

A estética do significado e a virada estética na filosofia da arte de Arthur C. Danto

GUSTAVO HENRIQUE DOS SANTOS GUIMARÃES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Introdução

Na filosofia ocidental, presenciamos desde os antigos a busca de uma definição da arte, conquanto em nenhum outro momento tal aspiração foi perseguida com tanta urgência quanto no século XX. De um lado, temos a corrente analítica que prescreve uma nova prática filosófica cujo método envolve tanto a análise dos conceitos quanto a formulação de definições. De outro, os mesmos analíticos se defrontam com uma imensa variedade de tipos inéditos de obras que desafiam qualquer teoria então estabelecida. Todas as fronteiras que demarcavam específicas qualidades à obra de arte surgem então borradas pelas práticas empreendidas pelas vanguardas artísticas, tendo como ponto máximo o aparente desaparecimento de qualquer barreira entre arte e vida “real” com trabalhos como os *ready-mades*.

A partir de então, para alguns filósofos, a tentativa de se definir arte passa a ser tarefa inútil. Dentre eles, Morris Weitz se destaca e seu artigo *O papel da teoria na estética* exerce grande influência para o argumento antidefinicionista. Ora, considera Weitz, nenhuma teoria foi capaz de fornecer uma descrição completa

das características definidoras da arte, e mesmo que o fizesse em dado momento, “o caráter expansivo e empreendedor da arte torna logicamente impossível garantir um conjunto qualquer de propriedades definidoras” (Weitz, 1956, p. 32), no futuro. A solução, portanto, é substituir a pergunta “o que é arte?” pela “que uso fazemos da palavra arte?”, onde teremos a arte como conceito aberto, da mesma forma que o fez Wittgenstein ao analisar o conceito de jogo: “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. 31).

Danto, porém, apesar de ligado à tradição analítica que remonta em muitos aspectos ao filósofo austríaco, não concordará com a ideia de que a arte seja indefinível.

O problema, segundo o filósofo norte-americano, é que os analíticos chegaram à conclusão de que a arte é um conceito aberto porque não conseguiram encontrar um conjunto de propriedades visualmente perceptíveis e comuns a todos os objetos artísticos (Danto, 2013, p. 51). E isso porque certamente aqueles mesmos filósofos compreendiam a obra de arte sob a abordagem formalista, relacionada ao que Danto denomina “estética clássica”, ou mais precisamente a estética de Kant atualizada por Clement Greenberg em sua teoria da arte moderna.

Greenberg, como se sabe, foi um proeminente crítico e teórico, responsável por estabelecer as principais questões que orientariam a crítica de arte entre as décadas de 1940 e 1960 e cujas obras, dentre as quais *Vanguarda e Kitsch* (1939) e *Arte e Cultura* (1961), iriam influenciar toda uma geração de artistas, críticos e historiadores da arte. Com efeito, ele trouxe consigo às portas do século XXI muitas das ideias defendidas pelo filósofo de Königsberg, sobretudo contidas na *Crítica da faculdade do juízo* (1790), dentre as quais a de que os juízos de gosto são não-conceituais, isto é, não podem ser provados nem apurados pela lógica do discurso, mesmo porque não se destinam a nenhum outro fim senão à contemplação aprazível.

Outra ideia sustentada pelo teórico norte-americano é a de que tais juízos são universalmente válidos, ou seja, “não são subjetivos nem particulares, não são apenas ‘questão de gosto pessoal’, mas que possuem ou almejam (como dizia

Kant) seu próprio gênero de validade universal e objetiva” (Greenberg, 2013, p. 82).

Para Greenberg, desse modo, a experiência estética requer um distanciamento do que ele chamará “Eu particular” com relação a questões práticas, psicológicas, individualizantes que o afetam. Quanto mais “puro” o gosto, mais distanciado ou mais impessoal ele é, o que faz daquele indivíduo experimentado, ou “formado”, um representante da própria humanidade (Greenberg, 2013, p. 82-83). Isso implica, como Danto nos adverte, não apenas que só a experiência forneceria regras ao juízo estético, mas também que julgar se uma obra artística é boa ou má não teria nada a ver com circunstâncias históricas, culturais ou de contexto, restando as associações externas (relações meramente formais) como meio adequado para avaliar a qualidade ou a beleza do objeto artístico (Danto, 2007). A excelência pictórica, por exemplo, seria determinada com relação apenas às propriedades essenciais do *médium*, isto é, das formas planas no caso de um quadro, a despeito do que essas formas poderiam significar. De tal modo, o valor estético é o que as formas transmitem, independentemente de qualquer conceito, bastando à avaliação o olhar crítico e experimentado, à revelia de qualquer conhecimento histórico ou teórico (Danto, 2007). Mas isso tudo era demasiado metafísico para Danto.

Ora, a mera contemplação prazerosa não parece fazer sentido algum quando o que é observado não difere em nada de qualquer objeto ordinário. Não há mais nada na superfície das *Brillo Boxes* de Andy Warhol a que o olho exaustivamente treinado possa atribuir um juízo universalmente válido por sua beleza, agora, mais do que nunca, intangível. O *insight* provocado pelas *Brillo Boxes*, com o qual o filósofo percebe a possibilidade de aplicar o método ou o “princípio dos indiscerníveis”¹ também no campo da arte, só viria portanto a corroborar a ideia

¹ O método dos indiscerníveis revela um esquema lógico que permite a construção de exemplos (ou experimentos mentais) constituídos a partir de contrapartes indistinguíveis entre si e que podem ter filiações ontológicas distintas: o que faz com que, não obstante perceptivelmente “indiscerníveis”, reconheçamos A como uma obra de arte e O como um objeto ordinário? Tal esquema, ou método, a que o filósofo chamou de *princípio da indiscernibilidade*, entretanto, não é exclusivo à sua filosofia da arte. De fato, esse princípio não apenas pode ser desenvolvido em outras áreas da filosofia, como também é ponto de partida para uma variedade de problemas abordados pelo autor. Em sua filosofia da ação, por exemplo, ao longo do esforço sobre a definição

de que a estética, isto é, a dimensão formal da obra, não determinava a natureza artística de certo objeto.

Nessa esteira, vale observar que a obra *A transfiguração do lugar-comum* parece, de fato, uma resposta contundente a teses desenvolvidas por “puristas que insistem em pedir que nos concentremos na obra em si” (Danto, 2010, 84), dentre os quais Nelson Goodman é ali apresentado como um dos mais representativos. Com efeito, Goodman, ao abordar o problema da falsificação em *Linguagens da arte*, afirma que a diferença entre uma obra genuína e uma falsificação será sempre confirmada mediante a percepção de uma diferença até então ignorada. As falsificações realizadas por Van Meegeren (1889-1947) dos quadros de Vermeer (1632-1675), por exemplo, que por tanto tempo enganaram grande parte dos especialistas mais qualificados, hoje em dia, com o conhecimento de novas técnicas e emprego de dispositivos científicos de estudo da obra, não passariam desapercibidas por um leigo razoavelmente informado. De tal modo, a discernibilidade entre dois objetos seria revelada mais cedo ou mais tarde pela percepção sensorial suscetível de aperfeiçoamento (Goodman, 2006, p. 126-127). Ora, admitirá Danto, “Em certos casos, talvez seja realmente possível identificar falsificações mediante uma inspeção cuidadosa”, contudo, segue advertindo, “isso não quer dizer que ‘falsificação’ seja um conceito perceptivo”, de tal modo: “Se o objeto é uma falsificação, esse fato pode estar relacionado com a sua *história*, o modo como ele surgiu no mundo” (Danto, 2010, p. 87).

A questão é que o filósofo norte-americano estava convencido de que o tipo de arte realizada pelas vanguardas – cujo modelo paradigmático para ele seria o ready-made –, e que tanto influenciaria a arte contemporânea, não poderia mais ser baseado em uma estética da forma, com prejuízo, ademais, ao conhecimento de aspectos de conteúdo ou de circunstâncias específicas que envolveriam a produção artística.

Assim, não por acaso e nem por súbita simpatia, sobrevirá o declarado entusiasmo de Danto ante a escultura de Warhol, espécie de monumento ao fracasso das teorias da arte ligadas à estética clássica, as quais, segundo ele mesmo,

de *ação básica*, presenciamos um caso muito comum e que diz respeito a diferença entre um simples movimento corporal, como o erguimento do braço, e outra ação realizada da mesma maneira, mas com significado (causa) diverso, tal qual uma saudação, uma admoestação, etc.

eram incapazes de acompanhar a evolução artística. Ficava decretado, por conseguinte, o fim da arte, e com ele a obsolescência das teorias ou narrativas que legitimavam o fazer artístico. Tudo podia agora ser arte graças às vanguardas e seus *ready-mades*, que negavam a predominante importância antes atribuída às propriedades estéticas da obra; e saber qual a diferença entre objetos que não apresentam aos olhos nenhuma diferença objetivamente perceptível passa a figurar como problema central nessa nova etapa da filosofia da arte que, segundo o próprio Danto, foi inaugurada com seu artigo *The artworld* (1964).

A sentença era clara: “Ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte” (Danto, 1964, p. 580). À maneira de uma concepção hegeliana de fim da arte, o que antes era atividade sensorial, agora é tarefa preponderantemente cognitiva, cujo principal recurso é a interpretação. Quer dizer, com a vanguarda artística e seus *ready-mades* a era do significado havia, enfim, sucedido a era do gosto (Danto, 2000).

Propriedades estéticas internas e externas

Diante do que até aqui foi dito, não seria descabido supor que a estética, isto é, “o modo em que as coisas se mostram” (Danto, 2013b), teria sido, por fim, relegada por Danto como propriedade secundária, ou mesmo eventual, de tal modo seu papel não teria mais suficiente importância à análise filosófica dedicada à arte.

Entretanto, alguns estudiosos apontam para uma mudança na abordagem desse tema em sua filosofia da arte, uma mudança de direção que, segundo Alfonso Ottobre (2007, p. 294), distancia o filósofo norte-americano de suas primeiras recomendações, entre as quais a de que deveríamos desviar o olhar das obras se quiséssemos realmente entender a natureza da arte.

Com efeito, o que era tido como ponto pacífico há mais de trinta anos, isto é, que “a estética não tem nenhum papel a desempenhar na arte”, pelo menos naquela realizada nos Estados Unidos e na maior parte da Europa entre os anos de 1960 e 1970, parece ser reconsiderado agora pelo filósofo norte-americano, na medida em que não apenas passa a dedicar maior atenção ao estético, como tam-

bém parece propor uma reavaliação deste último em sua filosofia da arte. Dentre as contribuições desse segundo momento aos debates da filosofia da arte contemporânea, talvez a mais importante seja a distinção traçada para as qualidades estéticas entre internas e externas. Tal distinção é apresentada em *O abuso da beleza* (2003), obra na qual o autor rende-se em demorada análise àquela que figura como das mais emblemáticas dentre as mencionadas qualidades. Bem assim, e valendo-se mais uma vez de uma perspectiva hegeliana em que, de um lado, teríamos uma beleza “nascida e renascida do espírito” e, de outro, “uma bela cor, um belo céu, um belo rio...”, Danto propõe uma diferenciação entre beleza artística e beleza estética ou, ainda, *natural*.

Na primeira, “a beleza do objeto é interna ao significado da obra”, ou seja, “está em relação com o ‘pensamento’ da obra” (Danto, 2005a). Na segunda, temos uma beleza “cuja existência é independente da vontade humana, como o céu noturno ou o pôr do sol, os mares imponentes ou os picos majestosos”; temos uma beleza, portanto, “externa ao pensamento” (Danto, 2005a).

Essa distinção vale para qualquer das propriedades estéticas, na medida em que, em certo momento da história da arte, “a estética havia acabado por identificar-se de forma reducionista com a beleza” (Danto, 2005a). Assim, em linhas gerais, o filósofo norte-americano estabelece uma diferenciação que deve ser aplicada a qualquer propriedade estética, em termos do que seja *interno* ou *externo* à própria obra. Se externa a propriedade, ela dirá respeito à aparência do objeto artístico, sendo, portanto, percebida mediante os sentidos tal como aquelas qualidades que podemos facilmente apreciar na natureza, e por isso mesmo isentas de intencionalidade. Se interna, estará intimamente ligada ao significado da obra, ou ainda, estará ligada a um conteúdo e, de tal modo, carregada de sentido.

Segundo Danto, encontra-se aqui a base do que Hegel havia intuído quando declarou que a beleza artística era “superior” à beleza natural ou, simplesmente, estética. Falar de beleza ou de qualquer qualidade interna é falar, pois, da qualidade propriamente *artística*, porquanto não seria possível que nenhuma dessas qualidades ditas estéticas tivessem qualquer relevância à obra sem que aquelas fossem internas à esta (Barranco, 2013, p. 91).

Nesses termos, o sentido de “incorporado” na filosofia dantiana deve ser reavaliado, pois, ainda que nela a obra de arte, conceitualmente identificada como

significado incorporado, não possa prescindir de uma dimensão material ou estética *stricto sensu* de acordo com o próprio Danto, por outro lado, aquela mesma dimensão que dá forma à obra pouco dirá sobre esta última.

De tal maneira, o que daria “corpo” à obra parece dizer mais respeito ao conhecimento teórico e histórico envolvido na realização daquela mesma obra do que a matéria que lhe dá forma. E isso, muito mais se considerarmos obras de arte que nem ao menos possui uma estrutura física determinada, ou definida². Bem assim, a confusão é instaurada, sobretudo, quando a crítica especializada perde de vista a prevalência do conceito, ou da dimensão ontológica, em detrimento do aspecto formal da obra que, conquanto necessário, resta aqui irremediavelmente condicionado ao significado.

Percepção e apreciação

Sabemos que o significado para Danto diz respeito ao sentido da obra que remonta à intenção do artista. Este, em última instância, interpreta seu próprio mundo para, finalmente, representá-lo numa obra que – tão diferente de qualquer outro objeto ou obra, conquanto lhe pareçam em tudo idênticos – apresentará sua particular visão de mundo, isto é, seu *estilo* footnote A obra de arte, para Danto, é uma representação de uma “forma de vida” que envolve todo o contexto histórico-teórico-cultural em que o artista está inserido. O estilo é justamente a maneira particular mediante a qual cada artista representa, utilizando-se de meios plásticos, sonoros e intelectuais, aquele contexto. (Danto, 2010, p. 239 e seg.). Conhecer uma obra de arte, portanto, supõe um percurso que parte

² Noéli Ramme nos chama a atenção sobre o fato de que muitas vezes nem há o objeto artístico propriamente dito, senão “o mundo da arte”, ou seja, todo o espaço em torno do objeto e que em alguns casos permite que se faça arte sem ele”. E prossegue, listando alguns exemplos, como “os trabalhos de Yves Klein (O Vazio), que consistem em uma galeria vazia, de Arman (O Pleno) uma galeria tão abarrotada que ninguém pode entrar nela durante a exposição, a galeria lacrada de Robert Barry e a de Daniel Buren e a vernissage da *Brillo* feita por Warhol na Califórnia e que não tinha nenhuma caixa *Brillo*. Ou então 4.33 de John Cage, onde nenhuma música é tocada, mas há o artista, o piano, o público, o espaço de apresentação e, principalmente, o conceito” (Ramme, 2008, p. 88).

do contexto³ histórico-teórico-cultural do artista, passando pelo próprio objeto ou obra para, finalmente, mergulhar em seu significado onde, então, a intenção daquele artista pode ser identificada (ou localizada). E o recurso imprescindível para se fazer revelar essa intenção do artista na obra de arte é a interpretação.

A questão agora, como anteriormente mencionado, não é se algo é de bom ou mau gosto conforme qualquer preceito formal, mas sim o que ele significa (Danto, 2000). Entrementes, não podemos ignorar que a obra, ainda que “não-estética”, deva ser passível de uma apreciação, caso contrário, convenhamos, não teria razão de ser. Como também não podemos ignorar que essa apreciação, ademais, dependa de uma percepção.

Conforme vimos, e segundo assinala James Shelley, Danto em muitos momentos reconhece a existência de uma arte não-estética, ou seja, de uma “arte cuja apreciação não depende da percepção de nenhuma de suas propriedades estéticas” (Shelley, 2003, p. 365). O que nos leva a uma questão aqui fundamental, levantada pelo mesmo Shelley: “Se a apreciação da arte não-estética não depende da percepção de propriedades estéticas, de que sua apreciação depende?” (Shelley, 2003, p. 369).

A resposta a essa pergunta pode a princípio gerar certa confusão, e isso porque também diz respeito às próprias qualidades estéticas. É dizer, parece-nos que, de fato, a apreciação da arte não-estética depende sim das qualidades estéticas, muito embora elas já não sejam aquelas mesmas qualidades outrora aplicadas à estética clássica, tão-somente relacionadas à percepção sensorial. Aqui a atividade interpretativa (cognitiva) assume o lugar de preponderância antes ocupado pela percepção.

Para Danto, segundo podemos inferir, com o advento dos *ready-mades* haverá um deslocamento da percepção propriamente dita – que para o autor é um fenômeno estritamente sensorial, centrado na dimensão externa da obra – para a função eminentemente cognitiva, levada a cabo pela interpretação, que atua

³ Alguém pode se perguntar por que tal percurso tem início no contexto da obra e não nela mesma, mas para Danto, uma vez diante de dois objetos aparentemente idênticos, conquanto ontologicamente diversos, só reconheceremos qual seja a obra de arte e qual seja o objeto ordinário se a eles precederem definições ou mesmo crenças que justifiquem tal distinção. Cf. Danto, 2010, p. 151 e seg.

junto ao significado da obra. A estética, nesse caso, passa a desempenhar um papel central, funcionando como um *meio* para alcançar o objetivo final da arte, “seja este qual for” (Danto, 2005a). As qualidades estéticas, assim também chamadas “pragmáticas”, poderiam servir como meio utilizado pelos artistas para apresentar o significado da obra, para chamar a atenção sobre esse ou aquele aspecto social ou histórico, por exemplo, ou mesmo para suscitar certo estado de ânimo no público, e daí também sua função “retórica” ou “moduladora”⁴. Não por acaso, será a partir dessa “redescoberta” da estética, ou daquela “mudança de direção” aqui já mencionada, que Danto finalmente dedica a devida atenção àquele que havia realizado uma verdadeira revolução na estética (externa), por justamente demovê-la de seu lugar privilegiado no mundo da arte. Marcel Duchamp, nesse decisivo momento para a filosofia contemporânea da arte, após ter passado um bom tempo eclipsado por Andy Warhol e sua *Brillo Box* na obra dantiana, retorna trazendo consigo não apenas seu gênio audacioso e inventivo, mas também todo o peso do movimento do Dadaísmo e seus precursores. Era ele, afinal, o grande responsável pela dissociação entre as qualidades estéticas ligadas ao critério do gosto, à beleza, e a obra de arte.

Virada estética?

Conforme acima exposto, a estética de que ora tratamos não teria mais aquele papel outrora desempenhado na estética clássica, isto é, ela não mais seria tão somente “externa”, mas sim “interna” à obra; ou antes, não mais seria o fim do próprio fazer artístico a serviço do belo, mas passa a exercer uma função retórica, moduladora, atuando como um *meio* pelo qual o artista deixa pistas de como sua obra deve ser interpretada.

⁴ Nesse passo, para Danto existiria um novo e fundamental papel da estética para a compreensão da arte e do objeto artístico: “Agora eu acho que a redescoberta da estética é mais bem entendida como redescoberta do papel que as qualidades estéticas desempenham no uso da arte para apresentar significados por meios visuais. Ontologicamente, a estética não é essencial à arte – mas retoricamente ela é central. O artista utiliza a estética para transformar ou confirmar atitudes” (Danto, 2005b).

A estética, de tal modo, desempenharia um papel imprescindível para a identificação e a apreciação da obra de arte, e sem o que não poderíamos discernir tal obra de sua contraparte perceptivelmente idêntica. Danto, por exemplo, em vários momentos atribui sagacidade, ousadia ou astúcia à *Fountain* fazendo referência, é claro, não apenas às intenções de seu autor, como também ao contexto histórico-teórico-cultural em que Duchamp a produziu. Nesse passo, caberia perguntar, como o faz Shelley (2003, p. 370), se deixar de perceber essas qualidades não seria falhar completamente em apreciar aquela obra, quando simplesmente não se poderia diferenciá-la de outra *pissotière* de porcelana visualmente idêntica.

Jonathan Gilmore chama justamente a atenção para o fato de que a beleza ou qualquer qualidade estética “associada” à obra desempenha sempre, para Danto, um papel interno, que resulta fundamental para a identificação do objeto artístico. Bem assim, “a beleza interna não existe exceto em relação ao significado ou à interpretação e, [...] é precisamente uma interpretação ou a posse de um significado que distingue qualidades de um objeto de propriedades associadas à obra” (Gilmore, 2005, p. 149). E, *last but not least*, para Matilde C. Barranco, “Sem as qualidades estético-pragmáticas a obra careceria de um ponto de vista a ser expresso, e do efeito pretendido, tornando indiferente a ‘mera representação’, o ser-sobre-algo de um objeto qualquer, da obra de arte”; razão por que, e “... com a disposição de fazer coerente sua teoria, Danto teria que admitir que o estético constitui parte da definição da arte (Barranco, 2013, p. 90).

Portanto, em face dessa nova discussão que destaca certa relevância do estético, na medida em que é reconhecido pelo filósofo seu papel interno (junto ao significado) – seja pelo poder da qualidade estética de transfigurar o objeto em obra, conforme o sentido que lhe é atribuído, seja por sua importância à interpretação –, a questão que persevera entre aqueles estudiosos pode ser formulada nos seguintes termos: por que Danto não admite a virada estética em sua filosofia da arte, atribuindo, assim, uma terceira condição para que algo seja considerado uma obra artística? Ora, segundo nos parece, a referida negativa quanto a uma virada estética se dá porque as qualidades estéticas, ainda que atuem junto ao significado, não são elas mesmas essenciais à definição da arte ou do objeto artístico, mas dizem sim respeito à apreciação da obra ou, antes, à interpretação,

sendo pois fundamental recurso interpretativo para a crítica. Em outras palavras, Danto não reconsidera a estética em sua ontologia da arte, mas a reavalia no panorama da apreciação da obra, ou ainda no interior de uma crítica da arte.

Importa recordarmos que o filósofo norte-americano tenta por várias vezes fornecer uma definição essencialista da arte (em termos de condições necessárias e suficientes) exclusivamente em função de propriedades relacionais. Passado o tempo, entretanto, ele enfraqueceu suas pretensões, limitando-se a indicar apenas duas condições necessárias, mas não suficientes, para que algo seja uma obra de arte: i) ser-sobre-algo (*aboutness*), isto é, ter um significado, ii) que seu significado seja incorporado (*embodied*).

Em seu último livro intitulado *O que é arte?* (2013), Danto dispõe sua definição em termos mais claros: “algo é uma obra de arte quando tem um significado – trata de algo – e quando esse significado se incorpora na obra, o que significa que esse significado se incorpora no objeto em que consiste *materialmente* a obra” (Danto, 2013b, destaque nosso). Nessa altura, fica evidente o quão pouco interferiu a discussão acerca do estético para sua ontologia da arte, a qual se manteve, aliás, sem importantes alterações desde *A transfiguração do lugar-comum*.

Porém, se as referidas qualidades não são decisivas para responder à questão do que seja a arte, elas remanescem como preocupação recorrente do autor com os meios pelos quais é possível reconhecer uma obra de arte. O que importa, em outras palavras, não é apenas o que seja a *Brillo Box*. Ora, se sabemos (identificamos) de antemão que o *ready-made* é uma obra de arte, ou um significado incorporado, a partir de um contexto histórico-teórico-cultural, o que interessa agora é saber o que a obra significa, e é nessa discussão que o filósofo norte-americano insere o problema estético.

Basta pensar que se não houvesse uma crítica apropriada – atenta ao contexto em que a obra está inserida – não seria nem mesmo possível discernir entre arte e objeto comum, entre representação e realidade, para mencionarmos o paradigmático caso dos indiscerníveis, que em Danto, aliás, é tratado com *status* de princípio sobre o qual se equilibra toda sua filosofia da arte. Ademais, tal apelo à prática interpretativa inerente à crítica, que parece aqui se confundir também com os métodos da filosofia dantiana, já foi reconhecido pelo próprio filósofo, no sentido de que existiria um constante intercâmbio entre sua filosofia e sua

crítica de arte: “De certa forma, a filosofia da arte tem sido de fato e unicamente crítica de arte” (Danto, 1992, p. 230-31).

O mencionado intercâmbio fica mais claro quando Danto revela, por exemplo, conceitos de sua filosofia então aplicados à avaliação crítica da arte, como na seguinte passagem:

É um modelo que eu uso como crítico de arte o tempo todo, tentando dizer o que significa uma determinada obra, e como que o significado é incorporado no objeto material que o incorpora. O que tenho em mente é o pensamento que a obra expressa de maneiras não-verbais. Temos de nos esforçar para compreender o pensamento da obra, com base na maneira como ela é organizada (Danto, 2015, p. 162).

A solução do mencionado problema estético, ou da virada estética, de tal modo, e em face do quadro aqui descrito, envolve o reconhecimento de que existe no interior da filosofia da arte de Danto uma dupla preocupação, ou melhor, uma dupla abordagem da arte em que se confunde e se interconecta de modo tão imbricado que por vezes se torna mesmo difícil determinar onde a filosofia termina e começa a teoria crítica, ou vice-versa. Assim, de um lado temos uma abordagem ontológica, ou propriamente filosófica, que tenta estabelecer condições necessárias e suficientes para que algo seja considerado uma obra artística; de outro, encontramos diretrizes de apreciação, mediante as quais o autor busca estabelecer critérios para uma crítica de arte. Aquela pretende saber “o que faz de um objeto artístico uma obra de arte”, a última, conhecer o significado da obra, sem o qual não é possível avaliá-la e, afinal, discerni-la do real.

Em suma, não há como avaliar inteiramente a filosofia da arte de Danto sem conhecer seu trabalho crítico, bem como não conheceremos os critérios e fundamentos que norteiam sua visão de avaliação da obra sem estar a par de seus conceitos filosóficos. Afinal, não se trata mais daquela estética do olho humeano que atribui ao objeto artístico a beleza (ou qualquer propriedade estética) que ele, o objeto, em si mesmo não possui; ou daquela relacionada à mente (*kantiana*) que estrutura teorias como puras abstrações, desvinculadas, *ipso facto*, da história e da cultura (Danto, 1994, p. 382).

O que encontramos na filosofia dantiana é, de fato, uma preocupação com a realidade, com a verdade das coisas, que não pode ser alcançada se, no caso da arte, não for posto em análise o próprio objeto artístico, submetendo-o, por conseguinte, à crítica específica: “[...] entendemos a estética da arte como crítica da arte” (Danto, 1994, p. 386). É nesse sentido, segundo nos parece, que falha parte de seus críticos e estudiosos que insiste em analisar separadamente a produção filosófica e crítica dantiana, como se uma não tivesse nada a ver com a outra. Enquanto o que há, a bem da verdade, pelo menos a partir de seu trabalho crítico, é um constante, natural e inextrincável intercâmbio entre as duas abordagens.

Referências bibliográficas

- BARRANCO, M. C. *De la estética de la forma a la estética del significado: sobre el giro estético de A. Danto*. Revista de filosofía, v. 38, n. 1, p. 79-97, 2013.
- DANTO, A. C. *A Transfiguração do lugar-comum: Uma Filosofia da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *Embodied meanings: Critical essays and aesthetics meditations*. New York: Straus & Giroux, 1994.
- _____. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. New York: Straus & Giroux, 1992.
- _____. *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós, 2005a. Edição Kobo.
- _____. Embodied meanings, isotypes, and aesthetical ideas. *Journal of aesthetics and art criticism*, v. 65, n. 1, p. 121-129, 2007.
- _____. *Intellectual autobiography of Arthur C. Danto*. In: AUXIER, R. E.; HAHN, L. E. (org.). *The philosophy of Arthur C. Danto*. Chicago: Open Court, 2013a.
- _____. *O abuso da beleza*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.
- _____. *Qué es el arte?* Barcelona: Paidós, 2013b. Edição Kobo.
- _____. The Artworld. *The Journal of Philosophy*, v. 61, n. 19, p. 571-584, 1964.
- _____. *The future of aesthetics*. Artigo publicado em 2005b. Disponível em: <<http://www.forart.no>>. Acesso em: 24 jun. 2014.
- GILMORE, JONATHAN. Symposium: Arthur Danto, the abuse of beauty: internal beauty. *Inquiry*, v. 48, n. 2, p. 145-154, 2005.

- GOODMAN, NELSON. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006.
- GREENBERG, C. *Estética doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- OTTOBRE, ALFONSO. L'abusi delle proprietà estetiche. *Revista di estetica*, v. 2, n. 35, p. 293-310, 2007.
- SHELLEY, JAMES. The problem of non-perceptual art. *British journal of aesthetics*, v. 43, n. 4, p. 363-378, October, 2003.
- WEITZ, MORRIS. The role of theory in aesthetics. *The journal of aesthetics and art criticism*, v. 15, n. 1, Sep., 1956, p. 27-35.