53
ARS
ano 12
n. 23

Cristiane Silveira*

O mundo e os mundos da arte de Arthur C. Danto: uma teoria filosófica em dois tempos.

palavras-chave:
Arthur C. Danto; mundo da arte; contrapartes indiscerníveis; George Dickie; Teoria Institucional da Arte.

O artigo apresenta duas versões temporalmente afastadas da noção de "mundo da arte" formuladas pelo filósofo Arthur C. Danto (1924-2013). A primeira, apresentada no clássico artigo de 1964 "The artworld", em resposta a seu círculo filosófico mais próximo, e diante da aparente radicalidade dos exemplares exibidos como obras de arte naquele período; e a segunda, apresentada no ensaio "The art world revisited: comedies of similarities", de 1992, como uma tentativa cabal de afastar sua teoria da sombra da Teoria Institucional de George Dickie e da noção de mundo da arte ali implicada.

keywords:
Arthur C. Danto; art world; indiscernible counterparts; George Dickie; Institutional Theory of Art.

The article introduces two temporally apart versions of the notion of "art world" formulated by the philosopher Arthur C. Danto (1924-2013). The first, as introduced in the classic 1964 article "The artworld", in reply to his philosophical circle and beyond the apparent radicalism of the exemplars presented as works of art at that time; and the second, introduced in the 1992 essay "The art world revisited: comedies of similarities", as a final attempt to deviate his theory from the shadow of George Dickie's Institutional Theory and from the notion of art world thus implied.

* Universidade Federal do Paraná [UFPR].

Hippolyte Baraduc
O afogado, 1840.

I

No horizonte de Arthur C. Danto em 1964, ano em que ele escreve e publica o artigo "The artworld", figuram elementos contundentes, advindos não apenas do debate filosófico corrente, mas sobretudo do campo da produção de arte. O surgimento de obras de arte que compartilhavam suas propriedades físicas com objetos comuns, como os casos paradigmáticos apresentados no artigo – a saber, a obra *Bed* (1955), de Robert Rauschenberg, *Bedroom Ensemble* (1963), de Claes Oldenburg e as *Brillo Boxes* (1964) de Andy Warhol –, coincide com o momento em que no campo filosófico se discutia a necessidade e mesmo a validade de se tentar determinar uma possível natureza da arte. Em meados do século XX, sob influência de Wittgenstein, pensadores como Paul Ziff, Morris Weitz e William Kennick, apresentaram uma série de argumentos na tentativa de demonstrar que uma definição de arte em termos de condições necessárias e suficientes era impossível, posicionando-se assim contrariamente àquilo que identificavam como uma disposição primária da teoria estética tradicional em definir a arte. Os argumentos dessa corrente, que pareciam bastante conclusivos à época, baseavam-se na falibilidade das tentativas anteriores e no fato de que as obras de arte pertenciam a gêneros tão diversos que o esforço para encontrar um único aspecto comum a todos os exemplares parecia inútil. Recomendava-se, desse modo, o abandono da pergunta acerca da natureza da arte em favor da investigação sobre seus usos e funções[1].

No artigo "The role of theory in aesthetics", o filósofo Morris Weitz[2], um dos interlocutores de Danto, propõe um modelo de descrição lógica do funcionamento do conceito de arte derivado de uma das ideias contidas na obra contemporânea de Wittgenstein: Weitz entende o conceito de arte como análogo à noção de "jogos" apresentada pelo filósofo vienense. *Grosso modo*, o conceito de arte é aberto, segundo Weitz, porque suas condições de aplicação são reajustáveis e corrigíveis, permitindo o surgimento de novas formas de arte. De acordo com o autor, se "olharmos e vermos" o que é isto a que denominamos "arte", também não iremos encontrar nenhuma propriedade comum a toda e qualquer obra de arte, mas apenas cadeias de semelhanças que diferem em cada caso; jamais uma única propriedade constante, à maneira do conhecido conceito de jogos.

> O problema da natureza da arte é como aquele da natureza dos jogos, pelo menos nestes aspectos: se nós realmente olharmos e vermos o

1. Cf. ZIFF, Paul. The task of defining a work of art. In: **Philosophical review**, n. 13, 1953, p. 58-78; WEITZ, Morris. The role of theory in aesthetics. In: **The journal of aesthetics and art criticism**, vol. 15, n. 1, set. 1956, p. 27-35; KENNIK, William E. Does traditional aesthetics rest on a mistake? In: **Mind**, vol. 67, n. 267, jul. 1958, p. 317-334.

2. A determinação da natureza da arte, de maneira que pudesse ser formulada por meio de uma definição, isto é, da afirmação de suas propriedades necessárias e suficientes seria, segundo Morris Weitz, a maior preocupação da teoria estética. Contrário a essa disposição, Weitz indagava da possibilidade de existência de uma teoria estética, no sentido mesmo de uma definição verdadeira ou de um conjunto de propriedades necessárias e suficientes da arte. A tese ali defendida é que a teoria, no sentido clássico requerido, *nunca* surgiria na estética, porque contraria a própria lógica do conceito. Para Weitz, em suma, o conceito de "arte" é indefinível.
Para uma discussão sobre o tema cf. DANTO, Arthur C. **The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art.** Cambridge: Harvard University Press, 1981, p. 57-60.

> que é isto a que chamamos "arte", nós também não encontraremos propriedades comuns – apenas cadeias de semelhanças. Saber o que a arte é não é apreender alguma essência manifesta ou latente, mas ser capaz de reconhecer, descrever e explicar aquelas coisas a que chamamos "arte" em virtude dessas semelhanças[3].

3. WEITZ, Morris. Op. cit., p. 31.

Muito próximas às ideias de Weitz são aquelas contidas no artigo "Does traditional aesthetics rest on a mistake?", de William E. Kennick, no qual este autor rechaça qualquer tentativa de se encontrar uma propriedade comum a toda e qualquer obra de arte e atribui a uma suposta competência linguística o correto emprego de termos como "arte" ou "obra de arte"[4].

4. Um trecho da referida passagem é também citado por Danto na seção introdutória do artigo "The artworld" (In: **The journal of philosophy**, vol. 61, n. 19, 15 out. 1964, p. 571-584) quando este alude ironicamente às palavras de um "escritor recente" (p. 572).

> Nós somos capazes de discriminar aqueles objetos que são obras de arte daqueles que não o são, porque nós sabemos inglês; quer dizer, nós sabemos quão corretamente usar a palavra "arte" e a aplicar a locução "obra de arte". Tomando emprestada uma afirmação do Dr. Waismann e adaptando-a às minhas próprias necessidades, "Se alguém é capaz de usar a palavra 'arte' ou a expressão 'obra de arte' corretamente, em todo o tipo de contexto e no tipo correto de ocasião, ele sabe 'o que é arte', e nenhuma fórmula no mundo pode torná-lo mais sábio"[5].

5. KENNICK, William E. Op. cit., p. 321.

Kennick, convencido de que nossa suposta capacidade de usar o termo "arte" e de aplicar a locução "obra de arte" em toda sorte de contextos seria equivalente a dizer que sabemos o que a arte é, apresenta o argumento da semelhança de família na forma de um experimento que ficaria bastante conhecido. Nele, um sujeito instruído a entrar num depósito repleto de objetos dos tipos mais diversos e a selecionar dentre eles as obras de arte, obteria, de acordo com Kennick, razoável sucesso, ainda que não detivesse nenhuma definição satisfatória de arte. Por outro lado, o mesmo sujeito, submetido à experiência semelhante, mas que fosse instruído a selecionar objetos que tivessem "Forma Significante" ou que fossem objetos de "Expressão", não lograria o mesmo êxito: "Ele conhece uma obra de arte quando vê uma, mas faz pouca ou nenhuma ideia do que procurar quando é instruído a trazer um objeto que possua Forma Significante"[6].

6. Idem, p. 322.

O aparecimento de obras sensivelmente indistintas de objetos comuns – embora pareçam se adequar à noção de conceito aberto

oferecida por Weitz e Kennick – serviu para fundamentar a reação de Danto contra essas tendências chamadas neo-wittgensteinianas[7]. Tais obras, de acordo com Danto, contradiziam nossa suposta capacidade de reconhecimento de propriedades manifestas implicadas na noção de semelhança de família[8]. Para o autor, a obra de arte *Brillo Box* de Andy Warhol mostra que nossa suposta capacidade de reconhecimento por indução a partir dos exemplares já constituídos como obras de arte, como defendido por Weitz e Kennick, revela-se falsa. De fato, a julgar pelas propriedades que podem ser imediatamente percebidas na obra, ela guardaria mais semelhanças com a "família" dos produtos de limpeza disponíveis no supermercado do que com a "família" das obras de arte. A referência feita por Danto à dificuldade em distinguir obras de arte de outros objetos experimentada pelos "falantes nativos" (*native speakers*) na passagem que se segue é também claramente dirigida a Kennick.

> (...) distinguir obras de arte de outras coisas não é assunto tão simples, mesmo para falantes nativos, e hoje em dia, um indivíduo poderia não estar ciente de que está em terreno artístico sem uma teoria artística que o alerte disso. E parte da razão reside no fato de que aquele terreno é constituído como artístico em virtude de teorias artísticas, de modo tal que uma aplicação das teorias, além de nos ajudar a discriminar arte do resto, *consiste em tornar a arte possível*[9].

A expressão "*consists in making art possible*", suscita uma leitura forte da pré-tese apresentada em "The artworld": as teorias artísticas não servem apenas ao reconhecimento das obras de arte, mas, de modo mais contundente, a existência de teorias artísticas é condição necessária para a própria existência da arte.

Assim, logo na introdução do artigo, Danto oferece um esboço da tese a ser refinada ao longo de sua exposição e que já o situa em oposição às correntes wittgensteinianas. Kennick se refere à "teoria estética" como uma "resposta sistemática" a perguntas do tipo "o que é Arte?", "o que é Beleza?" e afins, i.e., como uma definição real que serviria apenas ao exercício da disciplina estética[10], ao passo que, no pensamento de Danto, dois importantes movimentos são feitos: (i) o autor não alude às "teorias estéticas", mas, num sentido mais preciso, às "teorias artísticas" e (ii) compreende que tais teorias, ditas "artísticas", não *refletem* aquilo que se passa no campo da arte, mas *constituem* esse campo.

7. Cf. CARROL, Nöel (ed.). **Theories of art today**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2000, p. 5.

8. Cf. DANTO, Arthur C. Op. cit., 1981, p. 58-60; p. 63-65.

9. DANTO, Arthur C. Op. cit., 1964, p. 572, grifo meu.

10. KENNICK, Op. cit., p. 324. Kennick, entretanto, não é indiferente ao papel desempenhado pelas teorias, embora sempre as caracterize como algo que se segue à prática: "Embora as definições dos estetas sejam inúteis para o papel normalmente atribuído a elas, nós não devemos ignorar o propósito eficaz a que elas com frequência servem: como slogans no esforço para mudar o gosto e como instrumentos para abrir novas possibilidades de apreciação" (p. 334).

Seria esta, portanto, a direção a ser tomada por Danto em resposta às perguntas que norteiam o artigo "The artworld", a saber:

(i) Quais seriam as condições de possibilidade para que algo como a *Brillo Box* fosse classificada como uma obra de arte?

(ii) Por que aqueles objetos idênticos a ela, as embalagens genuínas do sabão *Brillo*, não poderiam pleitear a mesma condição?

II

Convencido de que as propriedades físicas não seriam suficientes para distinguir as obras de arte de outros objetos, Danto pretende esclarecer por que um determinado objeto X é distinto de uma obra de arte Y muito embora sejam aparentemente indistintos, ou, por que a caixa de sabão *Brillo* é distinta da obra de arte *Brillo Box*, de Andy Warhol?

De saída, é possível identificar claramente na construção argumentativa de Danto, em 1964, a adoção de modelos teóricos que se desenvolviam no campo da filosofia da ciência, sobretudo a noção de "descoberta carregada de teoria" (*theory-laden discovery*) apresentada por seu colega N. R. Hanson em 1958, segundo a qual a própria observação científica não pode ser neutra, i.e., a evidência observacional é essencialmente carregada de teoria[11], e a noção de "mudanças de paradigma" (*paradigm shifts*) introduzida por Thomas S. Kuhn em 1962[12]. A obra de Kuhn causou controvérsia por afirmar que a ciência descreve o mundo através de conceitos que são históricos e passíveis de mudança. Em lugar de uma sequência de desenvolvimentos cumulativos, guiados por um método único e uniforme, a história da ciência, de acordo com Kuhn, é marcada por conjuntos incomensuráveis de problemas científicos e soluções aceitáveis: "quando mudam os paradigmas, muda com eles o próprio mundo"[13]. E, ainda: "os paradigmas provêm não apenas um mapa, mas algumas das direções essenciais para a produção de mapas"[14].

Para Danto, a intuição provida pelas *Brillo Boxes* de Warhol era de que candidatar-se à categoria de obra de arte significava necessariamente, para um artefato, estar de tal maneira imbricado na atmosfera teórica em virtude da qual ele se fez possível como arte que, destacado desse contexto, dificilmente o constituiríamos como uma obra de arte. A tese forte do artigo "The artworld" é, portanto, a identificação desse domínio específico, que Danto denomina "mundo da arte", e cuja inexistência tornaria impossível também a existência de arte: "Ver alguma coisa como arte exige algo que o olho não pode perceber – uma atmosfera de teoria

11. Cf. HANSON, Norwood Russell. **Patterns of discovery: an inquiry into the conceptual foundations of science.** Cambridge: Cambridge University Press, 1958.

12. Cf. KUHN, Thomas S. **The structure of scientific revolutions.** Chicago: University of Chicago Press, 1970.

13. KUHN, 1970, p. 111.

14. Idem, p. 109.

artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte"[15].

Danto supõe que o reconhecimento de um "mundo da arte", i.e., um contexto formado por certa "atmosfera de teoria artística" e pela história da arte, é um pré-requisito para a própria percepção da obra de arte. Embora uma aproximação imediata às noções descritas por Kuhn pareça possível, como no trecho que se segue, é importante sublinhar uma distinção entre as duas passagens. Afirmava Kuhn:

> O que um homem vê depende tanto daquilo que ele olha como daquilo que sua experiência visual-conceitual prévia o ensinou a ver. Na ausência de tal treino, somente pode haver o que William James chamou de "confusão atordoante e intensa"[16].

Kuhn parece se referir à percepção de fatos do mundo: vejo coisas a partir de minha experiência visual-conceitual anterior, de modo a constituir o que vejo como uma mesa, uma cadeira, ou *como* uma caixa vermelha, azul e branca. A afirmação de Danto é de outra ordem: vejo alguma coisa como outra, ou seja, vejo caixas empilhadas, nas cores vermelha, azul e branca, *como* arte. Sua afirmação implica que a percepção é ainda insuficiente para apreender a obra, afinal, "ver alguma coisa como arte exige algo que o olho não pode perceber". Seriam duas ordens de acontecimentos, portanto: a percepção do objeto material, i.e., de suas propriedades intrínsecas manifestas, e a constituição da obra de arte, por ora não delimitada. Passemos ao exame da tese apresentada em "The artworld".

III

A tese principal de Danto em "The artworld", portanto, apresenta uma condição necessária para a existência de arte: aquilo que o autor denomina um "mundo da arte", formado, por sua vez, por:

(i) uma atmosfera de *teoria artística*;

(ii) um conhecimento da *história da arte*.

Certamente, o ponto nevrálgico dessa tese é a menção a teorias artísticas como necessárias para a constituição de algo como arte. De antemão, poder-se-ia objetar quanto à anterioridade de uma em relação à outra. Afinal, o que vem primeiro: a arte ou a teoria? Nesse ponto, é preciso traçar uma distinção entre as teorias estéticas da arte que resultam da reflexão crítica e sistemática acerca das práticas artísticas,

15. DANTO, Arthur C. Op. cit., 1964, p. 580.

16. KUHN, Thomas. A Estrutura das Revoluções Científicas. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 150.

portanto a elas posteriores, as quais poderíamos denominar "teorias estético-filosóficas", e aquelas que cumprem papel constitutivo no "mundo da arte" de Danto, i.e., as chamadas "teorias artísticas".

> O que no final das contas faz a diferença entre uma caixa de *Brillo* e uma obra de arte que consiste em uma *Brillo Box* é uma certa teoria da arte. É a teoria que a eleva ao mundo da arte, e a impede de colidir com o objeto real que ela é [...]. Obviamente, sem a teoria, é improvável que alguém a veja como arte, e para vê-la como parte integrante do mundo da arte, é preciso ter dominado uma boa parte da teoria artística, assim como uma quantidade considerável da história recente da pintura de Nova York. Ela não poderia ter sido arte há cinquenta anos. [...] O mundo precisa estar preparado para certas coisas, o mundo da arte não menos que o mundo real. É o papel das teorias artísticas, hoje e sempre, fazer o mundo da arte, e a arte, possíveis. Jamais ocorreu aos pintores de Lascaux, eu presumo, que eles estivessem produzindo *arte* naquelas paredes. Não, a menos que houvesse estetas neolíticos[17].

17. DANTO, Arthur. Op. cit., 1964, p. 581.

É preciso, entretanto, explicitar a natureza dessa sorte de teorias às quais, em "The artworld", Danto se refere usando as locuções "teoria da arte" e "teorias artísticas". Em texto recente, datado de 2007, Danto afirma: "A maioria das obras de arte é gerada em parte por corpos de teoria que não ascendem ao nível da filosofia"[18]. No mesmo ensaio, Danto clarifica a distinção:

> O sentido em que eu usava o termo "teoria" em meus primeiros escritos era mais ou menos equivalente a ter uma razão para acreditar que coisas como *A Fonte* ou a *Brillo Box* eram obras de arte – que a presença delas no espaço de uma galeria ou mesmo de um museu não provocaria automaticamente a reação "Isto não é arte!". Eu não tinha em mente nada que fosse uma teoria *filosófica* da arte – uma teoria do tipo que eu começaria a desenvolver na *Transfiguração do lugar comum*[19].

18. DANTO, Arthur C. The transfigured: concluding remarks. In: Online conference in aesthetics: Arthur Danto's transfiguration of the commonplace – 25 years later, 2007, p. 33-34. Disponível em: ‹http://vanderbilt.edu/AnS/philosophy/events/.OCA/DantoDantoConference.pdf›. Acesso em: abril de 2007.

19. Idem, p. 30, grifo do autor.

As *teorias artísticas*, embora possam também ser alimentadas por teorias filosóficas no sentido forte, desenvolvem-se nos círculos de atuação do artista – no ateliê, nas associações, na crítica, nas publicações sobre arte como as conhecemos na atualidade, ou nas corporações

de ofício e na obra tratadística de outros tempos, apenas para nomear alguns exemplos. Ainda pensando retrospectivamente sobre "The artworld", Danto afirma que, em 1964,

> Ser um artista de vanguarda significava viver nessa atmosfera de teoria, mas a teoria estava sendo gerada pelos próprios artistas. Aquilo era algo sobre o qual os acadêmicos não tinham a menor ideia. Nunca houve uma distância tão grande entre o mundo da arte e o mundo acadêmico como em 1964. [...] Era uma teoria que, ao mesmo tempo em que gerava aqueles objetos, era gerada a partir deles. [...] Tudo estava acontecendo ao mesmo tempo[20].

As teorias artísticas que compõem o mundo da arte formam o campo discursivo em que as obras surgem e, por extensão, fornecem seus critérios de avaliação em dado momento histórico. Ainda que, por vezes, pretensamente formuladas como *definições reais*, reveladoras de uma suposta essência da arte, as teorias artísticas são de fato *definições honoríficas*, ou seja, nas quais o conceito "arte" foi redefinido em termos de um critério escolhido[21]. Assim, mesmo que num momento posterior se mostrem falsas ou inconsistentes, o que importa a Danto é que as teorias artísticas necessariamente participam da intrincada trama que possibilita o surgimento das obras de arte.

Ao descrever o movimento de refutação de determinadas teorias artísticas a partir das aporias deflagradas por novas obras de arte – o confronto entre a chamada "Teoria da Imitação" e a pintura pós-impressionista e entre a *pop art* e o que denomina a "Teoria da Realidade" – é possível inferir que não exista na tese apresentada por Danto um corpo rígido de teorias capaz de regular *a priori* as determinações do mundo da arte. O modelo kuhniano sobre o qual se sustenta também parece nos permitir tal inferência. Ao invés de sustentar uma relação de dependência hierárquica, portanto, esse corpo de teorias agiria como um organismo retroalimentador que constituiria o "mundo da arte" ao mesmo tempo em que seria gerado pela prática artística, de modo a revelar uma relação de dependência mútua entre obras de arte e teorias artísticas. A própria investigação filosófica de Danto se inicia no momento em que o autor identifica uma suposta crise no "mundo da arte", quando, na vigência da "Teoria da Realidade", começam a surgir obras de arte indistintas de objetos comuns e que pareciam, desse

20. Entrevista concedida ao Prof. Dr. Michael Kelly (Departamento de Filosofia da Universidade da Carolina do Norte, Charlotte, EUA) para o Projeto Educacional em Mídia Eletrônica da Universidade de Columbia, Nova York, 2001. Disponível em: ‹http://ccnmtl.columbia.edu/projects/mmt/danto/›. Acesso em: agosto de 2007.

21. Cf. WEITZ, Morris. Op. cit., p. 35.

modo, requerer a revisão da teoria-paradigma dominante. Postas tais considerações sobre a constituição do mundo da arte de Danto, passo a um breve levantamento acerca das ideias ali contidas.

IV

São duas as teorias-paradigmas apresentadas no artigo, em benefício, segundo Danto, das exigências de clareza na exposição lógico-filosófica: a "Teoria da Imitação" e a "Teoria da Realidade". A primeira, derivada das ideias de Platão e, ainda segundo o autor, vigente até o início do século XX, e a segunda, derivada dos escritos do crítico de arte inglês Roger Fry, responsável pela apresentação das duas primeiras mostras de obras dos pós-impressionistas franceses na Inglaterra em 1910 e 1912. Em defesa da vanguarda modernista contra as acusações frequentemente sofridas por aquele grupo de artistas, Fry observa que o sentimento de contrariedade por parte do público surgia de um mal-entendido acerca do que aqueles artistas se propunham fazer. Para o crítico, a dificuldade tinha origem na convicção profundamente enraizada de que o objetivo da pintura era a imitação descritiva das formas naturais; nos termos de Danto, a "Teoria da Imitação". Tendo reconhecido, então, aquele desacordo, Fry apresenta suas considerações:

> Ora, estes artistas [os pós-impressionistas franceses] não procuram dar aquilo que pode, afinal de contas, ser apenas um pálido reflexo da aparência verdadeira, mas suscitar a convicção de uma realidade nova e definitiva. Eles não procuram imitar a forma, mas criar forma; não imitar a vida, mas achar um equivalente para a vida. Com isso quero dizer que eles desejam fazer imagens que, pela clareza de suas estruturas lógicas e pela unidade compacta de textura, devem apelar à nossa imaginação desinteressada e contemplativa com algo da mesma vivacidade com que as coisas da vida real apelam a nossas atividades práticas. Na verdade, eles não visam à ilusão, mas à realidade[22].

22. FRY, Roger. **Vision and design**. London: Oxford University Press, 1990, p. 167. Publicado originalmente como "The French group" no catálogo da segunda exposição pós-impressionista nas Grafton Galleries, Londres, 1912.

De acordo com essa nova teoria, designada por Danto como "Teoria da Realidade", os artistas em questão não deveriam ser entendidos como imitadores de formas reais malsucedidos, mas como genuínos criadores de novas formas. A pintura pós-impressionista fundaria um novo espaço entre os objetos reais e cópias reais de objetos reais: essas obras seriam não cópias (*non-facsimiles*):

> Assim, Os *comedores de batatas* de Van Gogh, como consequência de certas distorções incontestáveis, torna-se uma não cópia de comedores de batatas da vida real; e na medida em que não é uma cópia de comedores de batatas, a pintura de Van Gogh, como uma não imitação [*non-imitation*], tinha tanto direito de ser chamada de um objeto real quanto seu suposto tema[23].

Por meio da Teoria da Realidade, segundo Danto, as obras de arte reingressam no âmbito das "coisas", de onde a Teoria da Imitação havia aspirado bani-las. As obras de arte poderiam, ao menos, ser consideradas tão "reais" quanto os objetos produzidos pelos artífices, afirma Danto, aludindo à conhecida distinção feita entre a realidade das formas, a realidade como nos aparece e a imitação das aparências[24].

Embora afirmasse que seria ainda nos termos da Teoria da Realidade que as obras de arte contemporâneas deveriam ser entendidas, em "The artworld", Danto identifica a dificuldade enfrentada por essa teoria para acomodar e orientar a percepção das obras que surgiam no final da década de 1950. Danto parece supor que, ao produzirem obras de arte que consistiam em verdadeiras camas, artistas como Rauschenberg e Oldenburg estivessem envolvidos na mesma sorte de argumentação iniciada com Platão na célebre passagem do Livro X da *República* de modo a desafiar, mais uma vez, o paradigma em vigor.

Se a arte consiste na criação de realidade, como nos informa a teoria, não há nada que impeça que um objeto como uma cama genuína seja oferecido como uma obra de arte, tanto mais se se exigir do espectador apenas que o contemple. Por outro lado, como um exemplar se constitui como uma obra, e os demais, todos a ele semelhantes, permanecem como objetos de uso? Seria preciso, a julgar pelas novas obras de arte produzidas, distinguir a realidade da realidade. Nesse sentido, o próprio paradigma que possibilita a constituição daqueles objetos como obras de arte, i.e., "arte é a criação de realidade", é, ao mesmo tempo, pressionado pelas próprias obras a reconsiderar suas premissas. Afinal, como é possível distinguir a realidade do objeto funcional "cama" da obra de arte *Bed* de Rauschenberg ou de *Bedroom Ensemble* de Oldenburg? Isto, de acordo com Danto, equivaleria a perguntar o que faz dessas camas obras de arte.

> Confundir uma obra de arte com um objeto real não é uma grande façanha quando uma obra de arte é o objeto real com o qual foi

23. DANTO, Arthur. Op. cit., 1964, p. 574.

24. Cf. Platão. **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949, p. 454-455 [598a-598b].

> confundido. O problema é como evitar tais erros, ou desfazê-los uma vez que foram cometidos. A obra de arte é uma cama e não uma ilusão-de-cama; desse modo, não há nada como o encontro traumático contra uma superfície plana que deixou claro para os pássaros de Zeuxis que eles haviam sido enganados[25].

25. DANTO, Arthur. Op. cit., 1964, p. 575.

No intuito de prover a diferença entre obras de arte e objetos comuns em seu ponto extremo de radicalização, Danto considera em sua investigação pares de objetos visualmente idênticos, ou quase, e que pertençam a categorias reconhecidamente distintas, num princípio que ficaria conhecido como "das contrapartes indiscerníveis". *Grosso modo*, X é uma contraparte indiscernível de Y se e somente se X e Y compartilham de suas propriedades manifestas à percepção. O princípio das contrapartes indiscerníveis poderia ser assim caracterizado:

(i) Todo objeto comum tem ou pode ter uma contraparte indiscernível que é uma obra de arte;

(ii) Toda obra de arte tem ou pode ter uma contraparte indiscernível que é uma obra de arte distinta;

(iii) Toda obra de arte tem ou pode ter uma contraparte indiscernível que é uma mera coisa.

Desse princípio, entretanto, não se pode inferir que obras de arte e objetos comuns sejam, necessariamente, indiscerníveis. A questão para Danto é que *se* os exemplares apresentados foram classificados como obras de arte, este ajuizamento não pode ter sido feito em razão das propriedades intrínsecas daqueles objetos. Assim, o procedimento de Danto se constitui da exclusão das propriedades intrínsecas manifestas, comuns aos dois pares, como determinantes para sua classificação para, em contrapartida, se apoiar em propriedades não partilhadas pelos pares. Segue-se dessa premissa que, quaisquer que sejam as propriedades responsáveis pela classificação de um dos membros do par como obra de arte, estas devem ser, necessariamente, extrínsecas. Se forem as propriedades relacionais extrínsecas – ao que tudo indica, em referência ao "mundo da arte" – as responsáveis pela constituição de um objeto como obra de arte, qual será, então, a relação entre o objeto material e a obra de arte em "The artworld"?

Ao se referir à obra de arte *Bed*, de Rauschenberg, Danto utiliza o termo *paint-bed*, ou seja, o autor a caracteriza como uma "cama-pintura", fabricada a partir de uma cama e de pinceladas de tinta,

com o intuito de indicar que aquele objeto, à maneira do conceito de "pessoa" do filósofo britânico Peter Strawson, é uma entidade complexa, irredutível a suas partes:

> Começamos por explicar, talvez, que os rastros de tinta não devem ser menosprezados, que eles são parte do objeto; de modo que o objeto não é uma mera cama com – por acaso – rastros de tinta derramados sobre sua superfície, mas um objeto complexo, fabricado a partir de uma cama e algumas marcas de tinta: uma cama-pintura. De maneira semelhante, uma pessoa não é um corpo material com – por acaso – alguns pensamentos acrescidos, mas uma entidade complexa, composta de um corpo e alguns estados de consciência: um corpo-consciente. Pessoas, assim como obras de arte, devem ser então tomadas como irredutíveis às suas partes, e são, nesse sentido, primitivas. Ou, mais precisamente, as marcas de tinta não são parte do objeto real – a cama – que por acaso é parte da obra de arte, mas são, *assim como* a cama, parte da obra de arte enquanto tal.[26]

26. Idem, p. 576.

A partir dessas observações, Danto elabora uma caracterização geral de obras de arte que contêm objetos reais como suas partes constitutivas:

> [...] nem toda parte de uma obra de arte *A* é parte de um objeto real *R* quando *R* é parte de *A* e pode, além disso, ser separado de *A* e visto *meramente* como *R*. O engano, até aqui, terá sido confundir *A* por *parte* dela mesma, a saber, *R*, ainda que não fosse incorreto dizer que *A* é *R*, que a obra de arte é uma cama.[27]

27. Idem. ibidem.

As propriedades do substrato podem também ser propriedades da obra, mas não correspondem à totalidade da obra, apenas a parte dela. Assim, podemos inferir que, além das propriedades do objeto material, existem ainda outras propriedades que pertencem apenas à obra de arte. O engano, ou aquela espécie de enlace entre realidade e realidade já comentado, seria, portanto, confundir a obra de arte *Bed* com uma de suas partes, a saber, a cama. Segue-se dessa afirmação que, quando vejo *Bed* apenas como o objeto material cama, *não* a vejo como a obra de arte que ela é. Como sugere o trecho citado, para Danto, existem propriedades não compartilhadas pelos pares de objetos que permitiriam a

manutenção da distinção entre os dois: ver um objeto e ver um objeto que a interpretação transforma numa obra de arte são coisas distintas[28].

É na prática linguística que Danto identifica o uso de um tipo especial de estrutura que alude às propriedades materiais das obras de arte de modo a revelar suas propriedades como obras de arte, a qual denomina o "é" da identificação artística. Segundo Danto, essa estrutura é até mesmo empregada nas identificações feitas por crianças, como quando esta aponta para um triângulo e diz: "Este *sou* eu" (*This* is *me*). De modo análogo, quando sugerimos, a propósito de uma pintura, que uma determinada mancha de tinta [*a*] é Ícaro [*b*], torno, nesse sentido, o enunciado "Este *a* é *b*", i.e., "Esta mancha de tinta é Ícaro" ("é" da identificação artística) perfeitamente compatível com "Este *a* não é *b*", i.e., "Esta mancha de tinta não é Ícaro" ("é" da predicação). De acordo com Danto, com frequência e de modo contrário ao conhecido princípio da não contradição, a veracidade da primeira *exige* a veracidade da segunda[29]. Reconheço, portanto, participar de um tipo de jogo cujas regras me permitem aludir às qualidades representacionais de determinadas propriedades físicas, sem que isso contradiga o fato de que também identifique sua materialidade, ou, como no exemplo apresentado, não tenha dúvida que aquela mancha não se trata de Ícaro literalmente. O "é" da identificação artística é capaz de dotar objetos materiais de significados distintos daqueles atribuídos a suas propriedades materiais imediatas, à maneira do que se produz na linguagem por meio da metáfora.

Embora Danto afirme que uma dada identificação determina quantos elementos a obra de arte há de conter, e ilustre, por meio das obras fictícias *Newton's First Law* e *Newton's Third Law*, como determinadas identificações são incompatíveis umas às outras, não fica claro, em "The artworld", se há possibilidade de ajuizamento dessas identificações, à exceção de identificações absolutamente desprovidas de sentido.

Por fim, na última seção do artigo "The artworld", Danto introduz a estrutura a que denomina "matriz de estilos" (*style matrix*), uma maneira de articular visualmente os elementos de sua tese do "mundo da arte". A matriz de Danto é literalmente uma grade em que se posicionam as obras de arte de acordo com aquilo que denomina "predicados artisticamente relevantes", i.e., predicados relevantes à classe das obras de arte, como, por exemplo, "é expressionista" ou "é representacional". Nesta estrutura, os predicados e seus opostos, ou seja, "P" e "não P", estão dispostos de modo a descrever toda e qualquer obra de arte.

28. DANTO, Arthur. Op. cit., 1981, p. 125.

29. DANTO, Arthur. Op. cit., 1964, p. 577. Para uma comparação dos usos distintos do verbo de ligação "é", cf. DANTO, Arthur. Op. cit., 1981, p. 126-127.

Como opostos, se o objeto for do tipo correto – neste caso, uma obra de arte –, um dos predicados do par deve, necessariamente, aplicar-se a ele. Assim, Danto apresenta o funcionamento de sua matriz, de modo a explicitar como novos predicados são adicionados a essa estrutura:

> [...] considere que *F* e não-*F* sejam um par oposto de tais predicados. Pode acontecer que, durante um longo período de tempo, toda obra de arte seja não-*F*. Mas uma vez que nada, até esse momento, é uma obra de arte e *F*, poderia nunca ocorrer a alguém que não-*F* é um predicado artisticamente relevante. A não-*F*-dade das obras de arte se mantém despercebida. Por outro lado, todas as obras até um dado momento podem ser *G*, nunca ocorrendo a ninguém até aquele momento que algo pudesse ser uma obra de arte e não-*G*; aliás, poder-se-ia ter pensado que *G* era um *traço definidor* das obras de arte quando, na verdade, algo devesse ser, primeiramente, uma obra de arte para que, depois, *G* fosse logicamente predicável a ele – desse modo, não-*G* poderia também ser predicável às obras de arte, e o próprio *G*, portanto, não poderia ter sido um traço definidor dessa classe.[30]

30. DANTO, Arthur. Op. cit., 1964, p. 583, grifos do autor.

Os predicados artisticamente relevantes não são exaustivamente explicitados em "The artworld", mas parecem se referir às próprias teorias artísticas, como na passagem citada: se G é um destes predicados, e se poderia ter sido tomado como um "traço definidor" das obras de arte até que não-G estivesse também disponível em novas obras, e, desse modo, provasse o contrário, não é difícil fazer a relação entre esta afirmação e as considerações feitas no início do artigo acerca da Teoria da Imitação. Assim, o predicado "é imitação", como suspeita Danto[31], tido como um "traço definidor" da arte até o advento do pós-impressionismo, abre espaço para seu oposto "é não-imitação" e revela sua falibilidade como *definição real*, restando-lhe, se tanto, a posição de *definição honorífica* em um determinado momento histórico.

31. Idem, p. 571.

Em 1997, Danto revê e critica a noção de matriz de estilos desenvolvida em "The artworld"[32]. O autor afirma que a inspiração para a matriz foi o ensaio "Tradition and individual talent", de T. S. Eliot, em que se afirma que uma obra de arte pode ter seu significado apenas em relação a outras obras e que cada nova obra modifica a ordem e as relações entre aquelas obras que existiam anteriormente. Danto faz

32. Cf. DANTO, Arthur C. **After the end of art: contemporary art and the pale of history**. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 162-165.

também uma autocrítica de seu uso da matriz de estilos, porque, ao se revelar extremamente dependente de afinidades perceptuais entre as obras de arte, ela não leva adequadamente em consideração as relações históricas entre as obras, e, desse modo, entra em conflito com a tese central de "The artworld", a saber: que a percepção artística é histórica. A matriz de estilos, por sua vez, implica numa visão anistórica da arte.

> Eu, dentre todos os demais deveria ter estado alerta para isso. Desde o começo de minha especulação sobre a arte, tenho trabalhado com – e a partir de – exemplos nos quais duas coisas aparentemente similares podem diferir de modo tão radical que as semelhanças aparentes se provam completamente fortuitas. (...) Mas isto mostra que eu não havia realmente analisado tudo detidamente quando apresentei a matriz de estilos em 1964, no mesmo artigo em que apresentei a abordagem utilizando contrapartes indiscerníveis e procurei resolver os problemas aos quais elas deram origem.[33]

33. Idem, p. 162.

De todo modo, a despeito do abandono de Danto desse dispositivo nos escritos posteriores, a passagem a seguir nos oferece um elemento importante para caracterizar sua teoria do "mundo da arte" à época:

> É claro que não é fácil saber com antecedência quais predicados serão adicionados ou substituídos por seus opostos, mas suponha que um artista determine que *H* deva, daquele momento em diante, ser artisticamente relevante para suas pinturas. Então, efetivamente, ambos *H* e não-*H* se tornam artisticamente relevantes para *toda* a pintura, e se a dele for a primeira e única pintura que é *H*, toda e qualquer outra pintura existente se torna não-*H*, e toda a comunidade de pinturas é enriquecida, junto com a duplicação das possibilidades de estilo disponíveis.[34]

34. DANTO, Arthur. Op. cit., 1964, p. 583, grifos do autor.

Em "The artworld", portanto, caberia ao *artista* o papel de agente nas determinações estruturais do "mundo da arte", reconhecendo as condições do contexto histórico-artístico para que nele pudesse operar. Assim, podemos inferir que é Warhol quem identifica na esteira dos desdobramentos que vêm da "Escola de Nova York", das "*flags*" de Jasper Johns, dos "combines" e do plano "*flatbed*" de Rauschenberg aos experimentos sonoros de John Cage, para citar alguns, a possibilidade

de que algo como a *Brillo Box* fosse não apenas vista, mas vista *como* uma obra de arte. Por outro lado, como regra geral, não há nada nesta passagem que restrinja que uma mera determinação de caráter volitivo e arbitrário se torne um "predicado relevante" para toda e qualquer obra de arte.

No 29º parágrafo dos trinta que compõem o artigo "The artworld", é feita uma única menção àqueles aos quais, hoje em dia, nos referimos comumente como "membros do mundo da arte", ou seja, museus, especialistas e assemelhados: Danto os caracteriza como "contrapesos" no "mundo da arte"[35]. As escolhas dos museus e, por extensão, dos especialistas, eram, para o filósofo, tema de interesse quase puramente sociológico. O que permanecia invisível para Danto naquele momento geraria, no entanto, uma considerável produção em estética filosófica a partir da segunda metade do século XX, quando *arte* e *instituição* pareciam significar uma e a mesma coisa.

V

Em 1969, em artigo intitulado "Defining art", o filósofo George Dickie passa a desenvolver uma noção de "mundo da arte" a partir daquela apresentada por Danto em 1964, mas com ênfase aparentemente distinta, que resultaria nas várias versões da chamada Teoria Institucional da Arte[36]. "Assumindo que a artefatualidade é o gênero [*genus*] da arte", afirma Dickie, "falta ainda a diferença. Esta segunda condição será uma propriedade social da arte. Além disso, esta propriedade social será, na terminologia de Mandelbaum, uma propriedade relacional não manifesta"[37].

A seguir, Dickie assume as premissas de Danto e pretende avançar o que acredita ser a explicitação do conteúdo de sua tese principal por meio de uma definição real que escapasse às restrições prognosticadas pelos neo-wittgensteinianos.

> O estimulante artigo de Arthur Danto, "The artworld", será útil aqui. Ao tratar das embalagens de *Brillo* de Warhol e da obra *Bed* de Rauschenberg, ele escreve, "Ver alguma coisa como arte exige algo que o olho não pode perceber – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte"'. O que o olho não pode perceber é uma complicada característica não manifesta dos artefatos em questão. A "atmosfera" da qual Danto fala é difícil

35. Idem, p. 584.

36. DICKIE, George. Defining art. In: American philosophical quarterly, vol. 6, n. 3, jul. 1969, p. 253-256.

37. Idem, p. 253-254.

38. Idem, p. 254, grifos do autor.

39. Foram três as versões da Teoria Institucional até a formulação daquela considerada definitiva por Dickie, conhecida como "The art circle", publicada em 1984.

40. DICKIE, George. **Art and the aesthetic.** London: Cornell University Press, 1974, p. 464.

41. Desse debate, podemos destacar algumas objeções à Teoria Institucional: o filósofo Ted Cohen ("The possibility of art: remarks on a proposal by Dickie". In: **Philosophical review**, vol. 82, n. 1, 1973, p. 69-82) afirma que algo pode ser apreciado apenas se for "apreciável"; e que algumas coisas – entre as quais oferece como exemplos "tachinhas comuns, envelopes brancos ordinários, garfos plásticos fornecidos em restaurantes *drive-in*" e, mais particularmente, "urinóis" – não podem ser submetidos à apreciação e, por conseguinte,

> de apreender, mas ela tem um conteúdo substancial. Talvez esse conteúdo possa ser capturado numa definição. [...] *Uma obra de arte no sentido descritivo é (1) um artefato (2) ao qual alguma sociedade ou algum subgrupo de uma sociedade conferiu o estatuto de candidato à apreciação*.[38]

Dickie toma, portanto, a ideia de "atmosfera de teoria artística" e lhe investe de caráter social, como havia anunciado no trecho anterior. Na formulação proposta em 1974[39], o termo "descritivo" cede lugar ao termo "classificatório", mantendo-se, portanto, o valor de neutralidade. De acordo com esta segunda formulação,

> Uma obra de arte, no sentido classificatório, é (1) um artefato (2) um conjunto dos aspectos pelos quais lhe tenha sido conferido o estatuto de candidato à apreciação por alguma pessoa ou pessoas agindo em nome de certa instituição social (o mundo da arte).[40]

A Teoria Institucional foi, de fato, objeto de muita discussão filosófica, desde a publicação de sua primeira versão[41], mas é apenas no ensaio "The art world revisited: comedies of similarity"[42], publicado em 1992, que Danto retoma sua noção de "mundo da arte" e a reconstrói de modo a esclarecer os aspectos obscuros que se tornaram proeminentes quando Dickie erigiu sua própria teoria a partir daquele artigo. O aspecto mais relevante a ser combatido por Danto na referida revisão se beneficia da objeção levantada pelo filósofo Richard Wollheim, que sublinha o caráter circular e arbitrário das teorias institucionais, de modo geral, e, sobretudo, da Teoria Institucional de Dickie[43]. Assim, quase três décadas depois, e provido do aparato teórico desenvolvido em *The transfiguration of the commonplace*, Danto reafirma a necessidade de um "mundo da arte" para a existência da arte.

Os esforços de Danto, presentes em "The art world revisited: comedies of similarity", poderiam ser agrupados em dois movimentos estratégicos. No primeiro, (i) Danto acentua o caráter cognitivista de sua própria teoria, de modo a afastá-la da sombra dos meros decretos proferidos por integrantes do "mundo da arte"; e, no segundo, como consequência, (ii) defende que há um tipo adequado de interpretação que constitui objetos como obras de arte, caracterizado pela objetividade e pela produção de inferências históricas.

não podem ser obras de arte; Monroe Beardsley ("Is art essentially institutional?". In: AAGAARD-MOGENSEN, Lars (ed.). **Culture and art: an anthology.** Atlantic Highlands: Humanities Press, 1976, p. 194-209) afirma ser incoerente dizer que uma obra de arte é feita por certa prática (a conferência do estatuto de candidato à apreciação) em nome de uma determinada instituição (o mundo da arte) quando nem as regras da prática e nem os limites da instituição podem ser especificados; Danto (1981, p. 91-95) objeta quanto ao conceito de "apreciação", que implicaria numa condição de apreciação *estética* anterior à determinação de algo como uma obra de arte, que tornaria o mundo da arte de Dickie e seus representantes, no mínimo, inoperantes. Essa condição reintroduz, ainda, um aspecto posto em suspensão pelos *ready-mades* de Marcel Duchamp e a *Brillo Box* de Andy Warhol, a saber, nossa capacidade de reconhecer obras de arte pela mera inspeção visual; Richard Wollheim (**Art and its objects: with six supplementary essays.** Cambridge: Cambridge University Press, 1980, p. 157-166) pressiona o dilema dos institucionalistas: ou os representantes do mundo da arte têm razões para tornar um objeto uma obra de arte ou não têm. Se eles têm, então, suas razões deviam fazer parte da teoria e se não

Em "The art world revisited", o conceito de "mundo da arte", apresentado em 1964 como "uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte" sofre um ajuste. Embora formado por elementos externos ao sujeito desde a primeira versão, o "mundo da arte" é agora reafirmado como "o mundo historicamente ordenado das obras de arte, emancipadas [*enfranchised*] por teorias que são elas mesmas historicamente ordenadas"[44]. Danto também concede haver um componente institucional em sua teoria original, ainda que não explicitamente formulado, mas, de todo modo, distinto da teoria de Dickie.

> Como tal, eu suponho, a minha era uma espécie de teoria institucional, na qual o mundo da arte é, ele próprio, institucionalizado. Mas não era a Teoria Institucional da Arte, que se originou de um mal-entendido criativo acerca de meu trabalho por parte de George Dickie, que estava menos preocupado com o que faz com que uma obra de arte como a de Warhol seja possível do que com o que a torna efetivamente uma obra de arte.[45]

Aparentemente levando a termo a proposição de Dickie, segundo a qual os especialistas agem em nome de "uma certa instituição social", i.e., o "mundo da arte" da versão institucional, Danto afirma que o mundo da arte de Dickie seria apenas o corpo de especialistas que confere o estatuto de arte a alguma coisa por meio de um decreto (*by fiat*). Teria sido, portanto, com referência a essa acepção do termo "mundo da arte", como o corpo de especialistas que determina o que é ou não uma obra de arte, que a Teoria Institucional havia procurado erigir a diferença entre obras de arte e meras coisas: "o mundo da arte decretou que a *Brillo Box* – mas não a caixa de Brillo [Brillo *box*] – era uma 'candidata à apreciação', para usar a famosa expressão de George Dickie"[46]. Assim, o assentimento do "mundo da arte" da Teoria Institucional corresponde ao decreto dos especialistas: eles determinaram que a *Brillo Box* de Warhol fosse uma "candidata à apreciação". O "mundo da arte" apresentado por Danto, por sua vez, aquele que nos permite *ver* alguma coisa *como* arte, encerra também um caráter institucional, mas em decorrência da própria estrutura estabelecida e identificável – composta pelas obras de arte historicamente ordenadas e pelas teorias artísticas – que o constitui. A distinção entre as duas noções de "mundo da arte", no entanto, merece ser adequadamente explorada.

têm, a teoria institucional implica uma irracionalidade incapaz de convencimento; Noël Carroll ("Identifying Art". In: YANAL, Robert (ed.). **Institutions of art: reconsiderations of George Dickie's philosophy.** Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 1994, p. 3-38), por fim, afirma que a teoria institucional não resolve o desafio apresentado pelos teóricos que defendem o conceito aberto, já que ela não nos diz o que é uma obra de arte, mas apenas que, uma obra de arte, seja lá o que for, se encaixa num determinado contexto social.

42. The art world revisited: comedies of similarities. In: DANTO, Arthur C. **Beyond the Brillo Box.** Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1992, p. 33-53.

43. Cf. WOLLHEIM, Richard. Op. cit., p. 157-166 e idem, **A pintura como arte.** São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 13-16.

44. DANTO, Arthr C. Op. cit. 1992, p. 38. *"Enfranchised"*, de acordo com informação do autor, significa ter os direitos de um cidadão, como votar, por exemplo. DANTO, Arthur C. *Dissertation on "The artworld"*. Mensagem pessoal recebida em cristiane.silveira@ufpr.br, em: 04 de maio de 2010.

Poder-se-ia dizer que Danto apresenta a primeira versão de sua teoria, em 1964, como se não houvesse um sujeito, ou sujeitos, realizando as atividades mentais implicadas naquela noção de "mundo da arte", mas apenas as próprias ações: teorias artísticas sendo formuladas e uma história da arte sendo organizada. Na medida em que estas atividades parecem requerer que alguém as realize, a diferença salientada por Danto é atenuada, ainda que não seja de todo suprimida. Assim como na escolha entre o uso da voz ativa ou passiva numa oração, a distinção sugere, sob certo aspecto, ser apenas uma questão de ênfase: situa-se entre a fala do agente, no caso da Teoria Institucional, e sua ação, no caso da teoria de Danto, se também levada ao extremo. Mas o que parece de fato trazer à tona as peculiaridades de cada uma das teorias é a possibilidade de recuo do ajuizamento no "mundo da arte" de Danto, sempre situado num ponto externo ao sujeito.

45. Idem, ibidem.

46. Idem, p. 36.

Os especialistas de Dickie agem em nome de "certa instituição social (o mundo da arte)", enquanto os especialistas de Danto, se houverem, são informados pelas teorias artísticas e pelas próprias obras de arte já produzidas. Não há, no sentido apresentado por Dickie, qualquer referência à constituição dessa "certa instituição social", mantendo-se, desse modo, o termo, absolutamente vago e inacessível, ao passo que na versão de Danto, como veremos a seguir, a remissão a um "conjunto de razões" capaz de fundamentar a classificação da obra de arte não é apenas possível, mas também *necessária*.

> De certo modo, a teoria de Dickie implica num tipo de elite capaz de dotar de poder [*empowering elite*] e guarda parentesco distante com a Teoria Não Cognitivista da linguagem moral. 'Isto é arte!' tem o status lógico de 'Isto é bom!', como a última foi interpretada nos tempos áureos do alto Positivismo, quando os avançados filósofos da moral daquela época pensavam que tudo o que a linguagem moral fazia era dar vazão aos sentimentos.[47]

47. Idem, p. 38.

De acordo com essa passagem, podemos inferir que, para Danto, as supostas declarações dos representantes do "mundo da arte" da Teoria Institucional têm por base a simples expressão de emoções. As declarações do especialista de Dickie, portanto, não podem ser analisadas em termos de seu conteúdo de verdade, de modo semelhante ao que acontece com as proposições morais segundo a Teoria Não

Cognitivista do Discurso Moral, cujos juízos expressam apenas as atitudes de aprovação, desaprovação, ou mesmo, desejo de quem os emite[48]. Para Danto, ao menos no que concerne à revisão de 1992, é fundamental que tais proposições sejam passíveis de verdade e falsidade.

> Uma distinção deve ser feita entre ter razões para crer que algo seja uma obra de arte e algo ser uma obra de arte dependendo das razões para que o seja. Um inspetor de 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, e nada pode ser uma obra de arte fora do sistema de razões que deu a ela aquele estatuto: obras de arte não o são por natureza. Uma rosa é uma rosa qualquer que seja seu nome, mas uma obra de arte não o é.[49]

A passagem citada faz referência ao episódio ocorrido em 1965, quando as *Brillo Boxes* de Andy Warhol foram impedidas de ingressar em território canadense por funcionários da alfândega que insistiram que as pretensas esculturas eram materiais de propaganda e, por esta razão, sujeitas ao pagamento de impostos para os quais itens denominados "esculturas originais" estariam isentos. A querela chegou a Charles Comfort, então diretor da National Gallery do Canadá, que, ao examinar fotografias das caixas, teria declarado: "Eu vi que não se tratavam de esculturas"[50]. Qualquer que fosse a resposta do diretor, afirmativa ou negativa, ela serviria apenas para sustentar ou contrariar a atitude dos funcionários em relação às caixas, mas não diria nada a respeito das obras ou das razões que as constituem ou não como obras de arte. Se inquiridos sobre suas decisões, os funcionários só poderiam recorrer à declaração de Comfort para justificá-las, jamais a razões fundadas nas próprias obras de arte. Desse modo, quando conheço o juízo emitido por um membro do mundo da arte, posso ter razões para crer que algo seja uma obra de arte, como o seria no caso da Teoria Institucional, especialmente, quando o suposto juiz ocupa posição hierárquica superior naquela estrutura, mas sua própria declaração não é uma razão *constitutiva* para que ela seja uma obra de arte.

48. VAN ROOJEN, Mark. Moral cognitivism vs. Non-cognitivism. In: ZALTA, Edward N. (ed.). **The Stanford encyclopedia of philosophy**, inverno de 2009. Disponível em: ‹http://plato.stanford.edu/archives/fall2009/entries/moral-cognitivism/›. Acesso em: maio de 2010.

49. DANTO, Arthur C. Op. cit., 1992, p. 39, grifo do autor.

50. Apud DANTO, Arthur C. Op. cit., 1992, p. 37.

Danto, portanto, defende a segunda alternativa: ser uma obra de arte é dependente de um conjunto de razões que constitui determinada coisa como tal e nada pode ser uma obra de arte fora desse sistema de fundamentação. Surgem aqui, pela primeira vez textualmente, os membros do "mundo da arte" de Danto: ser um membro do mundo da arte significa, para o filósofo, participar daquilo que denomina o "discurso de razões"[51]. Como o "mundo da arte" é, em última análise, ainda de acordo com Danto, o próprio "discurso de razões institucionalizado"[52], i.e., o sistema que articula obras de arte e teorias artísticas estruturado em caráter de relativa permanência e identificável por suas práticas, ser um membro do "mundo da arte" é, por conseguinte, "ter aprendido o que significa participar do discurso de razões de sua cultura"[53].

51. Idem, ibidem, p. 40.

52. Idem, ibidem, p. 46.

53. Idem, ibidem.

> A *Brillo Box* teve uma chance de se tornar uma obra de arte porque tantos aspectos, que se imaginava centrais para a identidade de alguma coisa como arte, nos anos que a precederam, haviam sido rejeitados como parte da essência da arte, de modo que a própria definição tinha se tornado atenuada até o ponto em que quase qualquer coisa poderia ser uma obra de arte. Um membro do mundo da arte seria alguém que estivesse familiarizado com essa história de atenuação.[54]

54. Idem, p. 40.

Para Danto, o fato notável acerca da obra *Brillo Box* foi o modo como Warhol articulou as relações entre a história da arte e a teoria que a constituem como obra: ela surgiu de uma espécie de "submundo de imagens bem conhecidas", suficientemente distante das preocupações estéticas daqueles interessados em arte, de modo que sua aparição tenha sido considerada ultrajante, ao mesmo tempo em que não havia nada na concepção de arte dominante que a impedisse de ser uma obra de arte. Por fim, se há uma declaração, ela é feita pelo artista, muito embora esteja sob condições restritivas e sujeita a ajuizamento, como podemos inferir desta passagem:

> A declaração talvez tenha sido de Warhol, mas um número suficiente de pessoas que participavam da história das razões relevantes estavam preparadas para admiti-la no cânone da arte em que foi admitida. Desse modo, é verdade que quando conhecemos as razões nós temos tudo o que precisamos.[55]

55. Idem, ibidem.

No "mundo da arte" de Danto, portanto, as meras declarações não encerram uma disputa. Tais declarações não são finais porque é possível haver remissão até o discurso de razões que efetivamente sustenta a classificação do objeto como obra de arte[56]. Assim, se houve de fato uma declaração por parte de Warhol, ela é insuficiente e mesmo dispensável quando discutimos, por exemplo, o estatuto de obra de arte da *Brillo Box*.

> [...] 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.[57]

A tese reiterada por Danto é, desse modo, a versão forte da teoria de 1964: a existência de um "mundo da arte" é condição necessária para a constituição de um objeto como obra de arte. Assim como observado em 1964, também no artigo de 1992, sem um "mundo da arte", não pode haver arte:

> 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 vitórias, derrotas e jogadores, apenas onde existe um mundo da arte, existe arte.[58]

Em resposta a seus críticos, em publicação datada de 1993 #, Danto afirma que embora a expressão "mundo da arte" soasse "vagamente sociológica", ele tinha em mente desde a sua introdução, em 1964, algo bem diferente, influenciado pelo modo com o qual escritores como Wittgenstein usavam a palavra "mundo":

> Eu queria dizer na verdade um mundo que consistisse de obras de arte, uma comunidade autoenriquecedora de objetos ontologicamente complexos, frequentemente inter-referencial (ou, como a expressão passou a ser usada mais tarde, "intertextual"), e que acima de tudo tivesse um vetor histórico, de modo que algo pudesse ser parte daquele mundo em certo momento, mas não num momento anterior. Então, nenhuma *Brillo Box* seria possível na Pequim do século XVIII, nem na Amsterdã do século XVII, mas pensei que, em 1964, o mundo da arte havia se aberto o suficiente para acomodar as *Brillo Boxes*,

56. Danto afirma que seu pensamento filosófico é filiado ao "fundacionalismo" (cf. BORRADORI, Giovanna. **A filosofia americana: conversações com Quine, Davidson, Putnam, Nozick, Danto, Rorty, Cavell, MacIntyre e Kuhn.** São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 138). De acordo com essa vertente da teoria do conhecimento nossas crenças justificadas são estruturadas como um edifício: elas se dividem entre uma fundação e uma superestrutura, em que a última se sustenta sobre a primeira. As crenças pertencentes à fundação são básicas; as crençaspertencentes à superestrutura são não básicas e são justificadas a partir das crenças justificadas na fundação. O argumento mais importante em favor do "fundacionalismo" é chamado "argumento de regressão" (*regress argument*), em que se opera a remissão numa cadeia de crenças até se chegar a uma crença justificada básica. De acordo com esse argumento, se há crenças justificadas, deve haver crenças básicas (STEUP, Matthias. Epistemology. In: ZALTA, Edward N. (ed.). The **Stanford encyclopedia of philosophy**, primavera de 2010. Disponível em: ‹http://plato.stanford.edu/archives/spr2010/entries/epistemology/›. Acesso em: novembro de 2010.

> e a pergunta interessante era, agora que lhe era possível ser um membro, por que ela e não os inúmeros assemelhados do mundo real.[60]

Se, como afirmado anteriormente, para Danto, o "discurso de razões" de uma determinada cultura é um tipo de "jogo de linguagem" governado por "regras do jogo", nos resta elucidar a natureza dessas regras. Segundo Danto,

> As regras do jogo na arte Ocidental estão muito envolvidas com um tipo de crítica, razão pela qual a forma da história da arte no Ocidente seja capaz de se ver como progressiva. Ser um artista neste mundo da arte é na verdade tomar uma posição em relação ao passado e, inevitavelmente, em relação aos seus contemporâneos, cuja posição em relação ao passado difere de sua própria. Uma obra é, portanto, tacitamente, uma crítica ao que a precedeu e ao que virá. E isso significa que entender uma obra exige reconstrução da percepção histórica e crítica que a motivou.[61]

Por essa razão, na arte ocidental, "o ponto em que uma obra surge no desenvolvimento do discurso de razões é central para sua identidade"[62], i.e., as "regras do jogo" se apresentam sempre em contexto. Para Danto, desde os pré-Rafaelitas, os artistas têm estado implicitamente envolvidos na empreitada semifilosófica de afirmar o que é ou não arte de modo que a definição de arte veio a tomar um papel crescente na própria produção de arte nos tempos modernos, chegando ao clímax naquele momento, quando perguntar-se se alguma coisa era ou não arte havia se tornado constante. Em última análise, Danto considera que Dickie interpreta mal as declarações dos representantes do "mundo da arte". Dickie, de acordo com Danto, teria ignorado que as respostas desses representantes – ou seja, a afirmação "Isto é arte" – assumiam a forma da pergunta advinda do interior do "mundo da arte", do próprio "discurso de razões" do qual participavam.

> Mobiliário é arte? E fotografia? Estas perguntas ajudaram a definir a forma do discurso de razões que a Teoria Institucional se esforçou para apreender. Estas não seriam, por outro lado, necessariamente, as perguntas para outras culturas e outros discursos. A tradição chinesa, por exemplo, não prezava nem um pouco a semelhança

57. DANTO, Arthur C. Op. cit., 1992, p. 40.

58. Idem, p. 46.

59. DANTO, Arthur C. Responses and replies. In: ROLLINS, Mark (ed.). **Danto and his critics.** Oxford: Blackwell, 1993.

60. Idem, p. 203-204.

61. DANTO, Arthur C. Op. cit., 1992, p. 46-47.

62. Idem, p. 47.

> absoluta, ao passo que nossa tradição celebra a proeza do simulador. Assim, o advento da fotografia no século XIX não ofereceu nenhum problema inicial para o mundo da arte chinesa. Quando ela de fato passou a representar um desafio, toda a forma da história da arte na China mudou para acomodá-la.[63]

Outro aspecto importante a se considerar é que, ao contrário do que a Teoria Institucional nos induz a concluir, a classificação de um objeto como obra de arte não se constitui, necessariamente, de uma decisão consensual dos membros do "mundo da arte". A constituição desse suposto corpo de representantes em Danto é, à maneira de Dickie, também vaga, já que qualquer um que tenha aprendido o que significa participar do "discurso de razões" de uma determinada cultura possa ser um "representante do mundo da arte", mas as conclusões que podem ser extraídas das duas teses são distintas. O primeiro indício que corrobora para esta distinção é a caracterização feita por Danto desse corpo de representantes, como na passagem a seguir:

> (Charles) Comfort é um membro do mundo da arte ou não? A diretora da Stable Gallery, Eleanor Ward, sentiu-se completamente traída pelas *Brillo Boxes*. (...) "Ela estava furiosa na abertura. As pessoas riram". Um artista e amigo escreveu *SHIT* por todo o livro de assinaturas. Eu as considerei como arte, mas eu não era de modo algum parte do mundo da arte naquele momento. E, é claro, Leo Castelli, que finalmente aceitou Warhol em sua galeria, as considerou como arte. Mas o mundo da arte, claramente, não é um corpo que age de modo uno: nós certamente não o definiríamos como todos – e apenas aqueles – que consideraram a *Brillo Box* uma obra de arte em 1964 – isso traria a mim, um filósofo, para dentro do mundo da arte e excluiria o diretor da National Gallery do Canadá, sem falar na proprietária da galeria que as exibiu, quando sentiu que havia sido enganada. E isso certamente exclui o artista que arruinou o livro de assinaturas, para não mencionar vários críticos muito sofisticados. Além disso, a pop art foi de fato popular – um grande número de pessoas comuns adorou as latas de sopa *Campbell's*, em parte, talvez, porque os "experts" as odiavam.[64]

63. Idem, ibidem.

64. Idem, p. 37.

65. Além do diretor da National Gallery do Canadá, apontado por Danto (Op. cit., 1992, p. 40) como um dos retardatários, muitos outros membros do mundo da arte poderiam ser citados. Eleanor Ward, proprietária da Stable Gallery, estava suficientemente atualizada para aceitar a pintura de uma nota de dólar de Andy Warhol como obra, em troca da qual ela lhe ofereceu sua primeira exposição individual, quando nenhum outro galerista o havia aceitado. Isto não a impediu, entretanto, de sentir-se traída pelo artista, por ocasião de sua segunda mostra, aquela em que Warhol apresenta as *Brillo Boxes*. Por outro lado, foram justamente aquelas obras que atraíram o interesse de Leo Castelli, o mais celebrado galerista da época, que mantinha reservas à produção de Warhol porque esta era muito semelhante àquilo que outro de seus artistas, Roy Lichtenstein, estava produzindo. No momento em que Warhol passou a fazer aquilo que considerava como "escultura", sua reservas se desfizeram.

De acordo com o trecho citado, portanto, o "mundo da arte", na acepção de Danto, não é um organismo que funciona de modo consensual: pelo contrário, a julgar pelos exemplos apresentados, ele se caracteriza pelo dissenso. Na medida em que membros distintos do "mundo da arte" ocupam posições também distintas no discurso de razões, pelos mais diversos motivos[65], caberia, então, indagar de que maneira esses discursos dissonantes constituem determinados objetos como obras de arte. Como, afinal, tais objetos podem ser classificados como arte?

Há, para Danto, um tipo adequado de interpretação, sujeito à análise de seu conteúdo de verdade e capaz de fundamentar a classificação de um objeto como obra de arte: interpretar uma obra equivale a estar comprometido com uma explicação histórica da obra. Danto faz, a seguir, um movimento bastante abrupto e introduz de forma inesperada o modelo crítico que considera mais adequado para esse tipo de interpretação, a saber, a "crítica de arte inferencial" – metodologia apresentada pelo historiador da arte britânico Michael Baxandall (1933-2008), em seu conhecido livro, *Patterns of intention*[66].

> A teoria de *mundos da arte* a qual subscrevo é aquela de uma afiliação livre de indivíduos que sabem o suficiente por meio da teoria e da história que são capazes de praticar o que o historiador da arte Michael Baxandall denomina "crítica de arte inferencial", que na realidade significa simplesmente explicações históricas das obras de arte. As interpretações são falsas, portanto, quando as explicações o são.[67]

É importante observar que Danto apresenta o termo "mundos da arte", na forma plural, pela primeira vez. A versão monolítica do primeiro artigo ganha agora, aparentemente, um aspecto pluralista, resultado, possivelmente, da experiência no exercício da crítica de arte a partir de meados dos anos 1980. A intenção fica mais clara quando, logo adiante, Danto apresenta a crítica proferida por Hilton Kramer, então crítico da revista *Times*, acerca da obra *Metronomic Irregularity II*, de Eva Hesse. Para Danto, a avaliação desfavorável feita por Kramer, que considerou a obra uma simples adaptação tridimensional da pintura de Pollock, era devida a uma falha em seu "ver interpretativo" (*interpretive seeing*). Kramer teria, portanto, interpretado a obra a partir dos preceitos, ou da "teoria artística", que sustentavam o Expressionismo Abstrato e se mantido distante do "mundo da arte" do Minimalismo, o imaginário do

66. Cf. BAXANDALL, Michael. **Patterns of intention: on the historical explanation of pictures.** New Haven: Yale University Press, 1985.

67. DANTO, Arthur C. Op. cit., 1992, p. 42, grifo meu.

68. Idem, p. 43-46.

qual Hesse fazia parte. Danto termina por constatar que no "mundo da arte" em que Kramer desenvolveu seu "bom olho" não haveria espaço para reagir adequadamente ao uso de materiais industriais como aqueles utilizados deliberadamente no "mundo do minimalismo"[68].

Ainda, depois de invocar a metodologia de Baxandall e caracterizá-la meramente como "explicações históricas de obras de arte", Danto apresenta sua noção de interpretação nos termos da distinção introduzida por Roland Barthes (1915-1980) entre o texto "de leitor" e o texto "autoral"[69]. Aqui, também, Danto se apropria muito rapidamente de conceitos que deveriam ser melhor explorados no que concerne, sobretudo, às implicações de tais apropriações e ao modo como efetivamente se ajustam à sua teoria. Contudo, é a primeira, a interpretação "de leitor", que, para Danto, numa reversão do pensamento barthesiano, tem capacidade de explicar a obra de arte, enquanto a segunda, a interpretação "autoral", aproxima-se logicamente do discurso não cognitivista que consiste em arbítrios e declarações. Esta última, a interpretação autoral, consiste no que a obra significa para o espectador, sem se preocupar se esse significado é verdadeiro ou falso. É ainda sob esse sentido de interpretação que se diz que a obra admite um número infinito de interpretações e que a interpretação é um "jogo de significantes".

> Poderia se argumentar talvez que parte do que faz a arte importante é que ela pode ou mesmo deve proporcionar interpretações autorais, e chegar a significar coisas específicas a espectadores específicos, sem significar a mesma coisa para todo espectador. Se eu penso na história da minha família enquanto assisto a *Rei Lear*, isso não tem valor explanatório no que concerne a *Rei Lear*. Se eu observo com prazer que às vezes posso ver as feições de minha filha na Olympia de Manet, isso não é crítica de arte inferencial. A interpretação de leitor é falível, apenas porque ela tem a forma de uma hipótese explanatória, mas ela não é infinita e não é subjetiva.[70]

Todavia, o ponto central para Danto em "The art world revisited" é reafirmar o caráter objetivo e necessário do "discurso de razões", a própria substância do "mundo da arte", capaz de constituir as obras de arte e em cujo interior surgem questões passíveis de correção e incorreção. Embora o cerne do conceito de "mundo da arte" tenha se mantido, a revisão proposta no artigo publicado em 1992 sublinha

69. "De leitor": do original "*readerly*", tradução do termo "*lisible*", cunhado por Roland Barthes. "Autoral": do original "*writerly*", tradução do termo "*scriptible*", também criado por Barthes. O termo em francês "*lisible*", "legível", ou "de leitor", foi usado num sentido específico pelo crítico Roland Barthes em seu livro **S/Z** (1970), e é comumente traduzido para o inglês como "*readerly*" ou "*readable*". Barthes aplica esse termo a textos (normalmente da tradição realista) que não envolvam uma participação real do leitor que não seja o consumo de um significado pré-fixado. Um texto "de leitor" pode ser facilmente entendido em termos das convenções e expectativas já familiares e é, nesse sentido, "fechado". Pelo contrário, o texto "autoral" ("*scriptible*" ou "*writerly*", normalmente modernista) desafia o leitor a produzir seus significados a partir de um jogo "aberto" de possibilidades. LISIBLE (verbete), **The concise Oxford dictionary of literary terms.** Oxford: Oxford University Press, 2004. Disponível em: ‹http://www.answers.com/topic/lisible›. Acesso em: maio de 2010.

largamente o caráter cognitivista de sua teoria e, por extensão, o tipo de interpretação que caracteriza como constitutiva das obras de arte é explorado de modo a sustentar fundamentos básicos de maneira mais consistente. De maneira consoante à fonte de conhecimento da arte identificada por Danto, a saber, a *razão*, em oposição à *percepção*, a estrutura de justificação proposta pelo autor, e que singulariza sua teoria em relação à Teoria Institucional de George Dickie, consiste numa cadeia de regressão a crenças básicas, fundadas no campo da história e da teoria da arte.

70. DANTO, Arthur C. Op. cit., 1992, p. 42-43.

> Para mim, entretanto, trata-se menos de quem está certo e de quem está errado e mais do discurso de razões que é a substância do mundo da arte ao referir-se e ao constituir obras de arte, âmbito no qual questões de correção e incorreção surgem. Não há nenhum decreto. A seu modo algo surpreendente, a crítica é, afinal, muito parecida com a ciência, desenvolvendo hipóteses em sua linha de frente e restringindo-as ou produzindo ainda outras.[71]

71. Idem, p. 52-53.

Cristiane Silveira é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, mestre em Filosofia pela mesma instituição e bacharel em Gravura pela Escola de Música e Belas-Artes do Paraná. Foi responsável pela curadoria e pesquisa das exposições *Sérgio Sister: a cor reunida* (Museu Municipal de Arte, Curitiba, 2013); *Célia Euvaldo: pinturas* (Museu da Gravura Cidade de Curitiba, 2011); *Daniel Senise* (Galeria Casa da Imagem, Curitiba, 2010); *Jorge Guinle e Raul Cruz: desenhos* (Galeria Casa da Imagem, 2009); e *Carlito Carvalhosa: meus olhos* (Museu da Gravura Cidade de Curitiba, 2008). Atualmente, é professora colaboradora de Estética e Teoria da Arte na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR/EMBAP).

Artigo recebido em 18 de fevereiro de 2014 e aprovado em 12 de março de 2014.