



v13n26
Julho-Dezembro de 2016
ISSN: 1984-9206

ARTE, INTERPRETAÇÃO E CONSCIÊNCIA DA INTERPRETAÇÃO NA FILOSOFIA DA ARTE DE ARTHUR DANTO [ART, INTERPRETATION AND CONSCIENCE OF INTERPRETATION IN THE PHILOSOPHY OF ART BY ARTHUR DANTO]

Filipe Ferreira Pires Volz
Doutorando PPGF/UFRJ; Bolsista CNPq,
Brasil.
E-mail: aquelefilipevolz@gmail.com

RESUMO

A partir da crítica das teorias da arte predecessoras, o artigo procura explicar e interpretar a filosofia da arte de Arthur Danto, que procura dar uma definição “curta” de arte, onde a interpretação da obra como obra de arte possui papel principal, uma teoria que só se torna historicamente possível depois do advento do ready-made de Marcel Duchamp, uma obra cujos aspectos estéticos são irrelevantes para sua condição de arte.

ABSTRACT

Through the critique of previous theories of art, the article seeks to explain and interpret Arthur Danto’s philosophy of art, which searches for a “short” definition of art, with a lead role for the interpretation of the work as a work of art, a theory that only became historically possible after the advent of the ready-made by Marcel Duchamp, a work whose aesthetic aspects are irrelevant to their status as art.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Moderna; História da Arte;
Filosofia da Arte; Arthur Danto;
Marcel Duchamp

KEYWORDS

Modern Art; Art History;
Philosophy of Art; Arthur Danto;
Marcel Duchamp

1 INTRODUÇÃO

Queremos entender agora o que é o *ready-made* de Duchamp e qual o problema que ele traz para a arte segundo as explicações dadas pelo filósofo norte-americano Arthur Danto, que usou o termo “ontologia da obra de arte” (DANTO, 2010, p. 20) para designar seu empreendimento filosófico. Danto era um jovem filósofo analítico que começara um projeto de sistema filosófico, algo incomum já na época, os anos 1960 e 1970. Escrevera um tomo sobre história, um sobre conhecimento e um sobre ação, todos vertentes diferentes de um mesmo projeto, criar uma teoria das representações, a tentativa de pensar o homem como *ens representans*, um ser que acima de tudo percebe o mundo por meio de representações. Foi primeiramente no contato com a *Brillo Box* de Andy Warhol - uma série de esculturas iguais entre si e visualmente idênticas a caixas de armazenar sabonetes da marca *Brillo*, que serviam para levar os produtos da fábrica aos supermercados - que fez Danto repensar a estratégia de seu projeto. Ele escreve em 1964 um artigo que ganhou fama, intitulado *The Artworld*, “o mundo da arte”. Esse artigo é um primeiro esboço da filosofia da arte que Danto desenvolveria a partir do final da década de 1970, no lugar do que seria seu quarto livro sistêmico, cujo tema também teria sido a arte¹.

O que levou Danto de um sistema filosófico que pretendia falar sobre os aspectos fundamentais da relação do homem com o mundo como um todo para o tópico específico da filosofia da arte foi não apenas o caminho natural do sistema, seguido do interesse de Danto em ser lido mais por artistas do que por teóricos da arte, mas a recepção da *Brillo Box* e o questionamento sobre a filosofia em geral que a filosofia da arte parecia trazer com força especial dentro de si.

Aceitei-as prontamente como arte, mas depois me perguntei por que aquelas caixas eram arte enquanto as embalagens comuns dos supermercados não eram. Compreendi que essa dúvida tinha a forma de um problema filosófico. Recentemente, o dissidente soviético Vitaly Komar me contou por que se interessava por filosofia. Os filósofos nos dizem que coisas que parecem completamente diferentes umas das outras são iguais, enquanto coisas que são completamente idênticas são diferentes (DANTO, 2010, p. 16).

144 Apesar de Warhol trazer Danto e sua filosofia ao mundo da arte, ele sabe que Duchamp é “o primeiro a realizar na história da arte o sutil milagre de transformar objetos do *Lebenswelt* [mundo da vida, mundo vital] cotidiano em obras de arte” (DANTO, 2010, P. 24). Para poder justificar a diferença que

¹ Essas informações e as seguintes se encontram no prefácio à edição brasileira de *A Transfiguração do Lugar-Comum*.



resulta de tal transformação, Danto vai mexer na definição de arte até conseguir o que quer. A definição *de* arte que Danto obtém é idêntica a definição *da* arte de Duchamp e dos *ready-mades*, visto que eles são as formas basilares da diferença entre coisas e obras, exatamente por não carregarem em si nenhuma diferença com seus pares, além, é claro, da única diferença essencial.

Vamos nos ater a dois textos de Danto, a sua grande obra *A Transfiguração do Lugar-Comum* (1981) e o pequeno ensaio *A apreciação e Interpretação de Obras de Arte* (1982). Em um sentido largo, e em uma interpretação própria, a grande obra e o pequeno ensaio parecem ser um uma versão mais complexa/sintética do outro. O mesmo caminho do livro parece ser feito, de uma forma bem mais condensada, no ensaio, um caminho que procura salvaguardar a arte e a obra de seu passado tradicional mimético e de seu presente relativista, os momentos que antecederam/sucederam o advento da arte moderna, de onde surgiu a proposição aberta pelo *ready-made* duchampiano²: obras de arte não podem buscar seu âmbito próprio em características esteticamente perceptíveis.

2 TEORIA DA TRANSPARÊNCIA

Em seu ensaio *A interpretação e apreciação de obras de arte*, Danto descreve duas teorias gerais sobre a arte que teriam dominado a história da arte até a arte moderna, a teoria da transparência e a teoria da realidade. Enquanto a segunda pode ser resumida a arte moderna, a primeira é um fundamento presente em todas as formas de se pensar e fazer arte anteriores. A teoria da transparência procura pensar o sentido da boa arte e a obra de arte na sua invisibilidade, o seu desaparecimento na ação de trazer ao público um conteúdo “real”, ou seja, externo à arte.

Para justificar sua existência na história, Danto cita Schopenhauer. Segundo Danto, para Schopenhauer a arte é “prótese cognitiva” (DANTO, 2014, p. 60), um instrumento que facilita o ato de conhecer o mundo. A arte não é de fato necessária para esse conhecimento, e não produz um conhecimento próprio. Como todo instrumento, ela realiza sua função tão melhor quanto menos se fizer presente. Enquanto um instrumento que tem como caráter próprio a imitação ou expressão derivada da realidade, esse desaparecimento é ainda mais próprio: a arte “existe para que vejamos através dela, não para ser ela mesma vista” (Idem). A obra não produz nada novo, de modo que o prazer que sentimos esteticamente

² Cf. *A Transfiguração Do Lugar-Comum* 24, onde Danto afirma que Duchamp foi o primeiro a transformar objetos comuns em arte, e que o artista francês deveria ser o primeiro a se pensar no que diz respeito aos episódios artísticos (hipotéticos ou reais) retratados em *A Transfiguração Do Lugar-Comum*.



através da obra não difere realmente de outros prazeres estéticos que possamos ter (como ver um pôr-do-sol, etc.). Deste modo, o conteúdo da obra imitativa, que seria a realidade imitada, define e engloba a arte (p. 61).

A esta visão da arte como um *medium* (DANTO, 2014, p. 60) que some para fazer aparecer um outro, Danto dá o nome de Teoria da Transparência (p. 63). Esta teoria seria o horizonte de pensamento presente na maior parte da história da arte. Entre os mais antigos, podemos pensar em Aristóteles, para quem, ao contrário de Platão, a arte imitativa não é uma ilusão (DANTO, 2010, p. 224-5), pois só realiza a catarse através de uma diferença explícita entre ela e a realidade³, o que repercute numa diferença, ao contrário de Schopenhauer, entre os prazeres da arte e os comuns. Desagrada-nos ver um homem sofrer uma tragédia, mas se o ator a sofre no palco sentimos prazer. “Iludir os sentidos não significa obviamente iludir o espectador (...) o fato de que sabemos que estamos vendo uma imagem neutraliza o que nossos sentidos iludidos percebem” (DANTO, 2014, p.127). Entre os modernos, Danto (2010, p. 46-7) lembra de Shakespeare, que apresenta em *Hamlet* uma “tese” sobre imitação e arte. Hume (2011, p. 157-8) também poderia ser citado: “Nada pode agradar pessoas de gosto a não ser a natureza retratada em todas as suas graças e ornamentos”. Na modernidade tardia (século XIX), podem-se constatar elementos de uma mudança na teoria da arte: exatamente por causa de sua condição imitativa, fictícia, a arte não é menos, mas mais que a realidade, como declara Schiller (2011, p.74):

Já a sua imitadora [da natureza], a arte imagética, é inteiramente livre, porque ela dissocia de seu objeto todas as limitações casuais e deixa também o ânimo do observador livre, porque imita apenas a *aparência*, e não a *realidade*. Como, porém, toda a magia do sublime e do belo se encontra na aparência, e não no conteúdo, a arte possui todas as vantagens da natureza, sem partilhar seus grilhões.

Schiller inverte a tradicional hierarquia ontológica sem mudar os termos (arte é ilusão, mas a ilusão é maior do que a realidade), inversão que ecoa, de formas distintas, em pensadores como Schopenhauer e Nietzsche e poetas como Baudelaire. Em comum entre elas e a história da arte anterior, mesmo que por vezes as diversas fases se contradigam entre si, permanece a teoria da arte como transparência. Mesmo que Schiller pareça submeter o conteúdo

³ O ensaio *O Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles*, de Augusto Boal, esclarece a diferença entre os prazeres da arte e da realidade, a questão da catarse e a especificidade do conceito de mimesis em Aristóteles. “A arte imita a natureza’, na verdade, quer dizer: ‘A arte recria o princípio criador das coisas criadas’” (BOAL, 2013, p. 31); “... para Aristóteles, a realidade não é a cópia das ideias, mas, ao contrário, *tende* à perfeição expressa por essas ideias; contém, em si mesma, o *motor* que a levará a essa perfeição” (Idem, p.37); “‘Imitar’, portanto, não tem nada a ver com ‘realismo’, ‘cópia’ ou ‘improvisação’. E é por isso que Aristóteles podia dizer que o artista deve ‘imitar’ os homens como *deviam ser* e não como são. Isto é, imitar um modelo que não existe” (Idem, p.38).

VOLZ, Felipe F. P. Arte, interpretação e consciência da interpretação. p.143-157.



à aparência, esta aparência não é a da obra, mas a da natureza, que a arte preserva. De igual maneira, “Schopenhauer exaltou a arte como uma fuga das pressões da vontade para um mundo de formas” (DANTO, 2010, p. 74); entretanto, essa inversão não deixa de preservar à arte um lugar de imitação:

‘A arte, a obra o gênio’, escreve Schopenhauer em tom épico, ‘repete e reproduz as ideias eternas que concebeu por meio da contemplação pura, isto é, o essencial e o permanente de todos os fenômenos do mundo’. Todas essas são teorias glorificantes, que ironicamente revestem as obras de arte das mesmas propriedades grandiosas que Platão atribuiu às formas e recusou a elas” (Idem, p. 75).

Predicados que são verdadeiros ou falsos para obras de arte o serão também para os objetos imitados: “x é uma obra de arte bela somente se x disser respeito a y e y for belo”, de modo que “toda a reação do público a uma obra de arte deve ser *ipso facto* uma reação ao seu conteúdo” (Idem, p. 227). A obra é um meio, um “meio vazio”, que desaparece para exercer sua função – que, é claro, nunca será tão plena quanto o seu original. Desse modo, se a arte repete a realidade, a linguagem estética da arte será tal qual a que poderíamos usar para qualquer coisa que achássemos bela (Idem, 231). De fato, mesmo que, como Aristóteles, a divisão entre imitação e realidade tenha de ser consciente para produzir a catarse específica da arte, *no momento* da fruição da obra realidade e arte devem se fundir, de modo que sejamos tragados para dentro da ficção plenamente. Isso significa que nos comportaremos como observadores passivos, mas não distanciados.

Essa tese ideal da teoria da transparência, no entanto, nunca poderá ser concretizada. A condição de realidade que atingimos na catarse não é a realidade tal como a vemos – ela é “mais intensa” e “menos intensa” ao mesmo tempo. Mais porque nos faz ver tudo com atenção redobrada, menos porque não nos provoca a reação de engajamento com as coisas, mas de contemplação. Exatamente por não nos envolvermos com os acontecimentos em cena como faríamos na realidade é que podemos vê-los detidamente e usufruir dessa visão contemplativa que nos prende à auto-referência do simples aparecer das coisas. Durante esse momento de fruição, no entanto, não temos consciência de nós mesmos como espectadores e nem da obra como obra, mas esquecemos disso. Nós sabemos que estamos vivenciando ficções, mas conscientemente as tratamos como se elas fossem reais - e exatamente por termos ciência disso limitamos o nosso engajamento.

A realidade que a obra apresenta, seu conteúdo, não é experimentado como se fosse esse conteúdo de fato, pois já nos coloca em relação a ele nos

VOLZ, Felipe F. P. Arte, interpretação e consciência da interpretação. p.143-157.



moldes contemplativos, não pragmaticamente engajados, da arte. A transparência não é uma passagem direta à realidade, mas sim a justaposição de uma sobre a outra, de modo que o conteúdo da obra de arte mimética não é a realidade “em si”, mas a realidade da arte.

A obra não é, então, um instrumento transparente, como um espelho, mas uma outra realidade por si só. Sua transparência não é a de um vidro límpido entre um observador e um objeto observado, mas sim a transparência das suas próprias condições de obra de arte, de modo que, durante o evento contemplativo (a fruição empática da realidade da obra) o espectador não percebe que esta realidade, tão diferente da outra, que chega a lhe impor um comportamento específico (contemplação sem engajamento), é construída instrumentalmente, por meio de artistas, palcos, molduras, métricas, salas escuras, silêncio, atenção, etc., dependendo da arte em questão. Por isso a proposição ideal da transparência da arte imitativa seria uma contradição interna à arte interpretada de tal forma, o que justificaria o “ódio” platônico (DANTO, 2010, p. 226). A arte imitativa nunca conseguiria de fato imitar. O *medium* persistentemente se faria presente, mesmo quando não se mostra de modo explícito.

3 TEORIA DA REALIDADE

A teoria da realidade como descrita por Danto desenvolve-se a partir da história da arte recente como um exercício de busca por uma identidade própria, uma especificidade da experiência, isolada e diferente de qualquer outra, salvaguardando assim o âmbito exclusivo da arte. O modo da teoria da realidade exercer essa especificidade é através da afirmação total da realidade da obra no seu aparecimento, enquanto algo que não pode ser transportado – via referência, interpretação, representação, imitação, etc. – para além da simples experiência de si mesma pelo espectador.



É possível compreender a história recente da arte como um esforço filosófico de reafirmar sua própria identidade (...) de se tornar “uma realidade”, como os artistas gostam de dizer. E um estratégia para isso tem sido mais ou menos virar a mesa no tocante à realidade ao forçar objetos inegavelmente reais a servir como *media*, possuindo-os como fantasmas... (DANTO, 2014, p. 61).

Os “mestres da mágica artística reversa” (Danto nos apresenta essa definição pomposa usando Duchamp como exemplo), alguns dos artistas que fizeram parte da arte moderna no fim do século XIX e no XX, responderam à transparência cortando a conexão entre obra e objeto real, fazendo da obra um objeto real. Do impressionismo ao expressionismo abstrato o quadro vai

VOLZ, Felipe F. P. Arte, interpretação e consciência da interpretação. p.143-157.

abandonar toda relação com a representação da realidade, fazendo do quadro a apresentação de si mesmo⁴, da realidade do que ele é (tinta sobre tela). Por uma outra via, o dadaísmo fará da obra um objeto real através do *ready-made*.

O *ready-made* pode ser entendido em dois aspectos. O primeiro poderia ser descrito como uma espécie de “platonismo radical”, onde o princípio da transparência seria levado até um extremo. Ao invés da técnica artística falsificar com a máxima perfeição possível um objeto real belo, ela simplesmente apresentaria o objeto belo: “A teoria da realidade abrevia radicalmente os procedimentos criativos [da teoria da transparência]: pegue um objeto belo e deixe-o ser uma obra de arte” (DANTO, 2014, p. 64). O *ready-made*, aqui, é compreendido como uma espécie de escultura, que deve ser apreciada por suas formas e cores. No caso da *Fonte*: suas formas curvilíneas e o seu “branco cintilante”, como diz George Dickie, da chamada “teoria institucional da arte”⁵, que Danto utiliza como exemplo dessa forma de apreciação do *ready-made*.

O *ready-made*, no entanto, segundo uma acepção mais próxima da requerida pelo próprio Duchamp (Idem, p. 69), pode ir mais longe e não reivindicar para a coisa comum a apreciação das obras de arte, mas sim, inversamente, a condição de coisa comum para a obra de arte. Um exemplo extremamente claro disso é a escultura *Litanies*, de Robert Morris. O artista validou em cartório um documento onde declara que retira da sua “construção de metal” toda a “qualidade e todo o conteúdo estéticos”, como relatado por Harold Rosenberg em seu ensaio *Desestetização* (BATTCOCK, 1986, p. 216). A obra de arte não se refere à beleza, nem mesmo uma nova beleza em referência a um padrão tradicional. A arte vai mais longe ainda. Separam-se arte e estética, o que significa que a obra de arte e o objeto comum não mais possuem diferença (ao menos – e esse é o cerne da questão de Danto, como veremos adiante – diferença estética). É descoberto, enfim, que a “estética não pertence à essência da arte” (DANTO, 2014, p., 66)⁶. Ted Cohen é o exemplo que Danto usa para esse sentido da teoria da realidade: a obra de arte não é o objeto, mas o ato de escolher o objeto para ser obra, seguindo “mais ou menos” a lógica dos *happenings* (Idem, p. 69). No caso do *ready-made*, como primeiro de seu tipo, a estética ainda é inseparável, mesmo que atue de modo negativo. Os *ready-mades* são escolhidos, segundo

4 Não é difícil encontrar essa visão sobre a história recente da arte. Clement Greenberg a defende explicitamente (como aponta SUSSEKIND, 2014, p.352-3), o famoso crítico de arte renascentista Giorgio Vasari e o historiador da arte E.H. Gombrich, como lembra Danto (2014, p124), e o próprio Danto, quando fala diversas vezes na arte moderna e estágios finais da arte como épocas da autoconsciência da arte (2010, p.26).

5 Teoria artística que se fundamenta numa interpretação de *O Mundo da Arte* (1964), artigo de Danto, que, no entanto, procura se distanciar dessa teoria (Cf. DANTO, 2010, p. 17 e 27).

6 Hans Belting (2012, p. 267), em relação ao *ready-made* de Duchamp: “a disposição material da obra, como objeto criado, ainda não basta para transformá-la em obra de arte”.



Duchamp, exatamente por sua indiferença estética (BATTCOCK, 1986, p. 69), o que já implica, mesmo que negativamente, a participação da estética. Duchamp não escolheu como objeto do *ready-made* um quadro ou uma escultura, mas um objeto comum, cuja habitual forma estética entrará em diálogo com a recém adquirida condição de obra de arte.

Entre os interesses maiores da arte moderna está a ideia de representar na arte o seu próprio meio, fazendo referência às suas condições materiais e separando-as daquilo que elas não são, delimitando seu campo próprio (a pintura mostra na pintura a própria pintura – a cor, o traço, a forma, etc.; a poesia mostra a própria linguagem, etc.)⁷. O artista faz uma obra sobre se fazer uma obra, mas não como uma consideração interpretativa e sim através da experiência isolada das características materiais da obra. A experiência da pura pincelada por parte do público; por parte do artista, “toques de pincel que não tem nenhum significado ulterior”, nada querem dizer, nada expressam além de si (BATTCOCK, 1986, p. 167). O “artista olfativo” estaria interessado em tornar a obra “opaca” (Idem, p. 199).

Em *A Transfiguração do Lugar-Comum* esta forma da teoria da realidade poderia estar manifesta no personagem J, uma representação de um aluno de Danto, Jeffrey Lohn, que é usado em constantes exemplos pelo autor para sintetizar o artista comprometido com a indiferença estética da obra de arte⁸. Suas obras fictícias ou são idênticas a objetos comuns ou são idênticas a outras obras de arte, mas mesmo assim são capazes (e Danto tenta justificar essa radicalidade) de serem obras de arte e talvez (mas não necessariamente) até obras de alguma originalidade. Essa confusão está à parte da pura existência muda da obra. São relações de semelhança feitas *a posteriori*. A obra em si apenas “é o que é”. Como diria J, “elas são o que são, só podem ser identificadas com elas mesmas, e no entanto são obras de arte” (DANTO, 2010, p. 198).

Há ainda uma outra possibilidade da teoria da realidade, exemplificada na pintura *Everything Is Purged From This Painting But Art, No Ideas Have Entered This Work* de John Baldessari, de 1968. A obra consiste numa tela onde se lê o seu título (“Tudo foi purgado desta pintura exceto a arte, nenhuma ideia entrou nesta obra”), e somente nisso. Apesar de não ser proibido achar bonitas as letras pretas impressas no fundo branco, a obra não se destaca esteticamente, e apesar de não se confundir com coisas comuns (exceto talvez pôsteres ou, atualmente, memes de internet), poderia ser tão antiestética quanto uma obra de J. O caso aqui, no entanto, é que ela apresenta o que Hans Belting chama de

7 Cf. *A Pintura Moderna*, famoso ensaio de Clement Greenberg (BATTCOCK, 1986, p.96).

8 Cf., por exemplo, a apresentação de J (DANTO, 2010, P. 34).



autointerpretação (2012, p. 278), sendo que usa desse ato para limar de si toda a interpretação e deixar apenas a arte (o que, veremos, seria uma contradição para Danto). Assim como Morris explicitava a purgação moderna do elemento estético, Baldessari manifesta a purgação do elemento interpretativo.

O problema com esses dois modos da teoria da realidade é seu consequente relativismo. Não há critério de diferença entre obras de arte e coisas comuns, e não parece sequer haver mais a necessidade de um. Para ambos, o fim da arte parece ser o único caminho possível. Apesar de Danto não ser diretamente contrário à ideia de um fim da arte⁹, ele guarda o compromisso de justificar uma separação entre obras e coisas e entre a qualidade, o valor, das diversas obras; uma atitude que não exclua, mas também não se submeta à vontade individual ou à aleatoriedade relativizantes. Na verdade, no fundo desse relativismo estaria presente um “movimento puritano”, que trabalharia com a lógica do fundamental e do não-fundamental, separando essas instâncias de modo hierárquico e excluindo toda obra que não se adequa a esse esquema (DANTO, 2010, p. 167), que não se prende à obra pela obra.

Contudo, a “realidade” da teoria da realidade não é nada mais do que “o conteúdo da obra de arte conforme articulado pela teoria da transparência” (2014, p. 63); ela apenas elimina a função de “transportadora de conteúdo” da arte, fundindo obra e coisa, chamando a coisa (o original da cópia) de arte. Para Danto, “a incorporação perfeita, assim como a transparência perfeita, parece ironicamente deixar a obra de arte mais desprovida de peso do que nunca” (Idem). Schopenhauer ainda está certo: o *ready-made*, lido como uma obra sem qualquer diferença para com o seu correlato comum, acaba tornando o prazer estético da arte e o prazer em geral o mesmo prazer, afinal. Tanto deixando transparecer totalmente a realidade quanto se unindo totalmente a ela, o resultado é, por fim, o mesmo, a submissão da obra ao seu conteúdo real.

4 INTERPRETAÇÃO E CONSCIÊNCIA

Os excessos da teoria da transparência e da realidade fazem a obra desaparecer através de seu conteúdo; Danto reabilitará o lugar da obra através de seu aspecto formal. À medida que vai privilegiar esse aspecto, contudo, Danto irá evitar recair em outro erro, através da compreensão do excesso do privilégio ao aspecto formal da obra, que a faz igualmente desaparecer. Danto procura salvar a arte como um todo, abdicando de eleger condicionantes formais

⁹ Cf. o ensaio *Fim da Arte*, em *O Descredenciamento Filosófico da Arte* e o livro *Após o Fim da Arte* (1997). Danto chega a sugerir indiretamente que sua posição em relação à história da arte tem algo de hegeliano (DANTO, 2014, p., 120, no “abstract” de *Fim da Arte*).



demasiado específicos. Como fazer isso sem cair no relativismo será sua tarefa maior.

Partimos do princípio duchampiano¹⁰ seguido por Danto: “Como toda definição de arte deve abarcar as caixas de sabão Brillo, é evidente que nenhuma definição pode fundamentar-se numa inspeção direta das obras (2010, p.26).. A Brillo Box é idêntica a caixa de sabão do mercado, que não é uma obra de arte. Se assim é, parece muito difícil, se não impossível, conceber não relativisticamente a arte. Sem o solo estético, a arte, assim parece, passa a poder ser qualquer coisa. E, de fato, para Danto, ela *pode* ser qualquer coisa – o que não significa que ela *seja* qualquer coisa:

...qualquer coisa pode ser uma obra de arte: não há condições necessárias enunciáveis na forma de predicados de um lugar. Decerto não se deve concluir do fato de que qualquer coisa pode ser uma obra de arte que qualquer coisa o seja (2010, p.105).

Para o apreciador de arte, ao contrário do homem da caverna na alegoria platônica, que não consegue distinguir coisas aparentemente iguais e por isso usufrui delas como se fossem o mesmo¹¹, a experiência *da obra* só é possível através da diferença. Se não se toma consciência dessa diferença em algum momento, então não há obra de arte. A ontologia da obra de arte de Danto é uma ontologia relacional. O apreciador de arte deve estar capacitado a “estabelecer logicamente” uma diferença específica da obra (DANTO, 2010, p. 52), e experienciá-la, antes de tudo, a partir dessa diferença. Que ele estabeleça isso de forma *lógica*¹², só denota o compromisso de Danto em resgatar para a arte elementos que historicamente estavam separados dela. O entendimento estético, em referência a obras de arte, “pode estar muito mais perto de uma ação intelectual” (o estabelecimento lógico de uma diferença abstrata) do que de “estimulação sensorial”, “paixão”, etc. (DANTO, 2014, p.65). A estética, então, se participar da obra de arte, não será como condição necessária; sua própria



10 Este axioma pode ser questionado por teóricos como por exemplo Clement Greenberg, como aponta Rodrigo Naves: “...para Greenberg a arte continua a valer como força visual, e não é por outra razão que obras como a de Duchamp pouco lhe interessaram”(GREENBERG, 2013, p.15); já Pedro Sussekind (2014, p.362) diz que a “tarefa de Danto é enxergar positivamente aquilo que Greenberg identificava como a decadência da arte”.

11 Confusão que só é possível se o falso e o verdadeiro possuem uma mesma aparência. O falso só é falso em relação ao verdadeiro. Essa referência só é possível se ambos partilharem algo em comum – a aparência. Mas e se a aparência do falso for uma, e a do verdadeiro for outra? O que Danto parece indicar é que as teorias da transparência e realidade tomam a aparência da obra de arte como sendo a mesma da realidade (reduzem a aparência ao conjunto abstrato de características estéticas – concluindo que o urinol e o *ready-made* tem a mesma aparência, conclusão que só é possível abstraindo da interpretação do objeto e do contexto no qual o observamos).

12 DANTO, 2010, p. 203: “o mundo da arte é *logicamente* dependente da teoria”, nosso grifo.

modulação específica em cada experiência é guiada pela consciência teórica, pelo reconhecimento de um conceito. Assim sendo, apesar de perceptivelmente iguais, a caixa de sabão comum e a Brillo Box oferecem experiências estéticas diferentes.

É um processo análogo ao da água benta, que Danto chega a usar como exemplo (2010, p.55), ou ao de um item fetichizado, como uma peça de roupa que pertenceu a um ente falecido ou a uma celebridade. Um objeto que não se diferencia em nada de outros tantos iguais, mas que pela força de uma imposição “mental” nossa, passa a nos oferecer uma experiência sensível diferente. Para o crente, a água benta tem um sabor especial. A pele do fã se abre aos sentidos mais delicados proporcionados pelo toque na textura do tecido que um dia seu ídolo vestiu. Apesar da arte e do fetiche serem casos ímpares, especiais, eles podem nos chamar a atenção para a experiência de toda e qualquer coisa, afinal, existem coisas que podem ser percebidas puramente? É possível desligar a criação simbólica sobre os objetos que experienciamos?

Preocupado em deixar a definição de arte aberta as novidades da arte moderna e contemporânea, Danto irá reduzir a definição de arte ao mínimo de notas características, alargando assim seu alcance. Na verdade, nos parece que Danto busca apenas uma: a interpretação. *A obra de arte é um objeto interpretado como obra de arte*. Uma “primeira condição necessária” para a definição de arte é “de que toda obra de arte deve dizer respeito a algo - ter um significado” (DANTO, 2010, p.18). “Um objeto material [e aqui estão inclusos quaisquer objetos, inclusive quadros, esculturas, etc.] só é uma obra de arte em relação a uma interpretação” (2014, p. 74). Qualquer objeto só pode ser arte se for entendido como arte através de uma interpretação, “a alavanca com a qual um objeto é alçado para fora do mundo real e para dentro do mundo da arte” (Idem). A interpretação “é transfigurativa”, “transforma objetos em obras de arte e depende do ‘é’ da identificação artística” e o objeto “é de fato uma obra de arte apenas em relação a uma interpretação” (Idem, p. 79), que é tanto aquilo que o coloca no mundo da arte como as significações que o ato transfigurativo de a colocar no mundo da arte podem ou não ter (o que poderíamos chamar de “intenção do autor”).

Nos parece que esta pequena definição possui algumas implicações e que podemos adicionar algumas coisas a ela; destacamos três que nos parecem fundamentais:

i) se a obra foi interpretada como obra antes do espectador a interpretar assim, se ele é chamado a interpretá-la assim (quando por exemplo deduz que



algo é arte a partir do lugar onde está, como num museu), pelo simples fato de alguém ter realizado a transfiguração deste objeto em obra já está em jogo a intenção de um autor. A obra de arte possui um autor (mesmo que desconhecido, mesmo que não seja apenas um indivíduo), de modo que carrega uma intenção significativa, mesmo que seja a de não conter significados - sendo assim, *a obra é um objeto que atrai interpretações sobre si*. Poderíamos falar em dois níveis de interpretação: uma inicial, ontológica, formal, que Danto chamou de alavanca (“isto é uma obra de arte”), e uma posterior, conteudística (“esta obra significa x ou y”). Só com a primeira em jogo é possível falar na segunda.

ii) assim que é interpretada como arte, a obra entra no chamado “mundo da arte” e participa da história da arte. Isso significa que as interpretações que ela atrair para si estarão conectadas com os referenciais disponíveis, na ocasião da interpretação, ligados à arte. Isso significa, dentre outras coisas, que *a definição de arte é histórica*.

iii) a obra possui significado, como objeto interpretável, mas esse significado se dá nela de uma forma específica, “corporificada”: “as obras são significados corporificados” (DANTO, 2010, p.18), “a obra é o objeto *mais* o significado” (p.19) e também o inverso, o seu significado junto ao objeto; “uma obra de arte tem de ser sobre algo — ter um significado — e de alguma forma tem de incorporar o significado no modo como ela se apresenta à consciência do espectador” (Idem, 2013, p.9) As “obras de arte presentificam seus significados, enquanto o significado de uma descrição é exterior a esses significados” (Idem, p.18-19). Um artigo acadêmico partilha uma ideia, um símbolo significa algo, mas ambos são apenas suportes para uma mensagem - por sua vez, *a obra de arte só significa corporificadamente*, só pode atrair interpretações que não ignorem o modo como isso se dá na forma própria da obra e na experiência dela, ao menos se for interesse da crítica ser uma crítica de arte, já que é possível interpretar obras como expressões de subjetividades, propagandas políticas, tratados filosóficos simplificados, etc.

Nos parece, entretanto, que ainda é possível acrescentar a esta definição de Danto uma segunda nota, *a consciência da interpretação da obra de arte*. Danto diz que “A interpretação não é algo exterior à obra: obra e interpretação surgem juntas na consciência estética” (2014, p.80). Assim interpretamos: através da consciência estética a obra se dá como algo que está unido a interpretação. Para nós, parece impossível falar na interpretação da obra sem falar na consciência desta interpretação. Não basta que alguém interprete a obra como obra, é necessário que ela seja vista assim por quem quer que a vivencie. Se Duchamp

escolhe exibir *A Fonte* em um banheiro, presa a parede de azulejos, sem mas nenhum indicativo de que ali está uma obra, não há obra (ou há, mas somente para Duchamp). A diferença entre obra e coisa comum não precisa ser explicada, apenas existir; uma vez que existe, no entanto, ela precisa ser explícita. Danto afirma diversas vezes que a arte moderna é um estágio de autoconsciência da arte¹³, quando por exemplo diz que “Na arte moderna, a arte se torna objeto para si mesma” (2014, p.245). Não apenas este conhecimento se dá de forma geral com a Arte como um todo tomando consciência de si, mas nas próprias criações e apreciações concretas, que agora se afirmam a partir da consciência da arte e também da manifestação dessa consciência na obra (como, no casos da teoria da realidade).

Sem a consciência da arte, a interpretação, enquanto ato intelectual, não pode existir. Nomear e entender uma nomeação artística são atos conscientes, que enxergamos junto com as obras (talvez pudéssemos dizer que são as lentes sem as quais não podemos ver obras de arte). Da mesma maneira interpretar a obra, colocá-la em relação com os contextos artísticos e históricos, demanda não apenas consciência, mas algum conhecimento de arte.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que, para Danto, a arte moderna teve que se desviar dos problemas das teorias da transparência e realidade que confundiam a obra de arte com a realidade. A principal questão da filosofia da arte, para Danto (2014, p. 99), será “diferenciar objetos comuns de obras de arte”, porém sem utilizar para isso qualquer condição perceptível, seguindo a “tarefa” encomendada pelo *ready-made*. Contudo, para sustentar esta definição, foi necessário a Danto guardar para a arte sempre algo que deve ser observado previamente, uma lente com o qual percebemos/criamos a arte: a consciência da arte.

Isto traz um novo problema: como tratar obras como o Teatro Invisível de Augusto Boal, onde nenhum espectador sabe que é um espectador, ou então grafites e obras expostas nas ruas, muitas vezes de tal forma que sua condição de obra esteja invisível? Ou as obras de arte em contextos mais “distraídos” proporcionados pelos avanços da indústria cultural, em suportes como notebooks, fones de ouvido, tablets, etc., onde a sobriedade consciente do museu se evapora? Qual é a diferença entre uma obra de arte e um produto comercial? Podemos assistir uma obra de arte distraidamente, ou contemplar mercadorias? Além disso, a arte e o mundo da arte são significantes que podem

¹³ Afirma amplamente nos ensaios *O Fim da Arte e Arte, Evolução e Consciência na História*, e no livro *Após o Fim da Arte*, dentre outros textos.



ou não ser conhecidos pelo público. Quem tem as condições de reconhecer o que é arte e qual o seu valor? O que é demandado do público para ser capaz de estabelecer essas interpretações, conhecer essas teorias?



REFERÊNCIAS

- BATTCKOCK, Gregory (org.). **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- DANTO, Arthur. **O descredenciamento filosófico da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- _____. **A Transfiguração do Lugar-Comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. **Crítica de arte após o fim da arte**. Tradução de Miguel Gally, Clarissa Barbosa e Leandro Aguiar. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v.VII, n.14, jul/dez 2013.
- GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- HUME, David. **A Arte de Escrever Ensaio**. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- SÜSSEKIND, PEDRO. Greenberg, Danto e o Fim da Arte. **Kriterion**, n.129, p.349-362, jan/jun 2014.

* * *

VOLZ, Felipe F. P. Arte, interpretação e consciência da interpretação na Filosofia da arte de Arthur Danto. **Kalagatos**, Fortaleza, v.13, n.26, 2016, p.143-157.

Direitos autorais 2016 © Autor, com identificação do direito de primeira publicação da Revista Kalagatos.

Recebido em: agosto de 2016.
Aprovado em: novembro de 2016.

