

Trinta anos após *A transfiguração do lugar-comum*: Danto, herdeiro de Wittgenstein¹

MELISSA THÉRIAULT

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E ARTES DA UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

Trinta anos após a sua publicação, vinte anos após a sua tradução francesa, uma obra se impõe entre os clássicos da filosofia da arte: com efeito, *A transfiguração do lugar-comum* de Arthur Danto tem alimentado durante muitos anos as discussões apontadas na ontologia da arte, propondo uma redefinição da filosofia analítica da arte e uma perspectiva diferente sobre a própria história da arte. De tal modo, é pertinente aqui retornar a esse excelente trabalho, principalmente para destacar sua continuidade – além da ruptura – com o corpus preexistente na antologia analítica da arte.

Enquanto as mudanças na prática artística do século XX mostraram ser necessário repensar o conceito de arte para além das definições herdadas do projeto clássico, muitos têm tentado identificar os fundamentos em que estava inscrita a reflexão sobre a arte clássica (incluindo os relacionados com a herança kantiana ou com o paradigma romântico, que, no entanto, ainda podem perceber estigmas de muitos escritores e artistas). Neste movimento de renovação que tem sido

¹ Tradução de Gustavo Guimarães. Título original: “Trente ans après La transfiguration du banal: Danto, héritier de Wittgenstein”. Texto publicado originariamente em *Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique*. Volume 14, Summer, 2008.

observado na Filosofia americana no século XX, alguns autores, inspirados em Wittgenstein, argumentam que não é possível definir a arte, sendo melhor a pergunta versar sobre o uso das propriedades estéticas (Weitz, 1988). Outros, no entanto, rejeitaram esta abordagem e tentaram virar o jogo e reviver o projeto de um modelo teórico que define e resgata a esperança da teoria descritiva: é o caso de Arthur Danto. Retomar uma proposta de Wittgenstein – tão fundamental como é – não faz dele um adversário do pensamento deste último. Em vez disso, Danto é dependente em muitos aspectos das questões colocadas pelo pensador vienense o que o configura seu herdeiro; por esta razão, é necessário observar aqui as evidentes ligações entre a filosofia da arte de Danto e algumas afirmações de Wittgenstein. Assim, primeiro apresentaremos, em linhas gerais, as suas teses sobre arte e estética para, em seguida, destacar a originalidade das de Danto.

Uma múltipla condição

Danto se beneficia, desde os anos oitenta, das vantagens de uma “dupla condição”: a um só tempo crítico de arte e filósofo, seu primeiro papel permite-lhe uma liberdade de julgamento e opinião que nem sempre lhe permite o segundo. Se esse seu lado “mundano” que lhe deu legitimidade aos olhos de alguns – visivelmente aliviados por não ter que lidar com um desses filósofos reclusos e desligados do mundo da arte – essa atitude irritou outros. Somado a isso é que Danto, crítico e filósofo, é também autor e adota muitas vezes algumas informações contextuais que muitas vezes são anedóticas ou relatos emocionantes de suas viagens e iluminações em galerias nova-iorquinas. Infelizmente, esta pena [*plume*] é uma espada de dois gumes, que tem feito muitas vezes sombra às teses que procurou defender. Mas, além das anedotas e do estilo arrogante de que o acusam (muitas vezes com razão), há um pequeno passo para a filosofia analítica da arte que é transposta graças a Danto, especialmente porque ele se atreveu a tomar sobre seus ombros uma tarefa ingrata. De fato, reanimar velhas querelas e retomar questões espinhosas do tipo “podemos definir a arte?” tem sua parcela de dificuldades. O ponto de partida de Danto será enfrentar, para início de sua investigação, a seguinte e inescapável questão: o que faz da obra de arte um esta-

tuto diverso de outros objetos? Sobre o que repousa esse estatuto e quais são as consequências desse estado de coisas?

Se o pessimismo generalizado pós-wittgensteiniano contrasta com a resposta afirmativa de Danto a essa primeira pergunta (sobre a possibilidade de uma definição), ainda há razões para acreditar que para além da aparente contradição, existe entre Wittgenstein e Danto uma relação que não pode ser reduzida a uma simples sucessão no tempo. Para a filiação entre o pensamento de Wittgenstein, que marcou um ponto de viragem na estética e na filosofia da arte, e a abordagem de Arthur Danto, duas das suas teses serão discutidas aqui: a primeira foi o cerne de *A transfiguração do lugar-comum*, afirma que existem *critérios* para saber que estamos na presença de uma obra de arte. Abordaremos em seguida a tese do *fim da arte*, que foi desenvolvida ao longo dos anos oitenta.

Porém, uma observação se impõe quanto ao contexto em que *A transfiguração do lugar-comum* é apresentada. Nos anos cinquenta, havia surgido um renovado interesse na esfera anglo-americana acerca das questões estéticas, que são então tratadas a partir de algumas grandes linhas traçadas por Wittgenstein, incluindo os conceitos de *conceito aberto*, *formas de vida e semelhança de família*. Ele renuncia nessa época à tentativa de definir a arte de modo extensivo, ou seja, com critérios suficientes e necessários, acreditando que a única via que impediria a reflexão estética equivocada seria olhar para o “uso” de certos enunciados para o conteúdo estético. Há também outras abordagens para a questão que são radicalmente distintas, como aquela que Goodman oferece em *Linguagens da arte* – originalmente publicado em 1976 – para analisar os fenómenos artísticos como uma forma linguagem, a partir de um modelo de Frege, em termos de *significado, referência e função* (Goodman, 1990). Goodman esclarece o uso de certos conceitos relacionados com a prática artística (citação, descrição, classificação, exemplificação...) a fim de tentar descrever o funcionamento desta prática complexa.

A transfiguração do lugar-comum é claramente uma resposta (ainda que indireta) a Goodman, mas também para aqueles que aplicaram a ideia de Wittgenstein sobre as semelhanças de família como meio para definir o conceito de arte.²

² Cf. o artigo de Berys Gaut, “Arte” as cluster concept in Carroll, N. (ed.) *Theories of Art Today*. University of Wisconsin Press, 2000, p. 25-44.

O livro estabelece – pelo menos em alguns aspectos – uma forte e notória mudança em comparação ao que se dizia naquele momento a respeito da estética, e testemunhou o tumulto causado por este retorno de uma forma de essencialismo. A ambição declarada por Danto, de encontrar critérios que permitem a formulação de uma definição de arte, parecia então ilusória aos olhos daqueles que contabilizavam os fracassos de várias teorias da arte para avaliar adequadamente a prática do século XX. Lembre-se que para Wittgenstein, não só não é possível definir a arte, mas não é mesmo útil, pois a compreensão deste conceito deve passar pela observação do uso das obras de arte, tal qual é formulado nas *Investigações Filosóficas*: “Não diga: deve haver algo que é comum a elas [...], mas antes, veja se alguma coisa lhes é comum” (Wittgenstein, 1961, parte I, seção 66-67).

Mas Danto responde que para observar e ver, ele já deve saber que é uma obra de arte, e assumir a capacidade de reconhecer a diferença entre arte e não-arte: observar o uso de obras de arte é possível se há algo que permita conectar os diversos casos. Mas isso não significa que para Danto qualquer coisa é definível (Danto, 1989, p. 108): pode ser que não sejamos capazes de estabelecer o que há de comum nas obras de arte, ou que apenas é possível ser alcançado retrospectivamente.³ O erro das teorias neo-wittgensteinianas é, portanto, o de reduzir as tentativas de definir a capacidades de reconhecimento (Danto, 1989 p. 111). No entanto, o empreendimento de Danto será justamente mostrar que qualquer definição envolve uma dimensão que vai além do visível: é o contexto histórico e cultural que permite fazer a distinção entre objetos perceptivelmente indistinguíveis. Wittgenstein já havia levantado a questão, mas restava a ele encontrar a natureza dessa diferença, que Danto tenta alcançar mediante a noção de *interpretação*. Posteriormente, Danto voltará um pouco seu posicionamento e chegará à conclusão acerca de uma era pós-histórica (ou seja, em que o “fim da arte” é consumado) na qual a arte não tem regra nem direção a seguir: no contexto pós-histórico, a diversidade reina.

³ Também encontramos essa ideia em Croce e em Collingwood: é característico da estética não poder definir a arte a priori, uma vez que uma das principais qualidades de uma obra de arte é ser inovadora.

Representação, filosofia e filosofia *da arte*

Curiosamente, foi uma observação trivial em Wittgenstein (a diferença entre um simples movimento do braço e uma saudação), que serviu de elemento deflagrador: na verdade, um breve comentário sobre a noção de ação levantou diversas questões e debates sobre a diferença entre um movimento não-intencional e uma ação. Foi o que permitiu a Danto realizar uma mudança e transpor o problema, substituindo a noção de ação pela de obra de arte: se um simples movimento do braço pode ser interpretado como uma ação, um objeto simples pode ser interpretado como uma *obra de arte*. Da mesma forma, a reflexão em torno das Caixas Brillo de Andy Warhol formulada por Danto suscitou a questão da diferença entre as propriedades estéticas e artísticas nas teorias atuais de arte.

Um detalhe revelador, Wittgenstein é mencionado em *A transfiguração do lugar-comum*, especialmente quando Danto se detém em considerações gerais sobre filosofia, ao invés de questões específicas sobre filosofia da arte. Além disso, ele afirma que a questão da arte é essencial na filosofia: o filósofo, independentemente da especialidade, mais cedo ou mais tarde é confrontado com problemas em torno da aparência, representação, ilusão, em suma, em torno dos conceitos que são mobilizados na reflexão sobre a produção de obras de arte (Danto, 1989, p. 105). Uma vez que eles fazem, ao mesmo tempo, parte de nossa compreensão da arte e da atividade filosófica, é que se impõe, de acordo com Danto, o exame da relação entre os dois. Com efeito, a atividade filosófica só pode começar com a realização de uma divisão entre o conceito de realidade e a família de conceitos elencados acima:

Eu acho que o *Tractatus* é, em muitos aspectos, o paradigma por excelência de uma teoria filosófica: Wittgenstein, nele, opõe o mundo à sua imagem especular nos discursos (composto de proposições que correspondem uma a uma aos fatos que constituem o mundo [...] ele ilustra perfeitamente a forma das teorias filosóficas, e tanto mais o que há de filosófico nele, quanto é a imagem que ele fornece da relação entre a linguagem e o mundo... (Danto, 1989 p. 138).

O pensamento de Wittgenstein constitui para Danto um modelo de reflexão

filosófica uma vez que ele incide sobre a relação entre a realidade e as nossas representações, o que depende de uma mediação da linguagem. O lugar preponderante ocupado pela linguagem no *Tractatus* garante que a obra ilustre de maneira paradigmática a singularidade das teorias filosóficas: Wittgenstein nela propõe uma visão do que é a realidade em um único enunciado claro (“*o mundo é tudo o que acontece*”), e assim também define o limite entre a realidade e a representação desde a primeira linha da obra.⁴

A própria ideia desse limite – seja aquela estabelecida no *Tractatus* ou aquela proposta por Danto em seus escritos sobre arte – poderia não merecer persistir, especialmente por causa da crítica feita contra ela por alguns pragmáticos inspirados pela obra de John Dewey (Shusterman, 1992). Mas essa crítica não deve embarçar nem Wittgenstein, nem Danto (que provavelmente replicaria que a fronteira entre a realidade e a representação é em si mesma uma representação a serviço da investigação filosófica, sendo por isso mesmo uma separação de princípio). Outro ponto comum para ambos os autores deve ser aqui destacado: se compararmos de modo geral suas respectivas carreiras, constatamos que em cada um podemos encontrar uma concepção da significação que é primeiramente de enfoque atomista e a-histórico, e depois, contextualista.⁵ De fato, Wittgenstein mudou de ideia nas *Investigações Filosóficas* sobre alguns de suas propostas anteriores, incluindo a natureza do significado: os significados das palavras não podem ser reduzidos a entidades atômicas imutáveis. Danto também mudou seus pontos de vista a respeito das representações que podem ser realizadas em diferentes práticas humanas⁶ e de seu significado: seus primeiros escritos são marcados por tendências típicas da corrente analítica (incluindo a exigência de que considerações históricas relacionadas ao objeto estudado não são úteis para a investigação filosófica). É quando se consagra à filosofia da arte que ele passa a considerar

⁴ Evidentemente, essa ideia está longe de ser exclusiva a Danto: ela está no coração da corrente hermenêutica desde há muito tempo. A contribuição de Danto é, por outro lado, a de ter conseguido transplantar com sucesso essa ideia à corrente analítica e de ter sido aceito em termos de princípio estabelecido.

⁵ Cf. Brand, 1993.

⁶ Para uma exposição detalhada das modificações do pensamento de Danto, ver o artigo: ROMANO, Carlin. (1993) “Looking beyond the Visible: the Case of Arthur C. Danto” in Rollins, M. (ed.) *Danto and his Critics*. Blackwell, p. 175-190.

que os significados das obras não podem ser compreendidos sem levar em conta o contexto cultural, sem aderir àqueles que sucumbiram à tentação de resolver o problema da polissemia do conceito da arte segundo uma concepção relativista. Danto esclarecerá alguns anos mais tarde a sua posição: “...a interpretação deve ser considerada em relação a uma cultura, sem que isso implique o prejuízo de uma tese relativista sobre a arte: a localização cultural de uma obra de arte faz parte dos fatores que constituem a sua identidade” (Danto, 1993, p. 97).

O distanciamento da perspectiva a-histórica em favor de uma abordagem contextualista se torna evidente nos escritos posteriores ao *A transfiguração do lugar-comum*, período em que Danto se dedica à crítica de arte. Sua leitura revela que uma compreensão atomista do significado é de alguma forma “autorrefutante”, tão logo se postula que as representações do artista podem influenciar a produção das obras (que confirma a prática artística): se as obras de arte são, por definição, intencionais – é ao menos o postulado de Danto –, é necessário que seja considerado a que elas se referem para que possamos compreender o sentido. A passagem de Danto do a-historicismo para o contextualismo é assim imposta, por um lado, por seu plano lógico para assegurar a coerência interna de sua teoria da arte, mas também, na prática, por causa do caráter de ruptura que se faz atualmente presente na arte, caráter que ele decidiu levar em consideração. No entanto, é interessante notar que antes de se dedicar a questões sobre a arte, Danto havia abordado vários subcampos da filosofia⁷ tal qual a filosofia da ação que veremos na próxima seção. Esta diversidade de interesses é reveladora e mostra que Danto tem algumas características de um pensador sistemático, características que são evidentes e onipresentes em seus escritos (Carrier, 1993). Por um lado, como temos visto, o conceito de representação serve sempre como ponto de partida, e de outro, ele utiliza o mesmo método de demonstração (o dos indiscerníveis, como veremos mais adiante), em todos os subdomínios de sua análise. Este método desempenha um papel sobre dois aspectos, indissociáveis um do outro.

Em primeiro lugar, o método dos indiscerníveis desempenha um papel no plano *epistemológico*, frequentemente comparado nesse sentido à dúvida metódica car-

⁷ Incluindo a filosofia da ação, a epistemologia, a filosofia da história da filosofia, a filosofia oriental, bem como escritores como Hegel, Nietzsche, Schopenhauer, Sartre...

tesiana. É por esse método que Danto invalida os argumentos de seus antecessores que se baseiam no aspecto estético – no sentido etimológico do termo – para compreender e definir a arte. Ele serve igualmente para invalidar os contra-exemplos que Danto construiu para testar sua própria tese.⁸ Em seguida, o método dos indiscerníveis desempenha um papel no plano *ontológico*, de tal modo é o argumento que permite Danto analisar o que constitui a singularidade do conceito de arte, mostrando que basear o significado de uma obra de arte ou de uma ação perceptível sobre a sua dimensão perceptível é um erro.

Nada está escondido

Encontramos em Wittgenstein – tanto no *Tractatus* quanto em seus últimos escritos – a ideia geral segundo a qual a procura do significado de fenômenos “nas profundezas” é susceptível de levar inevitavelmente aquele que conduz a investigação a um ninho de confusões. O significado de palavras ou da natureza das coisas segundo ele está disponível ao agente cognitivo, quer sob a forma lógica da proposição quer sob um jogo de linguagem particular, observando-se seu uso. É o mesmo para Danto, na sua compreensão da linguagem, da ação e da arte: sem rejeitar certos tipos de compreensão (que encontramos na corrente hermenêutica atual: o estruturalismo, a psicanálise, etc.), ele argumenta que esse tipo de compreensão não pode nos colocar em contato com o significado real e concreto de uma obra de arte. Em outras palavras, um significado dificilmente acessível para o agente cognitivo é menos capaz de nos ajudar a construir uma definição de arte: quanto mais longe do que é dado de modo evidente, mais a teoria terá assim contribuído a um caráter de indecisão, o que é dificilmente aceitável para um autor que acredita que “há uma verdade interpretativa e uma imutabilidade da obra de arte que de modo algum são relativas” (Danto, 1993, p. 71).

Wittgenstein e Danto, portanto, partem do mesmo pressuposto metafilosófico (tendo o segundo tomado emprestado do primeiro): a prática filosófica deve resultar numa clarificação de conceitos, e não na adição de mistério em nossa

⁸ Cf. o artigo de Wollheim, R. “Danto’s Gallery of Indiscernibles” in Rollins, M. (eds.) *Danto and his critics*. Blackwell, 1993, p. 28-38.

compreensão da linguagem e da arte... e do resto. Ambos também tentam evitar teses contendo premissas deterministas, como aquelas (resultado de uma confusão conceptual) que desejam que o estudo dos mecanismos psicológicos pode ser determinante para a investigação filosófica. A natureza específica das obras de arte (sua diferença com relação aos objetos comuns) não pode ser explicada por meio do estudo da cadeia causal de nossas representações da obra de arte ou do objeto: explicar de que maneira nós percebemos por que uma obra de arte não permite compreender por que *ela é* uma obra de arte.

Da ação à obra de arte

A ligação entre Danto e Wittgenstein é ainda mais evidente quando vista a partir de um campo de investigações que eles compartilhavam: a filosofia da ação. A filosofia da arte de Danto é na verdade uma transposição de sua filosofia da ação, em que ele desenvolveu o conceito de *basic action*⁹ a partir de um problema proposto há vários anos por Wittgenstein como se segue:

...quando “eu levanto o meu braço”, meu braço sobe. E aqui surge o problema. O que é que resta depois de eu subtrair o fato de que meu braço se ergue, de que eu levanto o meu braço? (Wittgenstein 1961, § 621).

O problema é o mesmo na medida em que tenta explicar como acontece a passagem do plano físico (que depende da percepção) para o plano semântico: a questão de Wittgenstein mostra que, ao se supor que o significado é sobre o objeto físico (aqui, o movimento), esquecemos que esse significado depende do que liga o agente do objeto ao seu contexto de produção ou de execução.

Em escritos posteriores de Wittgenstein, o significado de um gesto ou de uma palavra se manifesta em seus usos, que diferem de acordo com o contexto. Danto parcialmente endossa esta posição: os usos fazem parte do contexto cultural, e –

⁹ Veja Danto, A. “Basic Actions and Basic Concepts” em *The Review of Metaphysics*, vol. 32, 1979, p. 471-495, bem como a descrição das pinturas de Giotto que ilustra bem a problema no prefácio da *Analytical Philosophy of Action*.

assim como em Wittgenstein – devemos ter um mínimo de convenções para entender o significado de uma obra ou de uma ação. O debate foi reavivado por Wittgenstein, mas foram seus sucessores que deram maior complexidade ao assunto. Estamos de acordo, evidentemente, que a ação não é apenas o levantamento do braço: há nela algo mais do que o movimento físico, uma conclusão a que Danto adere. Isto é o que ele desenvolve na *Analytical Philosophy of Action*¹⁰ e que se apresentará posteriormente em múltiplas formas com o mesmo problema subjacente: como é que se realiza a passagem de um objeto ou de um evento de uma categoria para outra, se não se pode explicar com base em critérios que dependem da percepção?

Entre a publicação do livro na década de setenta e a “conversão” de Danto à filosofia da arte ao longo da próxima década, uma base teórica, portanto, permanece na transposição sua filosofia da ação para a filosofia da arte: é o pano de fundo do legado de Wittgenstein sobre a distinção entre a dimensão perceptível e a dimensão não perceptível do objeto analisado. Quer se trate da interpretação de uma palavra, de um gesto ou de um objeto, é a mesma lógica que opera: entre a filosofia da linguagem de Wittgenstein e a filosofia da arte de Danto existe, à guisa de um elo perdido, uma reflexão sobre o conceito da ação. Sobre as três sub-áreas, é necessário introduzir uma dimensão suplementar para que a unidade básica faça sentido, de tal modo, estamos lidando com o mesmo problema em termos generalizados no plano epistemológico. Esse paralelo torna-se interessante quando colocado em relação ao conceito de arte concebida por Danto. Uma obra de arte é um objeto que se representa como tendo um significado peculiar. Agora, representar-se, tanto quanto interpretar é uma ação complexa que tem, assim como outros tipos de ação, seu próprio funcionamento. Deve-se, portanto, segundo Danto, investigar o funcionamento do processo interpretativo (nossa maneira de representar uma obra com relação ao contexto, com outras obras, etc.) para obter uma compreensão da arte que supere a estágio das propriedades estéticas das obras (que, uma vez que elas não são exclusivas das obras de arte não podem por si só servir de base para uma teoria da arte).

Se a obra é constituída de uma parte perceptível e de uma parte interpretativa, um problema pode surgir quando se tenta buscar qual a natureza deste

¹⁰ Danto, A. *Analytical Philosophy of Action*. Cambridge University Press, 1973, p. 226.

segundo componente. Sabemos que não é de ordem física, como mostrado pelo argumento dos indiscerníveis, e isso nos leva a um terreno escorregadio. Os sucessores de Wittgenstein se recusam a usar a noção de interioridade para explicar a mudança de um nível de significado para outro, ou seja, eles se recusam a admitir que o significado das obras está “no espírito” do receptor. Tentamos então definir a arte a partir critérios externos. Entre estas tentativas, está a de George Dickie que desenvolve, a partir de uma passagem de Danto, várias versões de sua teoria institucional da arte, o que coloca a natureza convencional da prática artística como fundamental.¹¹ Se a teoria de Danto tem uma dimensão institucional que, por vezes, levou a uma confusão entre as duas posições (Danto 1989, p. 26), este aspecto, porém, não é central em sua teoria. O “mundo da arte”, de que ele falou em 1964 no artigo “The Artworld” não desempenha o papel de um tribunal do gosto, ao contrário. Dickie tenta definir a arte a partir de critérios externos (que atuam como condições necessárias e suficientes) como a posição de um objeto de arte em uma instituição ou o fato de que este objeto foi produzido para ser apreciado. Mas Dickie não enfrenta o desafio apresentado por Wittgenstein:¹² Ele o ignora por uma outra forma de essencialismo.

A obra de arte e a transfiguração

Até recentemente, atribuíamos a obras de arte propriedades que permitiam reconhecê-las dentre outros tipos de objetos. Mas as mudanças operadas ao longo da história da arte tornaram essa operação mais difícil, por exemplo, como quando ao mictório de Duchamp foi negado o status de obra de arte por críticos e pelo público. Colocou-se nesse momento um problema de nível teórico: a presença de um urinol em uma galeria mostra que não são apenas as propriedades perceptíveis de um objeto que permitem colocá-lo lá, e que se deve procurar em outro lugar a justificação. Danto procede, assim, da mesma forma que Wittgenstein: tomando o exemplo de uma obra de arte de Warhol que não apresenta qualquer

¹¹ Dickie, G. (2001) *Art and Value*. Blackwell, 114 p.

¹² “Além disso, aliás, a teoria institucional Dickie também queria ser essencialista nesse sentido. Ambos nos opusemos ao espírito do tempo que foi Wittgenstein.” (Danto, 2000, p. 283)

diferença visual entre as verdadeiras caixas Brillo,¹³ ele se pergunta como vamos traçar a distinção quando, na presença de dois objetos idênticos, apenas um é uma obra de arte. Se não podemos apelar para a aparência do objeto, também não podemos fazer referência à experiência que o objeto fornece (porque dois objetos semelhantes deveriam provocar uma mesma experiência), nem a atitude que devemos adotar em relação a ele.

Assim, a diferença está em outro lugar. Essa diferença, diz Danto, é a interpretação.¹⁴ Os dois objetos idênticos não são interpretados do mesmo modo, porque atribuímos um significado diferente a um objeto, conforme é destinado a um uso prático (como as verdadeiras caixas de sabão Brillo) ou destinado a participar do discurso sobre a arte, a seguir a linha de objetos produzidos para transmitir uma mensagem ou expressar algo: uma convicção, uma crítica, um sentimento... A diferença entre um objeto comum e uma obra de arte que se parece com um objeto comum, então, situa-se em um plano ontológico e não perceptual (ou seja, ele depende de uma definição da arte e não de como perceber objetos de arte). A partir daí, vemos que Danto, assim como Wittgenstein, recusa confundir as questões estéticas e as relacionadas à psicologia da percepção. Em Wittgenstein, essa rejeição é encontrada em ambos os escritos, em *Investigações filosóficas* e em *Lições e conversas* onde a formulação é um tanto lacônica:

Costuma-se dizer que a estética é um ramo da psicologia. Esta é a ideia de que uma vez que tenhamos feito progresso, nós compreenderemos tudo – todos os mistérios da arte – através das experiências psicológicas. Por excessivamente estúpida que seja, essa ideia é considerada correta. As questões não têm nada a ver com a experiência psicológica, mas recebem a resposta de uma maneira completamente diferente (Wittgenstein, 1971, para. 35-36).

¹³ Obviamente, a *Brillo Box* é um problema porque é um fac-símile; o urinol de Duchamp é um melhor exemplo.

¹⁴ “A interpretação de superfície que todos nós devemos aprender a dominar ao longo de nossa socialização, tem sido amplamente discutida por filósofos no âmbito da teoria de ação, como na análise da alteridade linguística e mental”. (Danto, 1993, p. 79)

No entanto, essa rejeição em Danto tem um papel mais importante: é o pilar sobre o qual se constrói o argumento dos indiscerníveis, do qual depende sua principal tese.

Podemos também fazer outra aproximação: a interpretação cria a obra de arte na medida em que é a ação de um agente que permite a passagem do objeto ordinário para a obra de arte, em razão principalmente de seu caráter intencional. Mas o contato entre o agente e o objeto não está fechado: a interpretação de uma obra pode mudar ao sabor dos acréscimos, em suma, *ganhar vida* [*prendre vie*], integrar-se em uma tradição por consenso. Em uma passagem de *Investigações*, Wittgenstein expressa em termos que confirmam certo parentesco de ideias com Danto: “Interpretar é pensar, agir; a visão é um estado” (Wittgenstein, 1971, p. 345). As linhas que seguem essa passagem do texto de Wittgenstein indicam que a interpretação está relacionada ao conceito de aspecto, ele próprio relacionado com o de representação, e confirma a ligação entre a filosofia da ação e filosofia da arte discutida acima. Ver um objeto como uma obra de arte, é realizar a “transfiguração”, segundo Danto.

As propriedades da obra de arte

Para resumir, diremos simplesmente que de acordo com Danto qualquer obra de arte tem duas características: em primeiro lugar, a de ser *sobre* algo (a intencionalidade) e em seguida a de que *incorporam* este significado. Temos visto que é a partir do conceito geral de representação que Danto começa sua investigação na tentativa de identificar a característica do conceito de arte. Finalmente ele discute as diferentes formas de representação, destacando em particular a dimensão semântica da obra de arte: não se pode compreender como obra um objeto que foi produzido (ou escolhido, no caso do *ready-made*) por ser *sobre* algo. O conteúdo transmitido pelo objeto pode se apresentar de maneira mais ou menos direta, sob a forma da arte mediante a qual passa a mensagem, e de acordo com os conhecimentos da pessoa que interpreta a obra.

A obra de arte manifesta, portanto, seu conteúdo intencional através de sua materialidade; em outras palavras, a mensagem da obra de arte está lá, tanto de maneira abstrata quanto de maneira concreta. Abstratamente, pois o significado

de uma obra geralmente não se apresenta literalmente, se pensarmos, por exemplo, no significado dos múltiplos quadrados vermelhos no início de *A transfiguração do lugar-comum*. Ele também se apresenta concretamente porque a obra incorpora o seu significado através do estilo que podemos identificar ou da maneira como ela apresenta o seu conteúdo.

O segundo critério é para ser tomado no sentido metafórico: por incorporar seu significado, o objeto deve ter propriedades que evocam a mensagem ou o conteúdo que ele transmite graças a certos traços considerados como sinais desse conteúdo. Para explicar este processo, Danto apela à noção de estilo:

Por “estilo” eu quero dizer exatamente essa maneira de um homem representar tudo o que ela representa. Se o homem é um sistema de representações, seu estilo é o estilo de suas apresentações [...] na arte em especial, o estilo se refere a esse aspecto exterior de um sistema de representações internas (Danto, 1989, p. 318).

Ele afirma em seguida que o estilo é um conjunto de propriedades que não está necessariamente fixo: um objeto não precisa ter todas as características de outro só porque ambos pertencem ao mesmo estilo. Note-se que este conjunto impreciso de propriedades pode ser comparado à ideia de semelhança de família, e que esse empréstimo a Wittgenstein provavelmente não é gratuito, na medida em que Danto admite que é difícil definir a própria noção de *estilo*. A dificuldade que então se coloca é explicar como as propriedades físicas podem ser incluídas na definição de um estilo sem causar inferências errôneas. Por exemplo, “ser sobrecarregado de detalhes” é uma propriedade física específica do estilo rococó, mas todas as obras sobrecarregadas de detalhes não são necessariamente rococó.

A questão da passagem das propriedades físicas para as propriedades estilísticas mostra igualmente que não podemos atribuir o mesmo estilo a duas obras sem o suficiente conhecimento da história da arte: as semelhanças superficiais apenas não permitem que se obtenha uma classificação confiável. A prática artística é atividade humana ancorada no tempo e cada obra de arte vem com as representações do tempo em que é produzida: os diferentes estilos não indicam apenas uma diferença na percepção, mas eles indicam igualmente como estamos lidando com obras que testemunham épocas ou contextos culturais diferentes. Em uma

obra mais recente, Danto toma emprestado explicitamente de Wittgenstein o conceito de forma de vida para explicar o funcionamento da obra em um contexto cultural:

É certo que tomei emprestado de Wittgenstein o conceito de “forma vida”. Ele disse: “Imaginar uma linguagem é imaginar uma forma de vida” (*Investigações Filosóficas*, § 19). Mas o mesmo aplica-se a arte: imaginar uma forma de arte é imaginar uma forma de vida em que ela desempenha um papel. (Danto, 2000, p. 296).

Essa passagem está inserida em uma reflexão sobre a história em que Danto analisa a sucessão de diferentes visões do conceito de arte, nossas projeções e representações do conceito de arte em outras épocas diversas da nossa (seja no passado ou no futuro). Ele salienta também que considerar a arte apenas em termos de critérios estéticos resulta em “abordar as obras fora de seu contexto”, isto é, solto do contexto que lhes dá sentido, o que pode levar a uma má compreensão da obra de arte: isso era particularmente verdadeiro para aqueles que disseram que devemos prestar atenção para a brancura e o brilho da *Fonte* de Duchamp (Danto, 1989, p. 15). Tomar a obra de arte fora de seu contexto é equivalente a acreditar que a ação é reduzida ao movimento, como se o ato de saudar não fosse mais do que um movimento do braço ou a *Fonte* de Duchamp era uma obra de arte, *porque* ela é feita de porcelana brilhante. Nesse sentido, o exemplo das *Caixas Brillo* mostra a falha nas teorias que atribuem papel central à percepção e para as propriedades *estéticas* da obra de arte no conjunto de suas tentativas de definir arte.

O fim da arte

A segunda tese de Danto que será apresentada aqui está ligada à história do conceito de arte tal como a entendemos até agora, na medida em que Danto adapta uma linha da estética hegeliana à história da arte do século XX. O desenvolvimento da arte atingiu, segundo ele, uma espécie de conclusão, ou melhor, uma autonomia com relação a teoria: até recentemente, a arte perseguiu uma

meta (representação precisa, busca da abstração em sua forma mais pura...). Mas a partir do momento em que a arte esgotou os objetos de representação possíveis e que se tornou autorreferencial, presenciamos segundo Danto um fim da arte: o sentido dessas obras – incluindo as de Warhol – não era o de perguntar “*o que é arte?*”. Propor a questão dessa maneira é já respondê-la. A conclusão de Danto não é que não é mais possível a arte ou que não há mais novos caminhos a explorar, mas que não é mais obrigatório a um objeto ter determinadas características físicas para ser considerado uma obra de arte (como foi o caso do paradigma mimético, por exemplo). Por isso, é equivocado associar essa tese com a ideia de que não é possível ou desejável produzir obras de arte, o que Danto deixa claro nesses termos: “esta formulação parece mais melancólica e certamente mais pretenciosa do que eu gostaria. A arte não era mais possível, como uma evolução histórica progressiva. A narrativa tinha chegado ao seu fim” (Danto, 1996, p. 23). Além disso, Hegel já havia salientado que este não foi o fim da possibilidade da prática artística que era anunciado, mas o fim de seu papel *filosófico*. Em suma, para Danto, tudo agora pode ser arte, como era desejado por Warhol, desde que possa ser interpretado como tal (Danto, 1996, p. 17).

Essa tese deve também ser reavaliada com base em sua proximidade do conceito de semelhanças de famílias de Wittgenstein: se tudo pode ser arte, como poderemos fazer uma distinção? Pela observação do uso da obra e da relação que ela mantém com o que foi feito anteriormente na história da arte. Não obstante a tese de Danto, pode também parecer difícil de aceitar que o abandono de qualquer tentativa de definição que foi discutida mais acima, e poderíamos argumentar que sua crença quanto à incapacidade da arte de restaurar um eventual fio evolutivo é questionável: fazer previsões sobre o futuro da prática é arriscada, independentemente do nível de especialização nesta área. No entanto, devemos ter em mente que Danto se refere, quando fala do fim da arte, ao fim do conceito de arte, tais quais os concebidos até então, isto é, o final de um dos usos *possíveis* do conceito de arte.

Conclusão

A arte do século XX foi democratizada, chocou e devolveu para um mundo desencantado o reflexo de sua banalidade e o esgotamento de um imaginário por vezes temeroso de ter explorado todas as vias possíveis. Daí a concluir que a necessidade de renunciar a qualquer tentativa de se falar sobre sua natureza ontológica, é um passo que Danto não estava pronto para assumir. Vimos como a sua filosofia de arte se inspira na prática artística de sua época, mas também no pensamento de Wittgenstein. Além da indubitável filiação entre os dois pensadores, principalmente devido à grande influência de Wittgenstein em toda filosofia anglo-saxã, o interesse presente que envolvem as obras de Danto está na revitalização do debate sobre as possibilidades de definir a arte, debate que atualiza o pensamento de Wittgenstein, tanto na reflexão sobre a prática artística quanto na reflexão filosófica como um todo.

Referências bibliográficas

- CARRIER, DAVID. “Danto as a Systematic Philosopher or comme on lit Danto em français”. in ROLLINS, M. (éd.) *Danto and his Critics*. Blackwell, 1993, pp. 13-27.
- DANTO, ARTHUR. *Analytic Philosophy of Action*, Cambridge University Press, 1973, pp. 51- 68.
- _____. *Introduction*, in *Après la fin de l'art*. Seuil, 2000, pp. 15-27.
- _____. *La transfiguration du banal*. Seuil, 1989, 327 p.
- _____. *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*. Seuil, 1996, 345 p.
- _____. *L'assujettissement philosophique de l'art*. Seuil, 1993, 267 p.
- _____. “Le monde de l'art” in LORIES, Danielle (org.). *Philosophie analytique et esthétique*. Méridiens Klincksieck, 1988, pp. 183-198.
- DICKIE, GEORGE. *Art and Value*. Blackwell, 2001, 114 p.
- GOODMAN, NELSON. *Langages de l'art: une approche de la théorie des symboles*. Jacqueline Chambon, 1990, 312 p.

- WITTGENSTEIN, LUDWIG. *Leçons sur l'esthétique in Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse, suivi de Conférences sur l'éthique*. Trad. J. Fauve, Gallimard, 1971, pp. 15-86.
- _____. *Tractatus Logico-Philosophicus, seguido de Investigações filosóficas*. trad. p. Klossowski, Gallimard, 1961, 364 p.
- WEITZ, MORRIS. in LORIE, Danielle (org.). *Philosophie analytique et esthétique*. Meridianos Klincksieck, 1988, pp. 27-40.