariamente passa pelas inter-relações sociais e interdependentes entre o mundo da arte e outros mundos, enquanto a segunda, muitas vezes, se deixa ordenar em demasia pela diferenciação 'ontológica' entre arte e realidade projetando a pergunta apenas pelo o que é uma obra de arte e se esquece de observar que a arte, para além de questões cognitivas, é também um tipo de prática. A essa prática, que em princípio diz respeito não às estruturas institucionais como museus, galerias, escolas, etc., mas ao processo que envolve pessoas que instauram uma relação de apreciação em torno de um objeto, Dickie alicerça sua Teoria Institucional da Arte. Trata-se, portanto, de uma categorização do termo instituição que não é aquela que costumeiramente empregamos em nosso cotidiano e delimitada a estruturas de paredes, políticas públicas, autoridades, mas a um complexo muito mais amplo, que possibilita a existência de tais estruturas, e que pode ser resumido pela dinâmica relação entre autor-obra-público, que é o real alicerce ou instituição do mundo da arte.

Arte e vida difere de arte e realidade por um fato óbvio, muitas vezes despercebido: a primeira é uma questão referente àquilo o que torna possível a prática da arte (uma interrogação: existencial, comportamental, institucional, moral, etc.) enquanto a segunda, dentro da esfera dessa prática, questiona o que torna possível diferir o objeto dessa prática e os objetos cotidianos. Em outras palavras, a primeira pensa a obra de arte em relação ao artista, à sociedade, às instituições, enquanto a segunda reflete a obra de arte em sua essência, como uma questão propriamente filosófica.

Danto, em sua teoria essencialista histórica, obviamente tem essa consciência de seu objeto, de modo que em diversas vezes abordou essa complexidade, mas,

contudo, interpretando a teoria por ele inspirada como um processo puramente sociológico de autoridades de instituições de arte que julgam o que deve ou não deve ser uma obra de arte, quando a questão ali diz respeito a relações muito mais complexas e relevantes para a questão da arte em sua essência e no alcance histórico da autoconsciência dessa essência.

Os questionamentos de Noël Carroll e Debora Pazetto Ferreira para as questões institucionais que interferem na e sobre a concepção dantiana do mundo da arte, assim como os questionamentos de ordem crítica de arte e política da/sobre-a arte trazidas aqui por Luiz Camillo Osorio, e que poderiam ser perfeitamente postuladas para a teoria de Danto, consistem de fato um grave problema para o essencialismo histórico. Obviamente, o destaque dado por esses pensadores, tem por objeto o ponto central da institucionalidade do mundo da arte em suas inter-relações sociais, dado ser o elemento mais crítico para delimitar o problema em que a teoria de Danto submerge, mas, de outro modo, afirmamos ser essa questão apenas uma – obviamente a mais relevante – dentre outros fatores da relação arte e vida que podem ser confrontados com a formulação dada por Danto ao essencialismo histórico.

Tais questões necessitam de alguma solução, e em relação a isso podemos tomar duas medidas: ou arbitrariamente ignorar o problema em nome de seu princípio cognitivista, persistindo sustentar uma formulação com frestas que necessitam reforma para que a própria prática da arte não se veja comprometida; ou, dimensionar a possibilidade de que seu próprio pensamento possa contemplar essa problemática a partir de alguns ajustes.

Nesta Tese, proponho a segunda perspectiva: haverei de denotar uma crítica à compreensão dicotômica de Danto entre *deep* e *surface interpretation*, antepondo-lhe uma concepção que pode ser mais adequada à sua formulação conjuntiva intensional e extensional.

Embora no sentido comum do termo a relação arte e institucionalidade seja uma questão de ordem social, qual seja, um problema dos procedimentos das instituições artísticas e seus personagens no contexto do mundo da arte, quando estendida para o complexo arte e vida adquire uma dimensão mais ampla, tendo em vista que ela contempla tanto o problema do mundo institucional erigidos no processo de desenvolvimento da prática institucional da arte a partir do século XVIII, com a concretização de instituições como academias de arte, museus e galerias, mas também à questão mundo da arte enquanto processo relacional entre artistas, obras e público, qual formulado por Dickie e, aparentemente, tal qual o processo inicial do desenvolvimento da prática da arte a partir do Renascimento.

O problema arte e vida, quando pensado em seu contexto histórico, normalmente se refere a um processo inerente à prática da arte no modernismo, quando artistas – em suas reformulações estilísticas e vivenciando uma crise da era mimética após a invenção da máquina fotográfica – começaram a questionar as estruturas institucionais erigidas a partir do século XVIII, a relação do artista e da arte com o público, o peso dessas estruturas institucionais sobre a autonomia do indivíduo, o desejo de uma reforma cultural em que a arte estivesse em conjunção à vida social, e não delimitada às instituições erigidas para essa prática, dentre outros fatores que envolvem tanto as preocupações existenciais dos artistas, quanto a relação político-social com os artistas e, principalmente, se as instituições

estabelecem de fato alguma conexão com a vida social ou se estão delimitadas a um mero papel estrutural que impede o público de vivenciar de fato a experiência da arte.

Todas essas questões podem ser aplicadas à teoria essencialista histórica, desde que se admita em princípio que a extensão do conceito de arte, e em conformidade com o que Danto estipula (mundo da arte são os discursos de razões institucionalizados), não coloque em questão a essência da obra de arte contida em sua definição (isto é, (i) ser sobre alguma coisa e (ii) incorporar o seu significado). Trata-se, obviamente, de pensar as possíveis relações interpretativas que as obras de arte possuem no contexto extensional, sem que com isso implique alguma interferência na essência intensional. Mas, por que sustento que essa problemática possa ser admitida e de maneira coerente entre a intensão e a extensão? Obviamente, dado o fato de que Danto, ao assumir que o mundo da arte é uma dinâmica de discursos institucionalizados, conseqüentemente o institucionalizado e não só os discursos devem adentrar a reflexão extensional – algo que, para ser sinceros, já está contido no método histórico dantiano ao pressupor um processo ao mesmo tempo teleológico (inspirado em Hegel) e na condição histórica da obra (inspirado em Wölfflin).

E, sendo a extensão do termo arte historicamente condicionada, não vejo qualquer conflito em trazer o tema à baila *dentro* da própria concepção essencialista histórica da arte. Caberia perguntar: mas, o que Danto compreende por instituição? Respondo: 1) embora o autor desta Tese tenda a pensar que Danto compreenda a institucionalidade como uma questão propriamente das estruturas, dada a interpretação por ele feita da Teoria Institucional de Dickie, provavelmente seu

questionamento – caso admitisse nossa ingerência sobre a sua teoria – terá por enfoque a relação entre instituições (estruturas) e a vida; porém, 2) não posso dimensionar que haja algum paradoxo caso a apreensão da institucionalidade seja feita à forma de Dickie, no sentido de que a dinâmica institucional designa mais as relações originárias entre artista-obra-público do que, propriamente, uma ação institucional decorrente das autoridades das estruturas institucionais do mundo da arte. Abordarei a seguir alguns problemas que dizem respeito a essa relação arte-vida, seja no âmbito institucional (estruturas) ou dos conflitos que tais estruturas e a vida social instituem sobre a relação artista-obra-público. Considerarei antes, entretanto, por que é necessário que ao pensarmos a prática da arte devemos sustentar uma compreensão do termo institucionalidade em uma apreensão mais dickieana do que propriamente em relação às estruturas institucionais.

Comumente, o termo instituição, quando referido ao campo da arte, é empregado para denotar estruturas físicas como galerias, museus, escolas e academias de arte, que constituem os espaços cuja função é devotada ao empreendimento e processo dessa prática. São nessas estruturas que os participantes do mundo da arte exercem seus respectivos papéis no mundo da prática artística, por exemplo, os artistas, os diferentes públicos (leigos, especialistas, críticos, historiadores, comerciantes, curadores, etc.) e, obviamente, estabelecem uma inter-relação em torno das obras de arte ali expostas ou cujo feitiço é ali ensinado.

Esse emprego do termo instituição, contudo, é problemático. Primeiro, por pressupor que a prática da arte só existe quando suas instituições estruturais e que somente nelas seus diferentes personagens exercem suas funções, tal como se a

existência da prática artística se delimitasse a essas estruturas. E, segundo, porque tal compreensão de institucionalidade tende a restringir seu conceito a um mundo à parte, atomizado de relações com outras estruturas que nela interferem em sua dinâmica (algo que, por sinal, nos parece estar subjacente na formulação dantiana do conceito, que ao ser confrontado com questões dessa ordem respondia com a prescrição de que as instituições *devessem* *x* (e, cujo *x* é referente ao seu conceito intensional-extensional).

Onde está o problema, se parece admissível pensar que o advento da prática da arte corresponde ao início da sua institucionalização estrutural?

Se definirmos a institucionalidade como correspondência ao advento histórico das instituições como museus, galerias, academias, aparecimento dos críticos e curadores, etc., somos obrigados a aceitar que teorias que formularam o advento da arte a partir das transformações renascentistas do ofício do *artefici* para a autonomia do artista, que, notadamente, se amparam ainda em uma concepção inicial da dinâmica artista-obra-público (corte/mecenato/,etc.), fatalmente não poderão ser consideradas como o início da era histórica da arte. Arthur Danto, Hans Belting, dentre vários outros autores que compreendem o Renascimento como a gênese da prática da arte, veem sua formulação comprometida em nome do preceito de que entre os séculos XV e XVI ainda não existiam as estruturas que fundamentam a prática da arte tal como entendemos essa prática. Ignoraríamos, deste modo, o papel fundamental de Vasari ou Michelangelo na história da arte – e da arte como um prática caracteristicamente igual à nossa no sentido primevo da relação artista-obra-publico – tão-somente pela inexistência de museus e academias e críticos àquela época.

É no século XVIII, e não no Renascimento, que as estruturas institucionais do mundo da arte passaram a existir de fato, e que a arte passou a ser compreendida institucionalmente no sentido em que hoje pensamos essa prática. É no início daquele século, por exemplo, que a pintura e a escultura deixaram de ser socialmente – e nos mais amplos sentidos – espécies de ofícios comuns, tornando-se áreas do conhecimento como outros campos dos saber, como a filosofia, e passaram a ser ensinadas nas universidades sob o nome de Belas-Artes. Consequente ao emprego da nova nomenclatura que diferencia as Belas Artes dos ofícios artesanais, o estudo acadêmico das artes passou a demandar exposições anuais das obras de seus membros, estabelecendo uma era de salões de artes em que os artistas não necessitavam mais responder aos desejos específicos dos antigos mecenas, mas surpreender um determinado tipo de público a partir de criações autônomas, cujos motivos passaram a incorporar desde a criação de temas heroicos, casuais, paisagens, etc. Com os salões, a liberdade criadora ao mesmo tempo transpôs o rigor temático oriundo das oficinas medievais, e fez emergir a atividade do crítico de arte, cujo juízo a respeito das obras dialogava com o público o entendimento crítico da atividade artística como campo distinto ao das artes práticas, como o artesanato.

Obviamente, temos de chamar a atenção para o fato de que não se dá no século XVIII os primeiros escritos de crítica aos trabalhos artísticos ou aos artefatos de pintura, escultura, etc. Recorrendo a um tema já abordado no segundo capítulo desta Tese, no qual postulamos ter havido desde a antiguidade um tipo de relação envolvendo artífices-obras-público, temos de considerar que já na antiguidade Platão, por exemplo, dedica parcela significativa de seus livros da República a

questionar a atividade do artista, do poeta e do músico. No século I d.C., Filóstrato, O Velho, valeu-se do método sofista da éfrase (*descriptio*) para descrever e comentar junto aos seus discípulos o estudo de sessenta e cinco quadros expostos em uma galeria em Nápoles, destacando nestas não uma vinculação didática do exemplo homérico, mas o que há de maior virtude retórica naquelas pinturas, que por sua vez retratavam cenas tradicionais da tragédia, da comédia, do mitológico, etc. (FILÓSTRATO, 2016, p.5). No próprio *Le Vite*, de Vasari, encontramos diversas passagens de ordem crítica, nas quais ainda é obtuso diferir o *artefici* em transição para o artista autônomo e o artista propriamente autônomo.

Entretanto, se não consideramos os dois primeiros como personagens que estabeleceram a institucionalidade da arte, ao passo que o segundo interpretamos sob essa perspectiva, é em razão de não podermos afirmar ter havido na Antiguidade a prática da arte, mas de um mero ofício, ao passo que Vasari, de outro modo, vivenciou o advento dessa prática. O que está em questão aqui, no entanto, é que se formos tratar a atividade da arte como um papel especificamente delimitado à institucionalidade enquanto estruturas constitutivas da prática da arte no modelo dos dias atuais, teremos de admitir que é apenas com o advento dos salões de arte, das academias de Belas Artes e da prática da escrita crítica sobre arte, que poder-se-ia argumentar o nascimento dessa prática.

Todavia, se é um fato que no século XVIII passou a existir um ambiente mais autônomo da arte, e de maior proximidade do significado da arte em relação ao nosso tempo, isto ocorre não porque a partir do século XVIII emergiu uma nova compreensão da arte em relação aos demais ofícios manuais, e sim porque naquele período a relação artista-obra-público atingiu seu pleno desenvolvimento e erigiu

estruturas formais para a sua prática. Que aqueles artistas do Renascimento não detivessem o mesmo tipo de compreensão profunda do debate estético sobre a arte tal como os artistas a partir do século XVIII, que não tivessem debatido na renascença qual a natureza da arte, isto não significa que estes últimos não tenham afastado a criação artística da mera artesanaria, nem tampouco que não tivessem, nesse processo de afastamento, dotado um conceito de natureza da arte (a *mimesis*) em seus empreendimentos criativos. E, por sua vez, que nesse período não tenha sido originada uma relação artista-obra-público em um sentido primário, mas ainda assim de ordem da prática da arte, e que corresponde ao primeiro atributo de institucionalidade.

As diferenças entre os artistas do Renascimento e os antigos artífices não decorre tão-somente de uma comum preocupação com a representação mimética e seu desenvolvimento, mas de mudanças sociais dos paradigmas concomitantes a esse processo. Historiadores da arte de campos conflitantes, como Arnold Hauser e Ernst Gombrich, por exemplo, concordam sobre a tese de que a partir da Renascença ocorreu uma clara mudança do entendimento da arte, dos artistas e de suas obras. Hauser, observa que no início do *Quattrocento* a formação dos artistas ainda se orientava nos mesmos princípios que condicionavam o trabalho dos artesãos comuns, não sendo estes treinados em escolas, mas em oficinas, e tendo por instrução a prática, e não a teoria. “Os artistas” daquele período “ainda são inteiramente gente do povo, são considerados artesãos de um grau superior, e suas origens sociais e educação não os fazem diferentes em nada dos elementos pequeno-burgueses das guildas” (tipos de associações de artesãos e mercadores que supervisionam a prática do artesanato), “sendo que muitos dos proprietários

dessas oficinas agiam mais como homens de negócio do que artistas” (Hauser, 2003, p.322).

De acordo com o historiador da arte húngaro, esse espírito artesanal que dominou aquele período pode ser expresso no fato de que “os ateliês dos artistas aceitavam encomendas de pouca importância, de natureza puramente técnica”, visto que “além de quadros eram produzidos brasões de armas, bandeiras, tabuletas, trabalhos de marcenaria, entalhes em madeira pintados, padrões para tapeçarias e bordados, objetos decorativos para ocasiões festivas”, dentre outras coisas (*Ibidem*, p.325). Por sua vez, entretanto, para Hauser é com a crescente demanda de obras de arte naquele período que começa a ascensão do artista do nível de artesão pequeno-burguês para o de trabalhador intelectual livre, o que passa a acontecer notadamente com a disputa de artistas mais renomados e concorridos pelas cortes (o público que os apreciava) – e o consecutivo aumento de seus ganhos – cujo resultado foi a emancipação desses ilustres artistas do domínio das guildas, a busca de instrução teórica e erudição por esses personagens, uma mudança de seus estatutos na vida social, etc., que passaram a estabelecer uma espécie de aliança com os humanistas e adquiriram uma personificação autônoma (*Ibidem*, 330-332).

Gombrich, por sua vez, embora opte por destacar que a descoberta de desenvolvimentos técnicos que emergiram a partir do século XIV (mas, principalmente, do XV) como sendo responsáveis não apenas por conflitos com os antigos métodos de criação, mas também em relação à necessidade de seus artistas justificarem aos seus patronos os seus empreendimentos, observa que o advento da produção mimética causou enorme fascínio tanto entre os artistas (*artefici*) quanto nos mecenas, instigados com a ideia de que a arte pudesse ser

usada não só para contar a história sagrada de modo emocionante, mas também para espelhar um fragmento do mundo real em algum suporte bidimensional ou escultórico (GOMBRICH, 2013, p.183). “Talvez o resultado mais imediato dessa grande revolução artística”, prossegue o historiador da arte austríaco, “tenha sido que por toda parte os artistas se puseram a experimentar e pesquisar efeitos novos e impactantes”, de tal modo que “esse espírito de aventura que dominou a arte do século XV veio marcar uma efetiva ruptura com a Idade Média” (*Idem*).

Os exemplos de Hauser e Gombrich corroboram a argumentação de que as mudanças instituídas na arte pelos artistas (*artefici*) do Renascimento, inauguraram não apenas uma mudança técnica no modo de a arte ver o mundo, mas também de o próprio mundo ver a atuação daquela atividade. E é nesse pressuposto que compreendemos a fundação da institucionalidade, de sua dinâmica, e da relação arte e vida.

Pois, em meu entendimento, o problema arte e vida é antes de tudo sobre a presença da arte na cultura. Logo, arte e vida não é o mesmo problema de arte e realidade em razão de que enquanto para este último o problema é de ordem interna ao ser da obra de arte (isto é, como ele se distingue de objetos comuns, ou, o que faz de algo arte), o primeiro diz respeito ao modo como a dinâmica social, as obras de arte e as estruturas institucionais pensam a relação entre a sociedade e as obras de arte, ou entre a sociedade e a prática da arte.

Consequentemente, trata-se de uma relação que também é condicionada à história, mas cuja questão, embora possa coincidir com o processo de desenvolvimento do problema arte e realidade, não diz respeito propriamente a essa história, mas da narrativa dessa complexa relação da esfera da institucionalidade da

arte com as relações externas ao seu meio, isto é, com a vida cotidiana (costumes), princípios morais, políticas públicas e privadas, religião, ideologia, mercado/mecenato, etc. Essa dinâmica histórico-social, assim como a dinâmica arte e realidade, estabelece tensões em seu processo e, notadamente, no fim do século XIX e início do século XX, em clara correspondência ao problema arte e realidade, esse processo arte-vida adquire um estatuto social muito mais elevado do que em eras anteriores, nas quais ainda a arte estava condicionada ao juízo da nobreza que protegia os artistas em suas cortes, e quando, apesar de a arte ter se tornado autônoma em relação ao artesanato, por outra perspectiva os anseios do público coincidia com as realizações dos artistas.

No que diz respeito ao problema arte e vida no modernismo, notadamente, percebemos que a questão adquire tamanha relevância que se torna uma questão que atinge tanto artistas, como público e a vida política, cada qual, nessa dinâmica de inter-relações interdependentes, procurando projetar suas perspectivas sobre as demais. Que haja por trás desse processo, obviamente, o desenvolvimento histórico da questão arte e realidade, não é também uma inverdade que, nesse processo relativo à institucionalidade, que o problema tenha adquirido contornos muito mais intensos (e, por vezes, perigosos) do que uma simples – mas fundamental – questão de ordem cognitiva a respeito da essência filosófica da arte.

Peter Selz observa que em fins do século XIX diversos artistas e escritores, entre os quais William Morris, Tolstói e Van Gogh, haviam se decepcionado perante a crescente distância que separava a sociedade e os artistas. Concomitante ao advento do *Salão dos Independentes* como manifestação contrária aos critérios do Salão de Belas Artes por parte dos impressionistas, e da popularização da máquina

fotográfica como tecnologia que competia com o artista a tarefa de mimetizar as imagens, para Selz os novos artistas davam início a uma espécie de aspiração que reintegrasse uma utópica fraternidade entre os homens, e na qual as artes exerceriam uma função elementar. Buscando superar as delimitações institucionais dos museus, salões e galerias de arte, no fim do século XIX empreendeu-se ao mesmo tempo uma busca por um papel de destaque das artes na vida social, da arte em relação à vida do indivíduo, que em concomitância com o debate de novos métodos, estilos e técnicas tornavam as produções artísticas cada vez mais complexas para o entendimento do público leigo e especializado.

É sob esse princípio de reintegração entre arte e vida, afirma Selz, que os expressionistas sonhavam com uma renovação da sociedade na qual a arte pudesse ocupar o antigo espaço das religiões, que a Bauhaus procurou treinar artistas e artesãos com o objetivo de participarem de uma sociedade industrial emergente, que os construtivistas criam estarem forjando uma arma para uma arte verdadeiramente revolucionária, e que os artistas do México revolucionário voltaram-se para os temas locais de seus ancestrais índios em grandes projetos murais (In. CHIPP, 1988, p.466).

Há, nessa busca por uma integração entre arte e vida, contudo, um caráter iconoclasta contra as estruturas institucionais da arte, embora não possamos afirmar com plena se ela também se estendeu ao paradigma artista-obra-público, ou se, em verdade, ansiava estabelecer nessa dinâmica um critério mais integrado. Afinal, se por um lado essa crise institucional partia de um anseio de integração, ela também requeria uma mudança que não era apenas das instituições artísticas, mas também da sociedade.

Cézanne, em uma carta ao filho Paul, ironizava as reações sua e de um amigo perante um retrato acadêmico e sua institucionalização: “concordamos que é um intelectual, congestionado pelas lembranças dos museus, mas que não enxerga muito na natureza, e o ponto fundamental é sair da escola, e de todas as escolas”, pois “Pissarro, embora tenha ido um pouco longe demais, não estava enganado ao dizer que era preciso queimar todas as necrópoles da arte” (In. Chipp, 1988, p.19-20).

Picasso, enaltecendo a autonomia do artista na criação artística, sentencia em uma entrevista a Christian Zervos: “que triste sorte para um pintor que gosta das loiras, mas que se proíbe de colocá-las em seu quadro porque não se harmonizam com o cesto de frutas! Que miséria, para um pintor que detesta as maçãs, ser obrigado a utilizá-las o tempo todo porque se harmonizam com o tapete”, pelo contrário, “coloco nos meus quadros tudo o que amo. Tanto pior para as academias” (*Ibid*, 1988, p.270).

Tzara, por fim, enaltece em sua *Conferência sobre o Dada*, de 1924, o caráter de espontaneidade que guiava o movimento, em detrimento da inteligência e da racionalidade. “O que queremos agora”, afirma, “é a espontaneidade. Não porque seja melhor ou mais bela do que qualquer outra coisa. Mas porque tudo o que nasce livremente de nós mesmos, sem a intervenção das ideias especulativas, tudo isso nos representa”. Segundo a concepção tzariana do movimento dadaísta, “a arte não é a manifestação mais preciosa da vida”, nem possui a arte o “valor celestial e universal que as pessoas gostam de lhe atribuir”. Diferentemente, “a vida é muito mais interessante. O Dada conhece o valor exato que deve ser dado à arte: com

métodos sutis, pérfidos, o Dada a introduz na vida cotidiana. E vice-versa” (*Ibid*, 1988, p.391).

É digno de nossa observação reiterar que grande parte desse empenho por parte de tais artistas, ao refletirem a condição relacional entre arte e vida, pensaram-na a partir de um princípio de anti-institucionalidade, tendo em vista um anseio mais amplo de integração da arte na vida cotidiana. Pois, do lado oposto, isto é, da relação da sociedade para com a arte, o processo foi muito mais o de uma reação negativa aos novos intentos estilísticos – muitas vezes compreendidos como sinal de uma decadência cultural – do que, propriamente, de ‘abertura para o novo’.

Obviamente, a reação pública contra a nova arte não foi absoluta, dado o fato de que parte da burguesia mais progressista adotou essas novas reflexões advindas dos criadores de arte para forjarem, cada qual ao seu modo, uma nova estrutura institucional da arte que se antepunha às instituições tradicionais. Ademais, essa problemática se tornou também política, onde até mesmo regimes como o fascismo italiano, por um lado, encontraram nos futuristas e no poeta americano de vanguarda Ezra Pound seus grandes entusiastas, enquanto, de outro lado, outros movimentos políticos (e também institucionais) compreenderam os novos intentos artísticos como fruto de uma decadência da cultura que deveria ser combatida pela vida social e política.

Trotsky, que no início da década de 1920 havia se pronunciado abertamente contra o formalismo russo em *Literatura e Revolução*, proclamando que “se a Revolução tem o direito de destruir pontes e monumentos de arte quando necessário, ela também não se absterá de impor sua mão a qualquer tendência que, por maior que sejam as suas realizações formais, ameace desintegrar o ambiente

revolucionário” (Cf. *Ibidem*, 1988, p.468-471), posteriormente, ao se tornar ele próprio um perseguido pelo regime que ajudou a erigir com sua mão impositiva, redigiu junto ao líder surrealista André Breton um manifesto no qual defendia a liberdade artística em conformidade com a vida política, pois “acreditamos que a tarefa suprema do artista em nossa época é participar ativa e conscientemente no preparo da revolução”.

Peter Selz lembra que a relação entre a arte e a política na Rússia teve um início auspicioso de colaboração entre o período da revolução de 1917 e mesmo após a guerra civil, em 1921, com a fundação da União Soviética. Nessa época, movimentos tão distintos quanto o suprematismo e o construtivismo, e artistas tão díspares como Marc Chagall, Kandinsky e Malevich, participaram de empreendimentos artísticos com vistas à fundação de uma arte representativa do novo regime. Todavia, constata Selz, rapidamente houve uma retomada pelo gosto burguês e pelo academicismo por parte do público, de modo que mesmo antes do stalinismo o antigo ideal de integração entre arte e vida passou a ser forjado na representação alegórica e de idolatria ao regime e seus líderes, e na condenação das vanguardas como manifestações burguesas⁹³.

⁹³ Nota do Autor: É de notório conhecimento a condenação do regime stalinista aos movimentos de vanguarda e o enaltecimento do realismo socialista como representante da arte revolucionária, o que explica o abandono dos empreendimentos de vanguarda e a seguir da própria pintura por Malevich, a condenação de poetas como Ossip Mandelstam e Anna Akhmatova, o abandono dos empreendimentos formalistas na poesia de Maiakóvski ou no cinema de Eisenstein e Dziga Vertov. Cabe ressaltar, ainda, que logo após a II Guerra, com a ampliação dos territórios sob domínio soviético na Europa, e a adesão de artistas de vanguarda como Picasso ao comunismo, novamente o regime procurou condenar suas manifestações artísticas como burguesas. É o caso do texto *Aspectos de Duas Culturas*, de 1947, de autoria de Vladimir Kemenov, diretor da Galeria Tretjakov de Moscou e perito em realismo socialista, no qual, em referência a Picasso e outros vanguardistas, afirma: “As características básicas da arte burguesa decadente são a falsidade, seu anti-realismo beligerante, sua hostilidade para com o conhecimento objetivo e a reprodução autêntica da vida na arte. Também aqui a tendência reacionária da arte burguesa contemporânea é apresentada sob a

Na Alemanha nazista, por sua vez, tem-se tão logo a chegada de Hitler ao poder, em 1933, o fechamento da Bauhaus, a perseguição aos artistas de vanguarda e a proibição e destruição de suas obras, o exílio de personalidades como Mies van der Rohe, Wassily Kandinsky e Paul Klee, mas, também e a partir de 1937, exposições oficiais organizadas sob a tutela do próprio *Führer* com o objetivo de menosprezar as artes de vanguarda, intituladas pelos nazistas arte judaica, bolchevique e degenerada, em contraste às exposições daquilo que Hitler chamou 'Verdadeira arte alemã', notadamente apresentando pinturas acadêmicas cujos temas consistiam no enaltecimento do regime, do ideal de raça ariana propagandeado pelo partido, e de paisagens montanhosas, características sublimes muito apreciadas pelos líderes nazistas⁹⁴.

bandeira da 'originalidade', da luta contra a ideologia 'burguesa', etc. [...] Na verdade, as principais razões da distância entre a arte contemporânea e o povo, do extremo declínio e degradação da arte burguesa contemporânea, são o seu conteúdo reacionário, isto é, sua hostilidade militante para com as ideias populares e sua forma decadente – resultado de seu isolamento da vida [...]. Quando quis retratar o sofrimento do povo espanhol na guerra contra o fascismo italiano e alemão, Picasso pintou *Guernica*, mas em vez dos heroicos republicanos espanhóis, o que ele nos mostrou foram os mesmos tipos desgraçados, patológicos e deformados de seus outros quadros. Sua estética é uma apologia do capitalismo; ele está convencido do valor artístico dos pesadelos que criou pela desintegração da psique social da classe capitalista. É ingênuo pensar que uma distorção incongruente do homem 'perturba' a burguesia. Essa é a teoria favorita pela qual os defensores de Picasso procuram provar a natureza 'antiburguesa' e 'anti-revolucionária' da sua arte. É notável, porém, que essa feia deformação provoque a indignação da gente comum, e não da burguesia" (*Ibidem*, p.497-501).

⁹⁴ Nota do Autor: Cabe notar, aqui, a particularidade da integração entre um sentido ideal de arte promulgado pelos líderes nazistas e a própria ideologia do partido. É bastante conhecido o fato de que na juventude Adolf Hitler foi um aspirante à carreira pintor, cujo fracasso e virada para as preocupações militares e políticas ocorreu após a sua reprovação em duas avaliações de ingresso para a Academia de Artes de Viena, e que ao longo de toda a sua carreira política o líder nazista sempre enfatizou seus interesses por arquitetura e pela obra de Richard Wagner. No que diz respeito à criação da exposição intitulada "Arte Degenerada" em 1937, cujo enfoque curatorial foi a exposição de obras de arte moderna ao lado de desenhos realizados por doentes mentais e fotografias de portadores de deficiências físicas com o objetivo de assimilar a arte moderna àquelas patologias, e da "Grande Exposição de Arte Alemã", ocorridas em Munique a partir de 1937 e com o objetivo de apresentar ao público o que seria a verdadeira arte do povo alemão, Hitler tomou parte não apenas na promoção do evento, mas ainda na curadoria das obras e na realização de um discurso emblemático contra os movimentos de arte do período, no qual afirmou: "A arte não se fundamenta

Por fim, é notório que mesmo nos Estados Unidos, país que ainda em 1913 introduziu a arte moderna em seu corpo institucional das artes, a partir do *International Exhibition of Modern Art Armory Show*, em Nova York, e que na década de 1930 promoveu a criação do Sindicato dos artistas e do *Projeto Federal de Arte*, que tiveram considerável importância para o desenvolvimento da arte estadunidense, e no qual artistas de vanguarda como Marcel Duchamp e Fernand Léger encontraram refúgio após se exilarem da Europa, sendo inclusive respaldados

no tempo, mas unicamente nos povos [...]. A arte não pode ser uma moda. Cubismo, dadaísmo, futurismo, impressionismo, etc., nada tem a ver com nosso povo alemão. Pois esses conceitos não são nem antigos nem modernos, mas apenas o gaguejar artificioso de homens aos quais Deus negou a graça de um autêntico talento artístico e em seu lugar deu-lhes o dom da loquacidade e do engodo [...]. ‘Obras de arte’ que não podem ser compreendidas em si mesmas, mas, para a justificação de sua existência, precisam daquelas bombásticas instruções para seu uso, chegando finalmente à alma intimidada, que está pacientemente disposta a aceitar esse estúpido ou impertinente absurdo – de agora em diante essas obras de arte já não encontrarão guarida no povo alemão. Todas aquelas frases feitas, ‘experiência interior’, ‘forte estado de espírito’, ‘vontade poderosa’, ‘emoções prenes de futuro’, ‘atitude heroica’, ‘empatia significativa’, ‘a ordem sentida dos tempos’, ‘primitivismo original’, etc. – toda essa algaravia já não serão aceitas [...]. Tenha alguém ou não uma experiência íntima ou uma vontade forte, terá de prova-lo pela sua obra, e não pela sua algaravia. E, de qualquer modo, estamos muito mais interessados na qualidade do que na chamada vontade [...]. Observei, entre os quadros aqui apresentados, alguns que nos levam à conclusão de que o olho mostra a certos seres humanos as coisas de maneira diferente do que realmente são, isto é, veem os prados como sendo azuis, as nuvens amarelas e assim por diante; ou, como dizem, os sentem dessa maneira [...]. Aqui só há duas possibilidades: ou esses chamados ‘artistas’ realmente veem as coisas dessa maneira e portanto acreditam no que reproduzem; nesse caso, teremos de examinar a sua deformação visual para ver se é o produto de uma falha mecânica ou herdada. No primeiro caso, só podem ser dignos de pena; no segundo, seriam objeto de grande interesse para o Ministério do Interior do Reich, que teria então de examinar a questão da possibilidade de ser pelo menos contida a disseminação desse legado de terrível defeito nos olhos. Mas se, por outro lado, eles próprios não acreditam na realidade dessas impressões [...] então essa tentativa se enquadra na jurisdição do direito penal” (CHIPP, 1988, p.481-489). Tão emblemático quanto a presente citação, e consonante ao seu dito, é a tese apresentada por Peter Cohen, no documentário “Arquitetura da Destruição” (*Architektur des Untergangs*), de 1984, no qual o diretor defende a relevância do estético como característica essencial do regime nazista, o qual compreendia o estético não apenas no sentido da arte, mas também no que se refere às paisagens montanhosas dos alpes alemães e, principalmente, também no âmbito fisiológico, da higiene e saúde, o que culminou com a bárbara ação do regime ao assassinar ‘tipos indesejados’ como doentes mentais e judeus nos campos de concentração. A esse respeito, recomendo a leitura do artigo *Anatomia da catástrofe: um comentário à Arquitetura da destruição*, de Peter Cohen, de Rodrigo Duarte, no qual o autor aborda as teses centrais do filme e demonstra como Brecht e Walter Benjamin já haviam identificado o ideal estético como um dos pilares do regime nazista (Cf. DUARTE, 2014, p.255-265).

por instituições de arte e universidades, mesmo sob a tutela desse regime democrático no período após a II Guerra as manifestações artísticas modernas foram politicamente repudiadas em razão do perigo que poderiam representar em razão do seu “caráter comunista”. Em discurso na Câmara dos Deputados dos Estados Unidos, o deputado George A. Dondero manifestou, em 1949:

Sr. Presidente, muitos artistas, que são sinceros, honestos, mas que tem apenas um conhecimento superficial das complicadas influências que surgem no *mundo da arte* de hoje, escreveram-me afirmando que a chamada arte moderna ou contemporânea não pode ser comunista porque a arte na Rússia é hoje realista e objetiva. Essa rejeição dúbia de qualquer relação entre o comunismo e a chamada arte moderna é uma resposta tão a propósito e tão espontânea dos defensores dos ‘ismos’ na arte [...]. Que são esses ismos que constituem a base da chamada arte moderna? Cito a lista dos degenerados: dadaísmo, futurismo, construcionismo, suprematismo, cubismo, expressionismo, surrealismo e abstracionismo. Todos esses ismos são de origem estrangeira e realmente não deviam ter um lugar na arte americana. Embora nem todos sejam meios de protesto social ou político, são todos instrumentos e armas de destruição [...] Os artistas dos ‘ismos’ mudam suas designações com a mesma frequência e facilidade das organizações que servem de fachada aos comunistas. Picasso, que é também dadaísta, abstracionista ou surrealista, tão mutável quanto a moda determina, é o herói de todos os loucos da chamada arte moderna. Léger e Duchamp estão agora nos Estados Unidos para colaborar na destruição de nossos padrões e tradições [...]. A questão é: quem deixou penetrar em nossa pátria essa horda de insetos portadores de germes nocivos à arte? Estamos agora em face de uma situação intolerável, com as escolas públicas, colégios, universidades e escolas de arte invadidos por uma horda de mutiladores estrangeiros [...] com um objetivo comum, conhecido: a destruição que nos espera se esse caminho marxista não for abandonado (Chipp, , 1988, p.504-505; grifo nosso).

Nota-se, nas citações de Dondero, Hitler e Kemenov, a existência de alguns fatores comuns, como o uso da arte moderna como meio de acusação da arte moderna a um pertencimento político-ideológico inimigo e decadente, e soa irônico observar que enquanto Kemenov condenava a adoção da arte moderna pelos soviéticos em razão de ela ser burguesa e capitalista, Hitler e Dondero a acusavam justamente de representar o comunismo. Ironia à parte, contudo, os exemplos apresentados acima nos conduzem a constatações de outra ordem e de maior relevância para a compreensão do papel da crise das artes entre o fim do século XIX e primeira metade do século XX na relação arte e vida.

Cabe observar, porém, que é a partir da segunda metade do século XX, seja como consequência do pós-Guerra ou pela absorção de maior entendimento em relação aos procedimentos vanguardistas pelas novas gerações, que houve de fato a institucionalização estrutural das vanguardas como parte do mundo institucional das artes, de modo que embora não possamos afirmar que o anseio de integração entre arte e vida tão ansiado pelo modernismo tenha sido alcançado (pois, em verdade, tratava-se apenas de um imperativo romântico daqueles artistas), tão logo as estruturas institucionais se adequaram à nova arte e os artistas, embora ainda procurando manter uma espécie de aura romantizada de suas atividades, rapidamente se adequaram como profissionais dessas instituições.

Em *Teoria da Vanguarda*, por exemplo, Peter Bürger avalia de que maneira a intenção vanguardista de reconduzir a arte à práxis vital a partir de intentos 'antiartísticos' teve por consequência não a vitalização do processo criativo e a superação das estruturas institucionais, mas, diferentemente, o alargamento da

compreensão do que é uma obra de arte e a consequente institucionalização dos objetos 'antiartísticos' como obras de arte, ao lado de outras obras pertencentes a outras correntes históricas da arte nos museus.

De acordo com a interpretação de Bürger, o artista da geração do pós-guerra já não pode desvencilhar-se do fato de que as vanguardas se tornaram históricas, de modo que independentemente da consciência que seus artistas possuem no que se refere ao fazer artístico em uma era na qual as vanguardas se institucionalizaram, o efeito social de suas obras passa a ser determinado não mais pela consciência associada à realização das obras, mas pelo status dos produtos que suas obras e suas consciências do fazer artístico representam, independentemente de suas intenções. "Se houve algo que as intenções políticas dos movimentos de vanguarda de fato conseguiram de maneira revolucionária, nesse sentido, foi destruir o conceito tradicional de obra" (*Ibid.*, 2012, p.110).

A grande questão aqui, obviamente, não é puramente demonstrar que no processo histórico da arte, e principalmente na passagem do século XIX para o XX, tenha havido um complexo debate na relação entre arte e sociedade, ou que com o ingresso dessa nova arte nos meios institucionais a partir da segunda metade do século XX tenha havido uma inversão do processo, no sentido de que, ao menos institucionalmente (nas suas estruturas) tenha ocorrido uma clara aceitação dessa nova arte. O ponto crítico é que tais passagens nos levam a observar que o mundo da arte está no mundo da vida, tal como o mundo da vida também está no mundo da arte, e que uma filosofia da arte que almeja pensar tanto a relação arte e realidade quanto o processo histórico rumo a essa chegada de autoconsciência filosófica, não pode se abster de também problematizar essa relação histórica entre arte e vida.

Precisamos, contudo, especificar por que ansiamos pela abordagem dessa temática na filosofia do essencialismo histórico. O fato é que Danto, ao constituir seu projeto filosófico da arte, não o formulou apenas em razão da problemática da definição essencialista do que é uma obra de arte, mas, em razão do aspecto revolucionário de seu artigo de 1964, ao demonstrar que a arte consiste em um tipo de prática oriunda da atividade do intelecto em representar significados e historicamente condicionada, tornou-se posteriormente um projeto de caráter 'ontológico', no sentido dantiano empregado ao termo, que estende a questão de ordem especulativa para toda a dinâmica histórica da arte. Deste modo, sua filosofia se propõe a ordenar a história empírica da arte e seus movimentos em uma concepção que se desenvolve de um processo histórico para um processo pós-histórico, e por esta razão ela deve tocar também no problema arte e vida ou, ao menos, na questão arte e institucionalidade.

Por outro lado, tenho de fazer justiça ao ambicioso projeto dantiano. Que a formulação teórica da arte pelo esteta de Ann Arbor possa – e deva – ser objeto de questionamentos, não resta dúvidas, mas o fato é que o autor conseguiu erigir um projeto ambicioso, um sistema filosófico da arte, que de maneira coerente propõe-se a pensar o fenômeno da arte tanto em seu ser quanto em sua história e abarcando essa totalidade em um princípio teórico. Não se trata, de qualquer modo, de um simples e localizado empreendimento dentro da reflexão filosófica sobre a arte.

Entretanto, é justamente em razão dessa ambição do projeto dantiano que defendo, nesta Tese, que apesar de seu projeto filosófico ter almejado demonstrar a intrínseca teoricidade contida nas obras de arte, e o condicionamento histórico das respectivas obras de arte em etapas do desenvolvimento histórico da arte, ao menos

na complexa relação existente entre arte e vida o essencialismo histórico não se propôs a pensar o seu possível ingresso na teoria, e que essa questão ressoa não apenas na questão da crítica de arte, mas na própria narrativa da definição – já que, embora esta seja construída sob o princípio cognitivista, esse princípio racional não pode deixar à parte de sua argumentação os conflitos inerentes a esse construto.

Vimos, acima, que arte e realidade diz respeito a fatores de ordem existencial dos artistas, do embate institucional, mas, ainda, faltou-nos dizer que mesmo nesse processo complexo não podemos deixar de inferir outro aspecto intrínseco à prática da arte, e que complexifica ainda mais o problema de abstermos as questões sobre arte e vida do debate essencialista histórico, qual seja: obras de arte, para além de produtos culturais envolvidos nas complexas relações de uma cultura, e para além de fatores inerentes à sua essência, também são, desde os seus primórdios, mercadorias. Parece-me certa, nesse aspecto, a observação de Peter Bürger:

Tenho em mente o conceito de autonomia da arte pela arte como mera fantasia subjetiva do produtor de arte. [...] Tal como a opinião pública, a autonomia da arte é uma categoria da sociedade burguesa [...]. O desenvolvimento do mercado de arte (tanto do antigo 'mercado de encomenda', como do novo mercado, no qual obras individuais são comercializadas) produz um tipo de *atos* do qual muito dificilmente se tiram conclusões sobre o processo da autonomização de um âmbito do estético (Bürger, 2008, pp.73-74,79).

O argumento bügeriano faz pleno sentido ao trazer à tona o fato de que o processo relacional da arte com o mundo está amparado em um preceito que, já em sua origem, influi drasticamente em sua dinâmica histórica, dado o fato de que por

serem as obras de arte além de produtos para contemplação (seja esta cognitiva ou estética), o fator mercado de arte não pode ser deixado à parte dessa dinâmica.

Esse problema se mostra ainda mais relevante se pensarmos o contexto da arte contemporânea, no qual muitos artistas se tornaram *popstars*; em que galerias, feiras e museus de arte geram enorme fluxo econômico; *marchands* e colecionadores adquirem não apenas *status* cultural, mas também ingressam nas elites econômicas, e, por sua vez, no qual até o recurso da lavagem de dinheiro em razão dos interesses de criminosos de grande estatura interferem na dinâmica dessas 'contemplações'.

Difícilmente podemos conjecturar com razão que um grande traficante de pessoas, armas, drogas ou animais interessado em adquirir obras de renomados artistas o faça tão-somente por um princípio oriundo do mundo da arte como um ambiente de contemplação ou de interpretação de representações simbólicas incorporadas em objetos. Pode ser, e normalmente este é o caso, que esses criminosos adquirem suas obras para que não se rastreie facilmente os crimes por eles cometidos, e que suas especulações, financiamentos e lucro com a compra, promoção e revenda de obras de arte esteja envolvida em um processo que ao mesmo tempo possa mascarar suas atividades ilegais, e ainda tornar rentável o processo da lavagem de dinheiro. Fora, ainda, que faz com que esses criminosos ainda possam gozar de um *status* de mecenas e grandes colecionadores pelas instituições mais renomadas do mundo da arte. Neste caso, onde o mundo da arte é movido pela especulação financeira, é bastante plausível considerarmos antes a prática da arte como algo que não está apenas condicionado pelos interesses especulativos dos discursos de razões institucionalizados, mas pelos interesses

especulativos dos discursos de razões econômicas institucionalizados. Que alguém almeje que exista por trás da dinâmica do mundo da arte apenas um honesto interesse em discussões sobre as incorporações de significados realizadas, parece-nos algo tão ilusório e romantizado quanto a crença de um adolescente que decide criar uma banda de rock pensando que mudará o mundo, ou de um compositor ou pintor que define sua obra como uma facada contra as grandes corporações e contra os regimes tirânicos (como se eles próprios não fossem muitas vezes financiados por essas corporações ou como se alguma obra de arte ao longo de toda a história da arte tivesse impedido um único tiro de canhão ou derrubado algum regime político).

Consequentemente, esta Tese se orienta nessa necessidade de que o mundo da arte não pode se abster de pensar, para além do conteúdo cognitivo de arte e realidade de seus objetos, que também ao encontrarmos uma obra exposta em uma grande galeria, museu ou feira de arte, que o ingresso dessa obra e desse artista muitas vezes pode até decorrer do talento criticamente observado para as corporificações, mas, provavelmente, que também pode tratar-se de um processo que – plausivelmente – é derivado de interesses econômicos e suas especulações.

Observam Granet e Lamont:

Nos cem primeiros das listas de *ARTnews* e de *Art Review*, os *marchands* chegam, pelo número, à primeira posição, à frente dos colecionadores. *Megamarchands*, nova-iorquinos, ingleses, alemães, suíços, que cuidam de suas galinhas dos ovos de ouro [seus artistas]. Mas as galinhas não põem ovos assim de imediato. Para fazer de um desconhecido um artista mundial, é preciso tempo e trabalho. Os descobridores são antes médios e pequenos galeristas que não podem se dar ao luxo de imobilizar capitais importantes para

gerenciar a carreira de artistas já reconhecidas. No início, o investidor financeiro é relativamente modesto [...]. A aposta sempre é arriscada. O artista vai encontrar seu mercado? [porém] porém, a dificuldade não é tanto encontrar artistas 'novos e interessantes'. É mantê-los, evitar que uma galeria maior venha tirá-los de nós quando tiverem adquirido uma pequena notoriedade [...]. O dilema diário consiste em arbitrar entre duas opções: vender a particulares ou vender a *marchands* – sabendo que estes últimos lhes roubarão um artista se o tiverem eles mesmos revendido com sucesso. [...] O artista não é um assalariado do *marchand* de arte, como no século XIX. E o galerista-descobridor do 'primeiro mercado' não é proprietário de suas obras, é apenas o depositário. [...] O 'primeiro mercado' agrupa dois tipos de galeristas: os descobridores-*marchands*, e os homens de negócio da arte, que tem artistas conhecidos em exclusividade (Granet; Lamour, 2014, pp.-83-89).

A passagem acima pode soar reveladora, ainda mais nesta etapa final da Tese. Afinal, pode parecer desconcertante pensarmos, após todo um processo envolto na reflexão da arte como um processo de ordem cognitiva, descobrirmos ao final que aquele processo pode estar condicionado tão-somente por interesses especulativos de uma elite do mercado financeiro. Mas, não deveria ser: temos, na filosofia do século XX, uma longa tradição que procura refletir a posição do capitalismo sobre as artes, a exemplo dos frankfurtianos. Mas o problema é: 1) essa temática, que também diz respeito à relação arte e vida, não deveria ter sido observada de maneira extensiva nos argumentos dantianos do essencialismo histórico?; e, 2) mesmo que Danto não tenha problematizado essa complexidade em sua filosofia, ela pode comportar a reflexão desses problemas sem que esses dilemas da relação arte e vida desconstruam a sua formulação essencialista-histórica? No que diz respeito ao primeiro ponto, afirmo que Danto parece ter tido consciência do

problema, embora ele próprio não tenha decidido aprofundá-lo em sua filosofia. No que diz respeito à segunda, alego que sim, e tratarei a esse respeito a seguir, no sentido de afirmar que a relação arte e vida também é passível de ordenação histórica.

Tal como vimos, para Danto a institucionalidade é um fator presente em sua filosofia, algo que o pensador de Ann Arbor admitiu explicitamente em *Artworld Revisited* (ver: subcapítulo 3.3). E, em concomitância a esse processo, embora não tenha sido um tema próprio de suas reflexões filosóficas, na entrevista concedida por Danto a Virginia Aita para o lançamento das traduções de suas obras no Brasil, a entrevistadora apresentou-lhe esse dilema. Virginia Aita interroga o pensador se, dado o contexto de que na arte pós-histórica qualquer coisa pode ser arte, se ele concordaria com a declaração de Karlheinz Stockhausen de que o ataque terrorista de onze de setembro de 2001 ao World Trade Center foi a maior obra de arte jamais feita. Eis a resposta de Danto: “pode bem ter havido um tempo em que o fato de alguma coisa ser arte significava que tinha um valor inatingível, e assim poderia ser eximida de qualquer coisa que fizesse ou dissesse”. Porém, “uma vez que nos deslocamos da leitura estética da arte para a moral, a isenção não pode mais ser suposta. Assim, o ataque poderia ser arte”, mas, todavia, “nunca deveria ter sido provocado. O fato de ser uma obra de arte não seria uma condição para eximi-la, pois algo pode ser arte e imoral ao mesmo tempo” (Danto, 2006, p.7).

A questão de Danto aqui parece bastante clara, e pode ser estendida à seguinte afirmação: que na condição pós-histórica da arte todo objeto possa vir a ser tornar uma obra de arte, isso não implica que ele *deve* ser feito, ou, ainda, caso feito, que simplesmente por ser arte ele *deve* ser exibido. Trata-se, notoriamente, de

um juízo moral que reflete na própria relação arte e vida e, obviamente, em fatores institucionais, comprovando que Danto não se ausentava da problemática. A questão é: como essa problemática pode se tornar ingressa ao tema do essencialismo histórico? Formularei a seguir.

A apresentação dos diversos temas relativos à relação arte e vida, e seus diferentes temas e complexidades (dado o fato de a arte ser uma prática que está no mundo e, portanto, dialoga com outras práticas humanas), estabelece um amplo arcabouço temático que pode ser abarcado por um teórico que tenha pela concepção essencialista histórica uma teoria coerente com a prática da arte e com a sua história. E, dado o fato de que a teoria dantiana está condicionada à empiricidade, isto é, à existência real da prática artística e de suas obras, se aceitarmos a concepção dantiana de que o mundo da arte consiste nos discursos de razões institucionalizados, conseqüentemente os procedimentos desses discursos, seus impedimentos, a presença do autoritarismo ou confronto político sobre esse campo institucional, etc., não podem ser abandonados do processo histórico da arte, o que implica em: 1) no caráter extensional, basta que os elementos conflituosos da relação arte-vida, e dos dilemas institucionais, sejam pontuados em caráter complementar ao processo de desenvolvimento cognitivo, tendo em vista que também fazem parte dessa dinâmica imbricada; 2) que, em razão do caráter institucionalizado da arte na extensão do termo, conseqüentemente tenha a teoria do essencialismo histórico aberta a sua fresta para discussões em torno dos problemas institucionais imbricados com a condição histórica das obras de arte; e, por fim, 3) que, pressuposta a condição pós-histórica da arte, que o debate das questões conflituosas do meio institucional (mercado, política, religião, etc.) que

possuem relações interdependentes com a arte no próprio mundo da arte, possam ser contemplados como objetos de investigação dadas as condições da própria extensão do termo arte: como a extensão do termo se aplica às obras, e em razão de o mundo da arte consistir na institucionalidade dos discursos de razões, mostra-se plenamente possível – e coerente – que essa temática seja abordada no contexto da teoria do essencialismo histórico.

Deste modo, defendo aqui que as questões relativas ao tema arte e vida, ainda que complexos, podem ser de maneira concisa admitidos no debate essencialista histórico. Isso quer dizer que: questões de ordem moral da relação arte e vida, questões de ordem mercadológica da relação arte e vida, questões de ordem política da relação arte e vida, questões de ordem religiosa da relação arte e vida, questões de ordem institucional da relação arte e vida, etc., podem ser perfeitamente desenvolvidos dentro do contexto extensional da teoria dantiana, desde que, obviamente, um adepto dessa teoria compreenda que a reflexão das relações arte e vida dentro do contexto histórico estão condicionadas historicamente (o velho pressuposto wolffliniano adotado por Danto), e que esse pressuposto complexo deve ser considerado *em relação ao* processo do desenvolvimento histórico da arte rumo ao seu fim. Se pode ser possível? Sem sombras de dúvidas, e o mero fato de que o desenvolvimento mimético da arte tenha progredido em concomitância com o crescimento do mercado de arte e de suas instituições, seguida de uma crise estilística modernista que foi concomitante ao questionamento da relação da presença da arte na vida social e do impedimento institucional para que se alcançasse esse intento, e, por fim, que o advento do grande mercado especulativo da arte foi originado em concomitância com a adesão das instituições

artísticas no processo pluralista e multicultural da arte após o seu fim, etc., todo esse processo de concomitância inter-relacionada entre arte e realidade e arte e vida mostra ser plausível que tais problemas possuam uma lógica histórica, e que possam ser refletidos de maneira responsável dentro da teoria essencialista histórica sob a perspectiva do mundo da arte e suas instituições. Obviamente, nossa tarefa aqui não é a de apresentar esse processo, mas, tal como procurei defender, demonstrar que ele é de fato possível.

O outro problema teórico enfrentado pela teoria dantiana, e que diz respeito à interpretação como algo que deve ser amparado no critério do significado dado pelo autor, consiste no problema mais sério de sua teoria, notadamente no que diz respeito à crítica de arte, mas, também, para a própria prática do mundo da arte em relação à eficiência do essencialismo histórico como um método para pensa-la. Afinal, tendo a consciência de que a crítica (não só a profissional, mas também a leiga) é algo inerente ao trato com a arte, o emprego de uma concepção equivocada de crítica pode tornar inviável a própria legitimidade da prática artística em dizer o seu intento (o que, por sinal, acontece corriqueiramente nas crises entre arte e vida). Mas, onde está o erro de Danto?

Acredito que o tema dantiano da crítica peca por excesso de uma perspectiva analítica que seu pensamento não deveria mais ter a necessidade de ter consigo engendrado quando o pensador redigiu *Interpretação Profunda*. Não se trata, obviamente, de acusar Danto por ter procurado estabelecer suas formulações a partir de critérios lógicos e pensar os problemas a partir de uma necessária coerência de sentenças. Criticar esse aspecto da filosofia analítica, que por sinal se

manteve ao longo de todo seu pensamento filosófico, seria um disparate não apenas contra a sua filosofia da arte, mas contra o pensamento filosófico em si mesmo.

A questão, entretanto, é que ironicamente acredito ter havido na formulação do conceito de interpretação por Danto a presença de um clêdon inconsciente (para usar seu próprio termo), no sentido de que ao pensar a interpretação de superfície como o correto modelo de crítica a ser seguido, Danto acabou por abandonar sua própria filosofia – que, como ele próprio costumava afirmar, era a obra de um livre-pensador que se libertou do dilema entre filosofia analítica *versus* filosofia continental, o que obviamente é corroborado por suas obras dedicadas a autores como Nietzsche e Sartre – para, de algum modo arbitrário, ecoar a voz de um clêdon de sua formação inicial, qual seja, o imperativo do Círculo de Viena na corrente analítica, e seu manifesto engajamento por considerar a hermenêutica um tipo de discurso obscuro, que não poderia ser tido por filosófico, mas apenas literário, ficcional, etc.

É a voz do Círculo de Viena que fala em *Interpretação Profunda*, e não a voz do pensador que, sob a inspiração hegeliana de formular uma teoria substantiva da histórica, conduziu Danto às teorias do fim da arte e da arte pós-histórica. Que esse texto sobre a interpretação tenha sido feito à mesma época em que o autor anuncia as duas teorias teleológicas do fim da arte e da arte pós-histórica, e, curiosamente, reunidos em uma mesma obra, *O Descredenciamento Filosófico da Arte*, é, no mínimo, digno de atenção (e, para o autor desta Tese, de uma ironia: não é possível que quem fala nesses artigos não seja um clêdon analítico tentando resgatar Danto para o ‘culto’ analítico!). Parece-me mais estranho, ainda, que apesar de o pensador de Ann Arbor ter lançado esse polêmico tema naqueles importantes artigos dos anos

1980, que a despeito de seguir até as suas últimas obras abordando a função da crítica como interpretação do significado incorporado, que não tenha, por outro lado, reavaliado aquela concepção que ampara a crítica no significado atribuído pelo artista (tal como se este tivesse plena autonomia sobre suas obras e desvinculado de condição histórica), e que nessa concepção o esteta negue a concepção filosófica hegeliana como um tipo de interpretação profunda, justamente em uma teoria que fala em condição histórica da arte e de que a história da arte se desenvolveu em um processo rumo à sua autoconsciência filosófica. Mais do que isso, de que esse paradoxo parta da interpretação de que o expoente máximo dessa chagada histórica da arte rumo à sua autoconsciência filosófica tenha por expoente maior a pessoa de Andy Warhol e suas *Brillo Boxes* (que, até onde sabemos, jamais afirmou ter sido aquela obra uma reflexão sobre o problema arte e realidade, embora suspeitemos que, em conformidade com tantas outras ações de Warhol, consista em uma obra que pressupõe o problema arte e institucionalidade (e arte e vida)).

Para falar a verdade, e em justiça a Danto, acredito que em verdade o pensador de Ann Arbor possa apenas não ter percebido que aquele artigo consiste um paradoxo em sua própria teoria da arte. Seu equívoco, ao pensar o termo interpretação, e designá-lo como *surface interpretation*, decorreu antes de uma precipitação teórica da formulação do que, propriamente, de questionar sobre o tipo de crítica realizado por ele próprio, que, ao que tudo nos indica, não foi propriamente amparada na autoridade da primeira pessoa (o significado atribuído pelo artista), ou na autoridade da terceira pessoa (o significado atribuído pelo intérprete), mas pelo fato de o esteta de Ann Arbor interpretar as obras de arte – em sua própria atividade

de crítico de arte – a partir da condição histórica em que a definição da arte se alicerça, e que em *Interpretação Profunda* Danto compreende ser um tipo de clêdon.

Danto parece não ter percebido que sua filosofia da arte não necessitava, de maneira alguma, adentrar em um debate que pouco lhe traria de resultados, qual seja, o tema da autoridade nos debates em filosofia da ação, em filosofia da mente ou em filosofia da literatura, qual seja, e conduzir o embate entre o discurso analítico versus o discurso hermenêutico para a interpretação das obras de arte. Que ele os pudesse problematizar, obviamente, seria necessário antes interrogar se se adequariam sob uma perspectiva de discursos antagônicos.

Ao reduzir o papel do crítico de arte ao papel de um especialista em interpretação de significado da obra, tal como se a experiência das obras de arte se reduzisse apenas a decifrar um código ou cifra a ser desvendada, negando que a experiência da arte não diz respeito apenas ao significado engendrado ao criá-la em sua condição histórica própria, mas no fato de que a interpretação das obras de arte também se encontra em uma condição histórica (e também de vida: relação arte-vida), Danto parece não ter percebido que a condição histórica da obra não é a mesma condição histórica do intérprete, que em princípio, constitui o crítico (leigo ou profissional). A atividade artística pressupõe que as instituições da arte salvaguardem as obras de arte por um motivo muito específico, e essa função não deve ser ignorada: diferentemente de um objeto não simbólico, por exemplo, um tabuleiro de xadrez e suas peças que depois de velhos jogamos fora e trocamos por outro, as obras de arte são objetos que carregam um caráter simbólico (tal como o próprio Danto pensa) cujas estruturas institucionais procuram conservá-las para que novas gerações possam interpretá-las, seja naquilo que possuem de conteúdo

representacional, seja porque também dizem sobre uma cultura específica. Consequentemente, apreciar obras de arte (interpretá-las) não consiste apenas em decifrar uma cifra ou código, algo que, depois de solucionado, já não possui mais razão de ser. O criptógrafo, depois de solucionar uma cifra ou código, passa para outras cifras ou códigos e já não precisa daquele primeiro, já que tendo sido corretamente interpretado pode ser descartado: sua mensagem foi solucionada. Entretanto, o intérprete de arte (repito: o crítico leigo-aprendiz ou o crítico especializado, que também vive um processo de formação), possuem com as obras de arte uma relação interpretativa que em nada pode ser equiparada e reduzida a um mero jogo, e não por um critério de valor, mas em razão do próprio caráter específico da prática da arte e suas relações com o mundo. Consequentemente, a filosofia da crítica não pode denotar que o artista que faz uma obra de arte em 2019 esteja em uma mesma condição histórica do crítico de 2050, do crítico de 2100, ou, caso ainda haja a prática da arte em um futuro longínquo, do crítico do ano 3000 d.C..

Ao identificar a hermenêutica como um tipo de clêdon, e postular que mesmo a filosofia hegeliana da história constituía uma formulação cledônica, parece não ter ocorrido a Danto que teria à sua frente um duplo problema. Primeiro, porque isso significava que o artista e o crítico seriam dois seres autônomos com relação à realidade em que vivem no mundo da arte; e, em segundo lugar, que isso implicaria a necessidade de que o autor repensasse a adoção do argumento de Wölfflin da condição histórica da arte e do de Hegel acerca do fim da arte.

O problema da determinação de Danto em postular a necessidade de a crítica se amparar na autoridade do autor nos parece partir de um princípio relevante, de

fato: que ao tomar contato com uma obra de arte, seja ela atual ou do passado, procuremos estabelecer o nosso juízo na interpretação do significado a ela atribuído pelo autor. Nada mais digno, para que não venhamos a cair na arbitrária avaliação que procura dizer sobre o outro aquilo o que está por trás de nosso próprio intento. A questão, contudo, é que ao pensa-la apenas sob a condição do artista em seu intento afirmado, Danto ignora duas questões: 1) que a arte consiste, além de uma experiência de ordem cognitiva de seu significado, também na permissão para que o intérprete, a partir do significado correto da obra (isto é, sem ferir o significado incorporado pelo artista), possa empreender outras interpretações e relativas aos mais diferentes campos do conhecimento ou para os mais diferentes interesses de ordem lúdica de seu intérprete. Aliás, parece-nos, é a partir desse processo da ordem dos intérpretes, isto é, do público de arte, que as obras de arte são corriqueiramente empregadas em reflexões para outros temas ou que novos artistas, por meio de suas lúdicas relações com as obras de arte, decidem começar a também fazer, eles próprios, obras de arte. Trata-se de uma questão mais relativa ao público de arte do que propriamente ao artista, e, no que diz respeito ao público de arte, nos parece plausível afirmar que eles também possuem o direito – na prática da arte – de exercerem um papel que possa ir além da passiva atuação de criptógrafos em um campo do saber que não é, propriamente, criptografia.

Ademais, Danto também parece não ter compreendido que muitas vezes o intérprete toma para si uma tarefa interpretativa de obras de arte para outras funções para além daquelas de sua fórmula significante, e que essa dinâmica não consiste necessariamente em ferir a interpretação ansiada por seu autor (embora, muitas vezes, ela ocorra), mas pelo fato de que havendo uma interação entre o

mundo da arte e outros campos da prática humana (outros mundos), conseqüentemente aquelas pessoas que participam do mundo da arte no papel de público (e que, normalmente, advém de outros campos do saber), podem se permitir a relacionar as suas interpretações para os seus próprios campos do saber ou interesses. Que Heidegger tenha empregado os sapatos de um camponês em sua filosofia da arte, parece ter sido mais em razão de ter em mente um problema de sua teoria ontológica do que, necessariamente, o anseio de determinar a significação incorporada *pelo artista* naquela obra. Que Chico Buarque tenha renegado nos anos 1990 grande parte das interpretações que pensaram muitas de suas canções como protestos, isso não impede que seus intérpretes ainda compreendam que apesar de em princípio elas *não serem* sobre, por outro lado elas *permitem* essa analogia. E o mesmo poderíamos dizer para tantas outras formulações hermenêuticas que pensam sobre obras de arte.

E é aqui que encontramos o ponto elementar: Danto não necessita partir de um preceito antagônico de interpretações para formular a sua teoria da interpretação, pois, em verdade, embora a interpretação de superfície e a interpretação profunda sejam, em sua obra, distintos e sem qualquer possibilidade relacional, elas deveriam ser, em verdade, integradas em uma mesma perspectiva dupla de crítica, no sentido de que a interpretação de superfície é aquela que se ampara na significação correta atribuída pelo artista à obra, e no sentido de que, do outro lado da esfera da prática relacional da arte, isto é, do público, que este também tenha o seu campo de

atuação e analogias representacionais: é o que chamamos *deeper and deeper interpretation*, ou crítica nada-mergulha⁹⁵.

Danto formula a sua concepção de *deep interpretation* a partir de uma constatação que lhe parece bastante certa, a de que em razão de se amparar na autoridade da terceira pessoa, a crítica torna a interpretação da obra obscura e sem relações com a significação atribuída pelo autor (que, notadamente, por ser autor, tem autoridade sobre o significado que ele atribui à sua obra). O pensador de Ann Arbor está correto nesse aspecto, mas, ao dizer que o equívoco das interpretações em terceira pessoa se dá pelo fato de instaurar *sobre* a obra um dito que não diz respeito à ela, toma como ponto de partida que, neste caso, é como se um clêdon interferisse na interpretação (e, negativamente, aplica essa consideração *dia klêdon* aos campos do saber como a hermenêutica, à psicanálise, à filosofia hegeliana da história, etc.). O ponto elementar é que ao fazer isso, Danto pressupõe um significado para *deep* que não necessariamente condiz com o termo e a sua aplicação, qual seja, que embora o termo *deep* compreenda um território obscuro, inconsciente, clêdônico, etc., que esse campo de obscuridade não tenha e não

⁹⁵ Nota do autor: uma observação prévia importante. Ao formular a teoria que segue, não intenciono dizer que o público possa interpretar uma obra ao bel-prazer e sem qualquer relação com a atribuição de significado dada por seu autor. E sim, distintamente, que a interpretação não é necessariamente uma escolha direcionada ou para o significado do artista ou para a interpretação dada pelos diferentes intérpretes em suas infinitas possibilidades. Pelo contrário, penso aqui ser possível integrar esses dois campos inter-relacionados em um processo de crítica que também é pluralista, mas a partir da condição histórica da obra e sua significação, mas, que esta não esteja presa tão-somente à necessidade de um significado atribuído, podendo também ser estabelecida na condição histórica de seu autor, em suas relações com o mundo da arte de seu tempo, etc. Por sinal, acredito que embora Danto tenha pensado a sua formulação crítica como uma interpretação de superfície, o que ele próprio fez, inclusive em relação às *Brillo Boxes*, foi uma interpretação de terceira pessoa amparada na condição histórica do mundo da arte em que Andy Warhol se encontrava, o que significa dizer que na ação interpretativa de Danto ele está mais próximo do nosso conceito de *deeper and deeper interpretation* do que de sua *surface interpretation*, pois recorreu a Andy Warhol não por aquilo o que este afirmou, mas em razão do contexto em que aquele artista viveu.

possa ter ordenação, e não seja e não possa ser conhecido. Aqui está a questão determinante: Danto toma *deep* como um tipo de desordenamento, um caos contraposto à ordem, qual se naquele território a investigação não pudesse, justamente como um desafio contra a sua obscuridade, penetrarmos e descobrirmos e mapearmos suas complexas estruturas.

Deeper and Deeper, de Madonna (1992), nos permite evidenciar esse equívoco dantiano, no sentido de compreendermos que superfície e profundo não são campos antagônicos, mas domínios distintos de um mesmo território, e cujos acessos e atuações não são antagônicos, mas complementares. Obviamente, tenho consciência de que a presença de uma canção de Madonna em uma Tese filosófica possa gerar certo desconforto, tal como de que em razão de a 'rainha do *pop*' fazer música de entretenimento de massas, conseqüentemente não representa algum tema de interesse intelectual a não ser para o desprezo (algo, por sinal, injusto por dois motivos e que poderiam ser debatidos sob um princípio moral e político): a) não terem compreendido a relevância da atuação dessa cantora, sob o risco de comprometer a própria carreira, ao abordar a temática do sexo livre e das identidades sexuais de maneira também libertária justo no momento mais crítico da epidemia de Aids no início dos anos 1990, quando o preconceito social contra portadores do H.I.V. e GLBTQIA+ havia chegado em seu momento mais crítico; e b) essa pressuposição é antes sintoma de um romantizado elitismo intelectual esnobe e ainda muito presente no meio acadêmico do que, propriamente, uma reflexão séria sobre o fenômeno plural que envolve as culturas populares). Entretanto, não é a atividade política de Madonna o que aqui nos interessa, mas sua música *Deeper and*

Deeper e o que ela nos oferece para interpretarmos corretamente o conceito de *deep* na crítica de arte.

Na letra da canção, composta por Madonna, Pettibone e Shimkin, aborda-se um tema muito comum às outras canções da cantora *pop*: o sexo. *Deeper and Deeper* narra os conflitos de uma adolescente apaixonada, que ao mesmo tempo rememora os conselhos do pai para que ‘preserve sua dignidade’ e não se deixe enganar por um falso romance, e, por parte da mãe, o aviso de que quando ela encontrar a pessoa certa ela saberá que aquilo é amor. Entretanto, em contrariedade aos conselhos paterno e materno, e sem especificar como se deu o processo, a letra da canção contrasta uma narrativa que demonstra que a garota se deparou abruptamente com a paixão, e nela mergulhou. É nesse momento que o refrão da música demonstra seu caráter mais emblemático: “mais e mais e mais e mais fundo / mais e mais e mais e mais doce”, ou “*deeper and deeper and deeper and deeper / sweeter and sweeter and sweeter and sweeter*”⁹⁶. A graça *pop* da canção está no fato de que sua letra recorre a um expediente comum na cultura de massas, e que consiste em trazer uma frase de impacto e de duplo sentido, qual no Brasil acontece muito no sertanejo, como em *Só Capim Canela*, cantada por Sérgio Reis, no pagode baiano, como em *Segura o Tchan*, do grupo É o Tchan!, ou nos artifícios humorísticos, como na canção *No Cume*, de Falcão.

Em *Deeper and Deeper*, o emprego do duplo sentido consiste em seu refrão abordar uma paixão que, ao arrebatá-la, seria cada vez mais profunda (o que, dantianamente falando, seria interpretado pelo termo *profundity*), mas, por outro

⁹⁶ Nota do Autor: não empregarei aqui a letra completa da canção, posto que aquilo o que nos interessa para a nossa abordagem filosófica do termo é a sua função de linguagem. Entretanto, apresento a letra completa da canção na nota de rodapé da primeira página deste capítulo.

lado, também designa uma entrega sexual e de busca pelo orgasmo, no sentido em que a garota afirma “mais e mais e mais e mais fundo” valendo-se do termo *deeper*.

Notadamente, e tal como também ocorre em outras manifestações *pop*, o real sentido ansiado para a interpretação da música se manifesta durante os shows. Na turnê *The Girlie Show* (Figura 9), concebida para promover o disco em que a canção estava presente, *Erotica*, e também para a promoção do seu polêmico livro *Sex*, e cujas canções e encenações eram uma espécie de louvor aos fetiches, à liberdade sexual, à bissexualidade, às festas, ao corpo, dentre outros fatores próprios do interesse de Madonna ao longo de sua carreira, a apresentação de *Deeper and Deeper* encontra seu real significado: a glorificação do prazer sexual. A canção inicia com a tentativa de um ‘fã’ por assediar a cantora, seguido de uma festividade *dance* ao estilo das boates *gays* dos anos 1990, e encerra com Madonna e todo(a)s o(a)s bailarino(a)s encenando uma orgia no palco, no auge da era dos discursos contra a homossexualidade e contra o sexo livre.

Deeper and Deeper é, portanto, um discurso declaradamente sexual. Mas veja: não se trata de um discurso denotativo, e sim de uma conotação. Ao clamar que o(a) parceiro(a) atue, na relação sexual, de maneira cada vez indo mais fundo, não se trata de um discurso que proponha necessariamente uma penetração que parta da superfície do corpo e aprofunde cada vez mais adentro. Não há, nessa frase do refrão, qualquer implicação de algo que remeta a um pedido de violação contra o próprio corpo, ou algo que remeta ao estupro ou à prática de *fisting*, mas uma conotação em que *deeper* conota intensidade, prazer, gozo. Ora, qualquer pessoa que já tenha feito sexo – e sentido o prazer de uma relação sexual intensa – reconhece o papel desse tipo de discurso que, caso subtraído de sua realidade (da

ação sexual propriamente dita) seria compreendido de maneira totalmente equivocada e, sem sombra de dúvidas, remeteria a uma fala nitidamente obscura (*deep*).

Porém, no exercício de uma atividade sexual, nossos discursos são próprios daquela atividade, e embora possa não ter claro sentido fora da esfera da prática sexual, os termos que empregamos possuem, na ação sexual, uma lógica plausível e comunicacional – no sentido em que é compreendida tanto por aquele(a) que diz o enunciado como por aquele(a) que ouve o enunciado. Quando no sexo empregamos termos ou enunciados pejorativos e oriundos de nossos fetiches ou desejos (e que aqui não iremos empregar a fim de não vulgarizarmos o texto), temos plena consciência de se tratarem de um tipo de linguagem que possuem uma função específica, mas tão-somente naquele contexto. Algo que, obviamente, não compreenderíamos da mesma forma em outras situações, quando aquelas mesmas palavras e frases seriam entendidas como ofensas. E é aqui que encontramos, propriamente, o problema da concepção dantiana que antepõe *surface* e *deep* na interpretação.

Ao pensar a condição *surface* da interpretação, obviamente, Danto pressupõe algo relevante: dado o fato de obras de arte serem discursos simbólicos e ambíguos, a tarefa do crítico é tornar essa ambiguidade objetiva e compreensível. É, por sinal, o que fizemos acima, ao interpretarmos o contexto da canção de Madonna. Entretanto, a questão é que isso nada tem a ver com autoridade da primeira pessoa *versus* autoridade da terceira pessoa, mas de uma atuação que pressupõe uma dinâmica *entre* uma primeira pessoa e uma terceira pessoa. É ali que se dá a dinâmica da interpretação, e é isso que constitui a interpretação feita por Danto, mas

que ele pressupõe ser *surface*. Ora, seria a interpretação de Danto uma *deep interpretation*, portanto? De modo algum, ela é interpretação *deeper and deeper*, no sentido de mais e mais intensa (*profundity*), que aqui adquire sentido sinônimo, e é, do mesmo modo, um tráfego que atua tanto na superfície (*surface*) quanto na profundidade de ser feita por pressupostos teóricos de terceira pessoa (*deep*) integrados aos possíveis rastreios que também se encontra na primeira pessoa (*surface*).

Tomemos o emprego de *deep* e *surface* em outro campo, para que a questão fique mais clara. Na rede mundial de computadores, a internet, o termo *surface* corresponde à menor parte dos *sites*, e consiste nos endereços indexados em sites de busca, como o Google. Trata-se, notadamente, dos *sites* facilmente rastreáveis, determinando para os usuários uma relação, em princípio, saudável com essa teia digital de alcance mundial: caso se queira saber se o *site* acessado por uma criança tem algum conteúdo propício à idade dela, basta que por meio desses mecanismos de busca verifiquemos aquele tipo de *site*. Nas representações do 'mundo' da internet, que costumeiramente emprega a imagem de um *iceberg*, costumeiramente a *surface web* corresponde à sua parte visível, que está fora da água (Ver: Figura 10).

Por outro lado, há o território mais vasto da internet, comumente chamado de *deep web*, mas também de *undernet*, e que compreende os sites não indexados pelos sites de busca. Trata-se, portanto, da parte submersa do *iceberg*, e esse fato, de estarem ali os *sites* não rastreáveis, normalmente nos leva a pensar que a *deep web* corresponde à internet naquilo que ela tem de mais obscuro, como a prática de crimes como o tráfico de drogas, armas, pessoas, animais, ou de pedofilia, dentre

outras ações moralmente nefastas. E, de fato, grande parte dos crimes cibernéticos são cometidos nessa estrutura – embora, com o progresso tecnológico, muitos criminosos tenham conseguido chegar a uma esfera mais profunda do *iceberg*, hoje chamada *dark web*, e que consiste em uma estrutura na qual o rastreamento é tornado ainda mais difícil do que na *deep web*.

Porém, como dito anteriormente, apesar de diversos crimes serem praticados na *deep web*, e de ela ter adentrado no imaginário popular como a parte obscura da internet, ela não é de fato. A *deep web* compreende a maior parte dos sites e aplicativos da internet, e justamente pelo fato de que em razão de costumeiramente empreendermos ações particulares e privadas, nossos dados não podem ser expostos abertamente.

Na *deep web* não estão apenas os conteúdos ilícitos e obscuros, mas também os conteúdos privados de nossos e-mails, de nosso *login* bancário, de nossas informações acadêmicas, o *Whatsapp* que grande parte do Brasil hoje emprega para se comunicar, além de todo e qualquer conteúdo confidencial de uma pessoa que faz uso da rede. Que há de obscuro nesses veículos, senão o fato de serem mecanismos privados (e, portanto, acessíveis apenas aos seus usuários particulares, o que portanto não é obscuro, mas confidencial)? Compreenderíamos por obscuridade, pelo contrário, caso algum dia descobríssemos que esses dados pessoais tivessem sido ofertados para sites governamentais ou de publicidade, abrindo uma brecha para a superfície da web (sua *surface*), tal como se observou quando foram descobertas as ações escusas da Cambridge Analytica ao ter acesso aos dados particulares dos usuários de Facebook. O que houve ali, se são campos distintos? Nossos dados particulares, que deveriam ficar submersos na água da

confidencialidade *deep*, foram arbitrariamente emergidos para a *surface*. Tratou-se de uma ação ilícita? Sem dúvida, mas cujo crime foi tornar algo que era privado (*deep*) passível de emergir em uma esfera pública (*surface*), mesmo não tendo sido propriamente uma ação que, de início, tenha sido indexada nos sites de busca.

Danto, ao pensar a interpretação de superfície e a interpretação profunda como campos antagônicos, tão-somente por elas partirem de princípios de interpretação distintos, compreendeu que se tratavam de a) uma interpretação correta que é condizente com a obra de arte (e, portanto, que vê a obra como sendo a obra que ela é); e outra, b) incorreta, que vê a obra a partir daquilo que ela não é. Tal como se a interpretação profunda correspondesse aos personagens que cometem crimes obscuros na *deep web*, Danto estendeu essa condição de obscuridade para todo o campo *deep*, colocando em um mesmo território desde aquela pessoa que por falta de relação com a arte atribui alguma interpretação nada condizente a uma obra, a exemplo daquele(a)s que por interesses de ordem política delimitam a prática da arte de nossa era a um grupo de pedófilos, criminosos e agentes doutrinadores do comunismo que perverteram o mundo da arte, junto a todo um universo teórico que, embora parta de interpretações das obras de arte a partir de uma perspectiva de terceira pessoa (e com objetivos que não correspondem ao da mera definição da arte), foram condicionados a um pressuposto de obscuridade do qual sequer fazem parte, e do qual a própria teoria de Danto, caso Warhol jamais tenha afirmado algum significado do problema arte e realidade na obra, também se vê obrigado a fazer parte.

Obras de arte, a meu ver, correspondem a *icebergs*. E elas podem ser interpretadas a partir daquilo que está exposto, visível, rastreável e dito por seu

autor, a exemplo das obras de Joseph Kosuth ou Kandinsky, que sempre procuraram determinar de maneira aberta sobre o significado de suas obras, mas também há todo um complexo nelas próprias e em diversas obras, cuja parte do *iceberg* exposta é mínima, ou, por vezes, até submersas pela falta de conteúdo referencial. Interpretar criticamente obras de arte, para o autor desta Tese, corresponde a um processo que é análogo às atividades do nadador e do mergulhador. Enquanto o primeiro atua na superfície da água, percorrendo um caminho horizontal, visível e mais facilmente rastreável, o segundo atua na profundidade, percorrendo caminhos mais obscuros, mas, notadamente, na qual ele se aventura a conhecer (tal como o nadador ao aventurar-se na superfície da água), de modo que ambos correm seus riscos, cada qual em seu campo.

Ora, que o nadador atue na superfície, e que o mergulhador atue na profundidade, não corresponde a dizer que o primeiro não saiba mergulhar, ou que o segundo não saiba nadar: mergulhadores não vivem no fundo do oceano, pois não são seres aquáticos como os peixes. E um nadador pode perfeitamente, durante seu exercício na água (seja este amador ou profissional), dar um mergulho para refrescar-se um pouco, ou porque pretende conhecer um pouco mais daquilo o que está submerso. Do lado contrário, igualmente, mergulhadores normalmente necessitam emergir para a superfície para adquirirem fôlego e, com segurança, novamente submergir.

Penso que aquilo o que acontece com a crítica de arte não seja diferente. Se as obras de arte são *icebergs*, elas possuem sua estrutura de superfície, e a função primordial de um crítico consiste em, no primeiro passo, compreender essa superfície (isto é, interpretar o significado contido na corporificação a partir da

perspectiva do autor). Porém, nada impede ao crítico poder dar um mergulho no campo *deep* da própria obra de arte em sua relação com outras esferas de sua própria realidade, já que obras de arte não são mônadas de significado incorporado sem relações como o mundo, mas objetos de significação representacional (significados corporificados) que se encontram *em* uma prática e *com ela* se relacionam.

O crítico nadador, deste modo, pode ter por princípio o interesse primordial por decifrar o conteúdo semântico da obra, e nada o impede de fazer isso (assim como nada o impede de pensar as relações daquela obra com o mercado de arte, com a relação arte e existência, com a relação institucional, etc., dentre outras diversas questões que – sem de qualquer modo prejudicar a obra de arte em sua significação de superfície – estão submersas no oceano da crítica. O que não se mostra plausível, entretanto, é que em nome desse princípio de que há um conteúdo semântico na superfície o crítico nadador estabeleça que o crítico mergulhador está errado em seu mergulho crítico, e tão-somente em nome de ter se ocupado com outros fatores também relacionados à obra de arte. Queira o crítico nadador ou não, o fato de a obra de arte estar em uma condição de arte e vida estabelece que ela também esteja nesse contexto, o que o impede da pretensão de delimitar a crítica ao significado corporificado pelo artista na obra.

Deste modo, afirmo que a teoria do essencialismo histórico, para que seja uma teoria coerente no quesito da crítica, deve compreender que a crítica de arte não consiste em um mero papel de mediação de interpretação, mas algo que envolve esse primeiro aspecto e também as relações dessa obra de arte com o mundo da arte (no sentido institucional) e para com a complexa relação arte e vida, sob o risco

de naufrágio da própria teoria. A crítica essencialista histórica deve ser dimensionada nessa relação entre duas matrizes, que intitulamos nada-mergulha (mas que não pode ser reduzida a nada-ou-mergulha), e que consiste em um processo de ação dinâmica, própria daquilo que é o mundo da arte (e o mundo da obra de arte) que, na prática da arte, consiste em salvaguardar as obras para as futuras gerações de intérpretes.

Que um crítico opte por destacar, em sua atividade, um critério de decifrar ou decodificar os significados das obras e interpretá-las ao público, ou, que um crítico opte por destacar em sua atividade um critério de pensar a relação daquela obra com outros campos do saber, ou, que um crítico opte por atuar tanto na interpretação do significado corporificado como das relações das obras com outros meios que não sejam apenas o do próprio significado da obra, o fato é que são todas essas perspectivas plausíveis e coerentes com a própria teoria do essencialismo histórico e sua dupla perspectiva de conteúdo intensional (que trata a respeito da essência da obra) e extensional (que trata a respeito das obras em sua condição histórica e, notadamente, inclui consigo nesse aspecto o caráter institucional das obras de arte).

Não há, nessas perspectivas, algo que diga respeito a interpretar as obras de maneira errada, pois, pelo contrário, essa perspectiva só é plausível quando alguém que nada sabe sobre nadar ou mergulhar, que jamais adentrou o oceano do mundo da arte, pretende enquanto caminha no solo distante dos *icebergs* dizer sobre a função dos nadadores e mergulhadores que nadam e mergulham nesse território.

Ademais, devo observar, essa perspectiva plural da crítica é também mais plausível em relação à condição pós-histórica da arte. Uma era de plena liberdade

artística e de multiculturalismo implica a necessidade não apenas de que a crítica compreenda as diferentes perspectivas estilísticas adotadas pelos criadores de obras de arte em suas incorporações de significado, mas, notadamente, de como a manutenção dessa estrutura libertária pode, de alguma maneira, persistir e abarcar as mais diferentes culturas – e seus respectivos discursos de razões. Esta é, por sinal, uma tarefa mais propícia a críticos mergulhadores.

Responderei agora, e por fim, à segunda questão formulada por Nilo Reis, tal como me comprometi no início deste capítulo, e que responde ao problema fundamental desta Tese: ‘Qual a necessidade de uma crítica de arte quando tudo pode ser arte?’.

A questão envolve dois problemas, quais sejam, o de perguntarmos se é possível a crítica em uma condição pós-histórica, e, a seguir, para que a crítica na condição pós-histórica. Eis a minha resposta: 1) a crítica de arte é possível na condição pós-histórica da arte porque a prática da arte continua existindo. Que todo objeto possa vir a ser obra de arte, implica que a crítica de arte adquire, sob essa condição, um papel mais relevante do que teria em períodos narrativos como o mimético ou no advento do modernismo, já que tendo a condição pós-histórica ampliado o uso dos mais diferentes objetos para as mais diferentes possibilidades de significação, e pelas mais diferentes culturas, conseqüentemente a interpretação desses significados e suas relações com o mundo se tornam ainda mais relevantes; 2) é preciso a crítica para que a própria prática da arte siga existindo. Afinal, a arte não é propriamente uma condição restrita a um mundo de ingressos sem relações com o mundo, pois ela está envolta na vida social cotidiana, e sob os mais diferentes motivos ou interesses. Obras de arte prosseguem sendo pensadas sob a ótica da

política, prosseguem gerando enormes lucros, prosseguem existindo nas instituições escolares e acadêmicas, prosseguem sendo objetos de estudos nos mais diferentes campos do saber.

Consequentemente, o para quê da crítica na arte pós-histórica diz respeito à própria vitalidade da prática artística, o que só pode ser feito, obviamente, por uma concepção crítica que inclua tanto a questão das obras em suas significações próprias, como também o papel exercido por essas significações na relação arte e vida: deve ser uma crítica nada-mergulha, já que uma filosofia como a do essencialismo histórico de Danto pode até ter solucionado de maneira coerente o problema arte e realidade, mas este não é o problema arte e vida, cujas questões sempre haverão de existir enquanto existir a prática da arte, seja ela pós-histórica ou não. Deixar de haver a crítica é sentenciar a arte à sua morte, pois a crítica não é uma condição específica de um profissional das instituições, mas, de todo aquele que se relaciona, de algum modo, com o mundo da arte.

Que os conceitos aqui apresentados porventura não possuam nomes interessantes para denotar nosso conceito de interpretação e crítica, peço minhas mais sinceras desculpas. O intento, contudo, foi antes o de encontrar algo que pudesse representar de maneira fidedigna a semântica do nosso problema, ao que as expressões *deeper and deeper* e nada-mergulha respondem de maneira adequada, do que propriamente estabelecer um nome em razão de sua forma ou porque poderia bem imitar ou re-apresentar alguma coisa. Meu intento, aqui, foi de ordem simbólica.

CONCLUSÃO

Gostaria de dar início a esta conclusão com um pedido de desculpas. Primeiro, pelo caráter demasiadamente extenso desta Tese. E, em segundo lugar, em razão de nossa conclusão não possuir uma forma estrutural esteticamente compatível com as outras partes de nosso escrito.

Aparentemente, a quantidade de páginas deste escrito pode conduzir à apreensão de que procurei, em meu trabalho, emaranhar conteúdos desnecessários ou narrar em demasia questões que poderiam ter sido mais sintéticas, o que demonstraria certa incapacidade de seu autor não possuir o domínio de abordar um tema filosófico sem se perder por conjeturas que nada diriam respeito à argumentação necessária para determinar o conteúdo da Tese.

Porém, o meu empenho não foi o desta ordem, e acredito que o(a) leitor(a), ao ter chegado na presente etapa deste trabalho, poderá concordar com as minhas considerações a esse respeito. São elas:

1) O conteúdo da Tese perpassa por uma dupla problemática (quase, diríamos, uma dupla tese), tendo em vista que em razão de ao mesmo tempo eu ter observado as fissuras institucionais na tese do essencialismo histórico, e, por sua vez, de que tal fissura ao mesmo tempo estabelece um sério problema para o conceito dantiano de interpretação e para a sua análise da tarefa da crítica de arte, conseqüentemente ela me conduzia a interrogações não apenas da localização do problema em sua teoria essencialista histórica, como, também, se essa fissura

poderia ser responsabilmente readequada e sem ferir o conceito essencial da filosofia do esteta de Ann Arbor;

2) Decorrente da avaliação do problema da crítica em Danto, percebi que a fissura da crítica não consistia, propriamente, de um problema originado tão-somente nos critérios estabelecidos pela filosofia dantiana e referentes à atividade da interpretação das obras de arte. Para a minha surpresa, e também para a minha alegria em poder apresentar uma solução eficiente do dilema dantiano, pude verificar que o equívoco de sua formulação estava em um elemento pouco discutido pelo esteta de Ann Arbor, e que, embora fundamental para as investigações críticas sobre seu pensamento, necessitaria que eu o trouxesse ao debate. Qual seja: de estabelecer se a filosofia dantiana era ou não uma Teoria Institucional da Arte ou se ela teria na institucionalidade apenas um fator próprio de toda avaliação empírica sobre a prática artística.

Eis que, tendo encontrado no próprio texto de Arthur Danto uma explícita afirmação de que sua teoria da arte consistia em uma formulação teórica, mas, cujo termo mundo da arte correspondia ao discursos de razões institucionalizados, pude concluir e demarcar a localização da fissura de sua filosofia da arte: o mundo da arte se encontra no caráter extensional (isto é, histórico) de sua formulação histórica, tendo em vista que a institucionalização de um discurso de razões corresponde à condição predicativo-histórica de uma obra de arte.

Deste modo, e por ter consciência de que seu conceito de essencialismo histórico é indissociável do caráter intensional e extensional do termo arte, e, em razão de o pensador de Ann Arbor ter formulado para a crítica um critério amparado tão-somente no aspecto intensional, pude enfim empreender a tarefa de forjar neste

Trabalho uma adequação da extensionalidade da obra de arte à institucionalidade, seus problemas para a relação arte e vida, e à necessidade de que o conceito de crítica fosse reformulado de um embate entre os conceitos de *deep interpretation* e *surface interpretation*, para uma concepção que integra essas duas perspectivas em razão do caráter relacional originário da prática artística, que se dá no fato de sua institucionalidade corresponder a uma complexa relação dinâmica entre artista-obra-público.

Observa-se, deste modo, que a presente Tese possui dois problemas integrados, pois, para que pudesse determinar a tese da readequação do conceito de crítica, deveria antes problematizar e demonstrar que a filosofia do essencialismo histórico de Danto corresponde a um tipo de Teoria Institucional da Arte. Consequentemente, para atingir de maneira eficaz uma argumentação que demonstra a plausibilidade de minha defesa, e que envolve um duplo problema a ser filosoficamente problematizado, necessitei aqui percorrer e comprovar esses dois temas, o que demandou de minha parte uma atuação mais intensa e que, obviamente, necessitou de uma narrativa mais extensa.

Que em determinadas passagens da Tese eu tenha recorrido ao emprego de narrativas históricas, do emprego de imagens ou frases representativas e de impacto, não se trata de um processo derivado de um anseio por ilustrar o texto. Cada narrativa, imagem ou frase aqui inseridos tiveram uma função bastante específica, qual seja, servirem ao processo de argumentação pelo fato de demarcarem e corresponderem, com eficácia, ao processo de argumentação filosófica que procurei desenvolver. Que eu tenha ou não atingido esse intento, só poderei saber a partir da avaliação de nosso(a) leitor(a).

Do mesmo modo, se nesta Tese tive de percorrer temas que aparentemente não diriam respeito à filosofia de Danto, como o problema arte e definição como uma questão filosófica, ou a presença do debate neowittgensteiniano da arte, esses temas não são de forma alguma conteúdos que poderiam ser – ao menos em minha avaliação – suprimidos deste escrito: a filosofia de Danto é, notadamente, não apenas uma herdeira histórica dos conflitos estéticos gerados por Paul Ziff, Morris Weitz e William Kennick, mas, ainda, é constituída em sua argumentação justamente para demonstrar a inviabilidade estética daquela corrente para o trato da arte no contexto de nossa era, dada a indiscernibilidade de obras de arte e objetos comuns apresentadas pela obra *Brillo Boxes* de Andy Warhol e outras criações semelhantes na década de 1960.

Por outro lado, entretanto, necessito justificar aqui, também, a razão de ser do descompasso da forma e tamanho desta Conclusão em relação ao resto do conteúdo da Tese. Afinal, dada a existência de capítulos cuja argumentação é tão extensiva, e mesmo de uma introdução de amplo conteúdo, parece – ao menos imagetivamente – paradoxal que apresente agora, ao final do trabalho, uma conclusão tão curta.

Entretanto, não é este o caso. A razão desta última parte do texto ser demasiadamente sintética se dá por dois fatores. Primeiramente, porque dada a complexidade do duplo problema de nossa Tese, compreendo que ao longo da redação deste trabalho necessitaria empregar uma Introdução que abarcasse a dimensão dessa problemática. Daí ter sido um texto introdutório extenso. Porém, por outro lado, procurei compor a narrativa em uma estrutura orgânica, cujas diferentes passagens estabelecem uma teia argumentativa (que por vezes obriga o(a) a

leitor(a) a retomar alguma passagem anterior e por mim demarcada no próprio argumento) a fim de que o conteúdo da argumentação não seja desviado do foco. Obviamente, esse trabalho incide a necessidade de uma espécie de ‘amarração’ argumentativa e narrativa, e, por esse fato, compreendo ter chegado ao fim de meu trabalho com todas as fissuras teóricas a que me propus corrigidas – entretanto, tal como no caso anterior, somente poderei saber se o intento foi bem realizado a partir da avaliação do(a) nosso(a) leitor(a).

Concluo, assim, que a própria Tese, em seu conteúdo, conseguiu abarcar em sua estrutura a totalidade dos argumentos que aqui necessitei empreender, não me restando quaisquer outros elementos que pudessem vir a ser abordados, ou a necessidade de, repetidamente, retomar cada etapa de desenvolvimento deste escrito: o conteúdo da Tese fala por si mesmo, e conclui a si mesmo em suas soluções apresentadas no terceiro e quarto capítulo, quais sejam, de afirmar que a teoria do essencialismo histórico consiste em um tipo de Teoria Institucional da Arte, e que em razão desse fato o conceito dantiano de crítica necessitou a nossa reformulação da crítica, no sentido de que ela deve contemplar o problema arte e vida e se amparar em uma perspectiva pluralista e não dicotômica entre *deep* e *surface interpretation*, mas ser um tipo de interpretação que nada, mergulha, ou nada e mergulha nos *icebergs* representacionais que são as obras de arte. Espero ter atingido esse propósito de maneira eficaz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. Poética. In. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 2005, pp.19-54.

BRASIL. DECRETO LEI Nº 1.950, DE 24 DE AGOSTO DE 1953. **Estende a isenção de direitos de importação, impôsto de consumo e mais taxas aduaneiras aos museus de artes plásticas e propriedade privada**. Rio de Janeiro. Acesso em agosto de 2018. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/1950-1969/L1950.htm>.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BRAND, Peg; BRAND, Myles. Surface and deep interpretation. In. ROLLINS, Mark. **Danto and his critics**. 2.ed. Boston: Wiley-Blackwell, 2012.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAMPOS, Augusto. A explosão de Alegria Alegria. In. **Balanço da Bossa: e outras bossas**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp.151-159.

CARROLL, Noël. **A Philosophy of Mass Art**. New York: Oxford/Clarendon University Press, 1998.

CARROLL, Noël (Ed.). **Theories of Art Today**. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2000.

CARROLL, Noël. **On Criticism**. New York-London: Routledge, 2009.

CARROLL, Noël. **Filosofia da arte**. Tradução de Rita Canas Mendes. Lisboa: Editorial Texto & Grafia, 2010.

CHIPP, Herschel B. (Org.). **Teorias da arte moderna**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

COHEN, Morris; NAGEL, Ernest. **An Introduction to Logic and Scientific Method**. Indianápolis: Hackett Publishing Company, 1993.

COSTA, Rachel. O Fim da Arte como um Começo. In. **Revista Redescrições**, ano 5, n.2, 2014, pp.11-33.

DANTO, Arthur. The Artworld. In. **The Journal of Philosophy**, v.61, n.19, 1964, pp.571-584.

DANTO, Arthur. **Analytical Philosophy of History**. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.

DANTO, Arthur. The Transfiguration of the Commonplace. In. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v.33, n.2, 1974, pp.139-148.

DANTO, Arthur. **The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art**. Cambridge/London: Harvard University Press, 1981.

DANTO, Arthur. **The Philosophical Disenfranchisement of Art**. New York: Columbia University Press, 1986.

DANTO, Arthur. **Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy**. New York: Harper and Row, 1989.

DANTO, Arthur. **The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World**. Los Angeles: University of California Press, 2000.

DANTO, Arthur. **Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life**. New York: Farrar, Straus, Giroux, 2005a.

DANTO, Arthur. **A Transfiguração do Lugar-comum**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005b.

DANTO, Arthur. **Nietzsche as Philosopher** (Expanded Edition). New York: Columbia University Press, 2005c.

DANTO, Arthur. Na Arte hoje, tudo é permitido (Entrevista para Rodrigo Duarte). In. **Revista Cult**, n.117, São Paulo, pp.8-13, 01 set. 2007.

DANTO, Arthur. O mundo da arte. In. DUARTE, Rodrigo (Org.). **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Tradução de Rodrigo Duarte. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

DANTO, Arthur. **What Art Is**. New Haven: Yale University Press, 2013.

DANTO, Arthur. Entrevista para Virginia Aita. **Fórum Permanente**. V.1, n.1, 2012. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/entrevistas/arthur-danto>. Acesso em 05 abril 2014.

DANTO, Arthur. **O Descredenciamento Filosófico da Arte**. Tradução de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DANTO, Arthur. Entrevista para Susana de Castro. **Redescrições: Revista on line do GT de Pragmatismo**, ano 5, n.2, 2014. Disponível em <https://philpapers.org/rec/DECECA-2>. Acesso em 10 outubro 2015.

DAVIES, Stephen. A defence of the Institutional Theory of Art's definition. **Southern Journal of Philosophy**, n.26, 1988, pp.307-324.

DAVIES, Stephen. Essential distinctions for art theorists. In. DAVIES, S.; SUKLA, A. (eds.). **Art and Essence**. Westport, CT: Praeger, 2003, pp.03-16.

FERREIRA, Debora. **Investigações acerca do Conceito de Arte**. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

FERREIRA, Debora. Considerações sobre a situação atual da arte no Mundo da Arte. In. FREITAS, Verlaine (Org.). **Gosto, Interpretação e Crítica**, volume 2. Belo Horizonte: ABRE, 2015, pp.84-93.

DICKIE, George. Defining art. **American Philosophical Quarterly**, University of Illinois Press, v.6, n.3, 1969, pp.253-256.

DICKIE, George. What is art? An Institutional Analysis. In. ALPERSON, Philip (Ed.). **The Philosophy of Visual Arts**. New York: Oxford University Press, 1992, pp.434-444.

DICKIE, George. **The Art Circle**. New York: Haven, 1984.

DUARTE, Rodrigo. Arthur Danto e a Arte após o Fim da Arte. In. **Arte e Ruptura**. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2013, pp.71-86.

DUARTE, Rodrigo. O Tema do Fim da Arte na Estética Contemporânea; Anatomia da Catástrofe: Um Comentário à 'Arquitetura da Destruição', de Peter Cohen; A Plausibilidade da Pós-História no Sentido Estético. In. **Varia Aesthetica: ensaios sobre arte e sociedade**. Belo Horizonte: Relicário, 2014; pp.117-150; 255-266; 285-312.

DUTTON, Denis. Authenticity in art. In: LEVINSON, Jerrold (ed.). **The Oxford Handbook of Aesthetics**. New York: Oxford University Press, 2003, pp.258-275.

FILÓSTRATO, O VELHO. Eikones (Imagens). Tradução de Rogério Gimenes de Campos. In. **Rapsódia**, n.10, p.5-17. São Paulo: USP, 2016. Disponível em: o: de 2017.

FREGE, Gottlob Johann. **Os fundamentos da aritmética: uma investigação lógico-matemática sobre o conceito de número**. Tradução de Luís Henrique dos Santos. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Col. Os Pensadores).

GOMBRICH, Ernst. **História da arte**. 16ed. Tradução de Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOODMAN, Nelson. Art and authenticity. In. **Languages of art: an approach to a theory of symbols**. Indianapolis-Cambridge: Hackett Publishing Company Inc., 1968, pp.99-123.

GRANET, Danièle; LAMONT, Catherine. **Grandes e Pequenos Segredos do Mundo da Arte**. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2014.

HARTSHORNE, Thomas. Modernism on Trial: C. Brancusi v. United States (1928). **Journal of American Studies**, v.20, n.1, 1986, pp.93-104.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HEGEL, Georg W. F. **Cursos de Estética**. 2ª ed. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001, v.1.

JAEGER, Werner. **Paideia: a Formação do Homem Grego**. Tradução de Arthur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KELLY, Michael. Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art. In. **History and Theory**, v.37, n.4, 1998a, pp.30-43.

KELLY, Michael (Ed.) **The Encyclopedia of Aesthetics**, v.3. New York: Oxford University Press, 1998b.

KENNICK, William. Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? In. **Mind**, v.67, n.267, 1958, pp.317-334.

LEDDY, Tom. Against Surface Interpretation. In. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 57:4, 1999, pp.459-462.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura: textos essenciais**. 14 vols. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2008.

MADONNA. **Deeper and Deeper**. Madonna; Pettibone; Shimkin. New York: Maverick/Warner Bros, 1992.

MANDELBAUM, Maurice. Family Resemblances and generalizations concerning the arts. In. **American philosophical quarterly**, 2, 1965, p.219-228.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia: Pessimismo e Helenismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Visão Dionisíaca do Mundo: e Outros Textos de Juventude**. Tradução de Marcos Sinésio P. Fernandes e Maria Cristina de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

ORFEU. Direção: Direção e produção: Jean Cocteau. Paris (FRA): Magnus Opus, 1949, 1 DVD.

OSORIO, Luiz. **Razões da Crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

OSORIO, Luiz. A Função Curador: Discurso, Montagem, Composição. In. **Ars**, ano 17, n.37, 2019, pp.37-45.

PLATÃO. Sofista. In. **O banquete; Fédon; Sofista; Político**. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Victor Civita, 1972, pp.135-204. (Os Pensadores).

PLATÃO. **A República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

POUND, Ezra. **Abc da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes, 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

PURCENA, Dudu. **Fátima Leão: entrevista completa**. 2019. 1 vídeo (55 min.). Publicado pelo canal Alma Sertaneja. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oV8qtzcl-Hc>. Acesso em 03 de novembro de 2020.

ROLLINS, Mark (Ed.). **Danto and his critics**. 2nd Edition. Malden: Wiley-Blackwell, 2021.

ROSENSTEIN, Leon. The End of Art Theory. **Humanitas**, vol.XV, n.1, 2002, pp.32-58.

RYCKMAN, Thomas. Dickie on artifactuality. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v.47, n.2, 1989, pp.175-177.

SCHERMAN, Tony; DALTON, David. **Andy Warhol: o gênio do pop**. Tradução de Douglas Kim e Ricardo Lísias. São Paulo: Globo, 2010.

SERTANEJEIRO, Renato. **Roberta Miranda: entrevista**. 2021. 1 vídeo (76 min.). Publicado pelo canal Prosa do Sertanejeiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IDS84TgcLdE>. Acesso em 22 de abril de 2021.

SILVEIRA, Cristiane. **The artworld: A natureza teórica da arte na reflexão filosófica de Arthur C. Danto**. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2010.

SILVEIRA, Cristiane. O mundo e os mundos da arte de Arthur C. Danto: uma teoria filosófica em dois tempos. In. **Ars**, n.23, 2014, p.52-79. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v12n23/1678-5320-ars-12-23-00052.pdf>. Acesso em 15 junho 2016.

SINGH, Simon. **O Livro dos Códigos: a Ciência do Sigilo – do Antigo Egito à Criptografia Quântica**. São Paulo: Record, 2001.

SZÁSZ, György. **Kledon: the experience of altering meaning and significance in fine art**. Theses for a DLA dissertation: Hungarian University of Fine Art Doctoral School, 2008.

TIBURI, Márcia. O Filósofo Arthur Danto como Andy Warhol. **Redescrições**, ano 5, n.2, 2014, pp.34-52.

XENOFONTE. **Memoráveis**. Tradução de Ana Elias Pinheiro. Coimbra: Annablume, 2009.

VASARI, Giorgio. **Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri (Nell' edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550)**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1986.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas**. Tradução de Ivone Castilho Bennedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

WEITZ, Morris. The Role of Theory in Aesthetics. In. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v.15, n.1, 1956, pp. 27-35.

WERLE, Marco Aurélio. **A Questão do Fim da Arte em Hegel**. São Paulo: Hedra, 2011.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas/Philosophische Untersuchungen**. Edição bilingue. Tradução de João José de Almeida. Disponível em: <http://www.psicanaliseefilosofia.com.br/textos/InvestigacoesFilosoficas-Original.pdf>. Acesso em 13 outubro 2016.

WHITE, Murray. Schwarzkogler's Ear. In. **The New Yorker**, nov. 4, 1996. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/1996/11/11/schwarzkoglers-ear>. Acesso em: 25 de março de 2019.

WÖLFFLIN, Heinrich. Prefácio da sexta edição (1922). In. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WOLLHEIM, Richard. **Painting as an art**. Princeton: Princeton University Press, 1987.

ZIFF, Paul. The task of defining a work of art. In. **The Philosophical Review**, v.62, n.1, 1953, p.58-78. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2182722>. Acesso em 20 de janeiro de 2015.