

ARTHUR DANTO  
**O QUE É A ARTE**

ARTHUR DANTO  
**O QUE É A ARTE**

TRADUÇÃO  
Rachel Cecília de Oliveira  
Debora Pazetto



*Para Lydia Goehr*

© Relicário Edições, 2020  
© 2013, by Arthur Danto

CIP –Brasil Catalogação-na-Fonte | Sindicato Nacional dos Editores de Livro, RJ

Danto, Arthur, 1924-2013

O que é a arte / Arthur Danto; Tradução e apresentação: Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto. -- Belo Horizonte, MG : Relicário Edições, 2016. Coleção Estéticas.

232 p.

ISBN: 978-65-86279-09-2

I. Filosofia. 2. Estética. 3. Arte I. Oliveira, Rachel Cecília.  
II. Pazetto, Debora III. Título.

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei n. 9.610, de 12.2.1998.

É proibida a reprodução total ou parcial sem a expressa anuência da editora.

Este livro foi revisado segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

COORDENAÇÃO EDITORIAL Maíra Nassif Passos  
PROJETO GRÁFICO & DIAGRAMAÇÃO Ana C. Bahia  
TRADUÇÃO Rachel Cecilia de Oliveira e Debora Pazetto  
REVISÃO Lucas Moraes

#### RELICÁRIO EDIÇÕES

Rua Machado, 155, casa 1, Colégio Batista | Belo Horizonte, MG, 31110-080  
relicarioedicoes.com | contato@relicarioedicoes.com

Nota sobre a tradução **9**

Apresentação – “... não se segue que tudo é arte” **11**

Prefácio **37**

1. SONHOS ACORDADOS **43**

2. RESTAURAÇÃO E SIGNIFICADO **99**

3. O CORPO NA FILOSOFIA E NA ARTE **127**

4. O FIM DA DISPUTA:  
o *paragone* entre pintura e fotografia **153**

5. KANT E A OBRA DE ARTE **173**

6. O FUTURO DA ESTÉTICA **197**

Agradecimentos **223**

Referências **227**

## NOTA SOBRE A TRADUÇÃO

Arthur Danto constrói seu texto com um misto de expressões e termos de uso restrito à filosofia e de gírias e frases coloquiais, muitas vezes provenientes da oralidade, o que torna a tradução do livro um desafio. Optamos por preservar ao máximo o sentido e a gramática da língua portuguesa, deixando o termo original em inglês ao lado de expressões traduzidas nos casos mais complexos. Optamos por encontrar as citações, mesmo aquelas que ele não informa de onde retirou, em seus textos de origem e utilizar as traduções já publicadas em português sempre que possível. Mantivemos os títulos de livros e de obras de arte em inglês quando não encontramos nenhuma tradução disponível em língua portuguesa e em outros idiomas, nos casos em que Danto cita na língua original. Nos casos em que o filósofo usa termos que, em inglês, não têm gênero (como *the artist* ou *the philosopher*), optamos por não declinar apenas no masculino, como é habitual, mas no feminino e no masculino (a/o artista, a/o filósofa/o). Por fim, fora os títulos de livros e termos estrangeiros, todos os demais usos do itálico constam no texto em inglês.

Desejamos uma excelente leitura a todas e todos!

*Rachel Cecília de Oliveira*

*Debora Pazetto*

## APRESENTAÇÃO

“... não se segue que tudo é arte”

*Rachel Cecília de Oliveira*

*Debora Pazetto*

O livro “O que é a arte” foi publicado originalmente em 2013, ano de falecimento do filósofo e crítico de arte Arthur Danto. Este livro, o último de sua longa carreira, encerra meio século de investigação filosófica sobre a arte, que começou com seu mais célebre artigo, “O mundo da arte”, publicado em 1964.

Embora Danto tenha abordado os mais diversos assuntos no campo da Filosofia da Arte, o tema que constitui a espinha dorsal de sua obra é, sem dúvida, a elaboração de uma definição para a arte. Sabe-se que esse assunto, seja em salas de aula, mesas de bar ou periódicos especializados, nunca aparece sem vívidas polêmicas. Em meados do século XX, muitas teorias da arte foram inspiradas pela negação wittgensteiniana da possibilidade de definições essencialistas dos conceitos, sobretudo de conceitos “abertos” como o de arte, para usarmos a expressão de Morris Weitz (1956, p. 4), que entendia a teoria estética como “uma tentativa logicamente vã para definir aquilo que não pode ser definido”<sup>1</sup>. Talvez devido à influência dessas teorias,

1. Morris Weitz, The role of theory in aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 15, No. 1 (Sep., 1956), pp. 27-35, p. 4.

ou à pluralidade da própria prática artística, no século XXI é muito mais comum presenciarmos recusas da possibilidade de definir arte do que defesas. Ainda mais raros são os esforços consistentes para estruturar essa definição. Por esse motivo, entre outros, a leitura da obra de Arthur Danto, para concordar ou discordar das ideias do autor, é imprescindível para qualquer pessoa interessada no problema do que é a arte, do que ela não é, de qualquer coisa que fique entre essas opções ou que sirva para borrar ou reafirmar essa fronteira.

Com a arte da década de 1960, mais especificamente, com sua epifania diante da *Brillo Box* de Andy Warhol, Danto compreendeu que a produção artística contemporânea colocava um legítimo problema filosófico: como diferenciar obras de arte de coisas banais? Afinal, nos séculos XX e XXI, foram apresentadas tantas configurações inovadoras do que poderia ser compreendido como “obra de arte” que esse conceito se tornou relativo e problemático. Até o século XIX, os materiais tradicionais, a representação mimética da realidade e a beleza funcionaram como indicadores que anunciavam algo como arte. Mesmo quando essas características não eram assumidas como definidoras, atuavam como uma assinatura implícita do conceito na coisa. Todavia, a ruptura dos padrões tradicionais de suporte e representação ou de matéria e forma que orientavam o reconhecimento de um objeto como artístico se tornaram cada vez mais sutis ou até mesmo nulos. Isso, é claro, foi feito intencionalmente por artistas que desejavam questionar os limites de sua atividade. Artistas abandonaram a beleza, as molduras, os pedestais, os suportes clássicos, a representação, os temas, as instituições tradicionais, o labor técnico, o predomínio

dos sentidos, a individualidade autoral e a permanência dos objetos. Fizeram arte nas ruas, arte abstrata, arte efêmera, arte sobre seus próprios corpos, na terra, nos desertos, no mar, arte virtual, digital, engajada. Usaram animais e coisas comuns, rituais e ciência, excrementos e alta tecnologia. Esvaziaram galerias, embaralharam gêneros, empacotaram museus, foram às ruas e de volta aos cubos brancos. O que justifica o agrupamento de toda essa diversidade sob o termo “arte”? Em outras palavras, é possível encontrar uma definição para a arte que resista à da arte contemporânea? Para Arthur Danto a resposta é positiva. Em sua perspectiva, a arte precisa ser um conceito fechado e definível, visto que ela é, de certa forma, algo universal.

Há um tom na escrita de Danto que torna sua filosofia mais palpável e interessante para artistas e curiosos em geral, e não apenas, como é comum, para filósofos/os acadêmicos. Esse tom deve-se, por um lado, à sua linguagem simples e direta – que, neste livro, torna-se quase coloquial – e à sua costumeira abundância de exemplos. Por outro lado, porque sua investigação é despertada pelas questões colocadas pela própria produção artística e não apenas, como também é comum, pelos argumentos da tradição filosófica. São os problemas colocados pela arte pop, conceitual, minimalista, performática – por toda arte, enfim, que engrosse a correnteza do que Lucy Lippard chamou de “desmaterialização da arte” – que conduzem Danto a uma ontologia baseada na ideia de que a distinção entre coisas banais e obras de arte existe, mas não está na aparência sensível. Essa tese, elaborada para e por meio da arte contemporânea, é inaugurada em seu artigo de 1964, aprofundada em *A transfiguração*

*do lugar-comum*, de 1981, e retomada sinteticamente neste livro, que a apresenta em sua formulação mais concisa e descomplicada.

“O que é a arte” é um título pretensioso, no mínimo ousado, para um livro de filosofia do século XXI. É também um título revelador. Danto cria uma estrutura que horizontaliza os termos da frase, permitindo que a reflexão proposta seja sobre “a arte”, mas também sobre o “o que”, e que soe como afirmação e como pergunta. Logo, o assunto do livro é, também, a própria questão ontológica. Daí sua estrutura, isto é, uma compilação, com alguns acréscimos, de vários argumentos que o filósofo desenvolveu ao longo da vida na tentativa de responder “o que é” a arte em suas diversas manifestações. Uma pergunta essencialista, no fim das contas, mas formulada em conjunto com uma aguda consciência das diversidades históricas e culturais da arte.

O título fica menos pretensioso se for entendido como uma proposição não finalizada, isto é, não como se estivesse aludindo a uma resposta pronta que estabeleça de uma vez por todas a essência da arte, mas como abertura para hipóteses e teorias sobre o assunto. Como Danto afirma no primeiro capítulo, seu objetivo é produzir algo análogo ao *Teeteto* de Platão, a saber, um questionamento contínuo e aberto acerca da definição de uma atividade humana fundamental: “No *Teeteto*, Sócrates e um matemático jovem e talentoso definem o conhecimento como crença verdadeira, embora percebam que o conhecimento é mais do que isso. Em tempos mais recentes, os epistemólogos acrescentaram outras condições, mas ninguém pensa que a tarefa está finalizada” (p. 75). Assim, a tarefa projetada por Danto neste livro é eliminar ou reiterar propriedades para definir a arte, contribuindo com a longa e complexa – alguns dirão impossível

e inútil – empreitada de definir filosoficamente alguma coisa. Diferentemente de seu livro mais robusto sobre o assunto, *A transfiguração do lugar-comum*, aqui ele não pretende estabelecer uma lista de condições necessárias e suficientes para responder à pergunta que dá nome a este livro, mas mostrar a importância do problema, bem como suas principais contribuições no trabalho coletivo de respondê-la.

Por isso, sua escrita pode ser percebida como apaixonada, entusiasmada ou, no mínimo, reveladora de uma surpreendente crença em suas próprias narrativas. As citações são escassas, o estilo é fluido e desprezioso e as fundamentações são pontuais, o que faz com que seus argumentos pareçam um pouco fracos se tomados isoladamente – na verdade, eles são validados pela trajetória do filósofo, dependentes dos livros em que ele fundamenta suas principais teorias sobre a arte, sobretudo *A transfiguração do lugar-comum*, *O descredenciamento filosófico da arte* e *Após o fim da arte*.

\*

No prefácio e no primeiro capítulo, Danto discute a teoria platônica da arte como imitação no escopo do projeto definatório. Os estudos platônicos contemporâneos atentam para o equívoco de se universalizar a tese do Livro X de *A República* para compreender a teoria da mimese, assim como sua associação à definição de arte, por vezes mostrando o próprio Platão como um produtor de mimese em seus diálogos, outras vezes confrontando o Livro X com outras passagens em que ele aborda o assunto de forma diferente. Danto incorre nesse equívoco,

não porque ignora a discussão, mas porque seu interesse não é realizar uma análise especializada da obra platônica, e sim mostrar como a teoria da imitação proveniente do Livro X vigorou no pensamento sobre a arte até o início do século XX. É ali que surge a ideia de cópia, ou equivalência ótica, enquanto finalidade da produção artística. No âmbito da história da arte, essa ideia que marca o surgimento da narrativa mimética na Europa ocidental se consolidaria com Vasari e Alberti. Essa primeira grande narrativa, a qual Danto chama de vasariana, albertiana, ilusionista, imitativa ou mimética, engloba as obras de arte compreendidas como uma evolução – começando com Cimabue, Giotto, Duccio e estendendo-se até o século XIX – das técnicas pictóricas e escultóricas de representação mimética. Trata-se de uma perspectiva linear, cuja direção é a “conquista gradual das aparências naturais”, para usar a fórmula concisa que Danto toma de Gombrich.<sup>2</sup> A história da pintura, paradigmática nessa narrativa, foi sucessivamente explicada por várias/os artistas, críticas/os e historiadoras/es, como o desenvolvimento de estratégias ilusionistas para reproduzir, em um plano bidimensional, os efeitos sensoriais que o mundo real causa no aparelho visual humano. Esse longo período da história da arte, de acordo com o filósofo, é finalizado com os fauvistas e *Les Femmes d'Alger* de Pablo Picasso.<sup>3</sup> Essas obras inaugurais

2. Arthur Danto. *O descredenciamento filosófico da arte*. Autêntica: Belo Horizonte, 2014, p. 124.

3. Em outros textos, Danto aponta inícios diferentes para a narrativa modernista, como as obras de Van Gogh, Gauguin ou Monet. Também é importante notar que há muitos exemplos na história da arte que contrariam a tese dantiana de que uma grande narrativa mimética vigorou do *quattrocento* ao modernismo, como é o caso de Arcimboldo e Hieronymus Bosch. Sua costureira resposta para essa situação é que, apesar de existirem contraexemplos,

do modernismo, embora façam claras associações com a realidade visível, não têm a equivalência ótica como objetivo. Assim, são responsáveis por desafiar a narrativa mimética, ou melhor, por mostrar que não é possível utilizar a imitação como condição necessária em uma definição de arte. A partir daí, a equivalência ótica se transforma em uma possibilidade criativa, entre várias outras, deixando de ser uma exigência.

Na mesma linha argumentativa, Marcel Duchamp é escolhido por Danto como o artista que levou historiadores e teóricos da arte a perceberem que a beleza também não faz parte da definição de arte, ao passo que John Cage faria o mesmo em relação a propriedades materiais muito consolidadas, como o som dos instrumentos no caso da música. Danto sempre escolhe grandes artistas e grandes teóricos como figuras emblemáticas para descrever os caminhos, marcos e rupturas das narrativas históricas da arte. Podemos, com bons motivos, criticar essas escolhas: sempre homens brancos europeus ou estadunidenses para tratar da arte de um ponto de vista universal, escolhidos, em geral, mais por causa da fama que adquiriram no mundo da arte do que por terem feito algo que nenhuma outra/o artista fez na mesma época ou até mesmo anteriormente. No entanto, é preciso compreender que a escolha desses ícones funciona apenas como um exercício para eliminar da definição de arte propriedades que por muito tempo foram percebidas como necessárias. É nesse sentido que devemos compreender o papel

---

eles nunca se tornaram referências evolutivas da produção artística. O mesmo vale para a crítica de que ele generaliza questões da pintura para tratar da arte em geral – em *Após o fim da arte*, Danto afirma que foi a própria história da arte que elegeu a pintura como paradigma, como se pode observar pela polêmica seiscentista conhecida na historiografia como *paragone*.

que ele atribui a Andy Warhol – o artista-ídolo é colocado por Danto em um novo patamar, o da filosofia da arte, porque seus objetos, indiscerníveis de coisas comuns como caixas de esponjas de aço, trariam a contribuição definitiva para modificar a definição de arte.<sup>4</sup> O que esses objetos indiscerníveis revelam, no fim das contas, é que a arte não pode ser definida a partir de suas características sensoriais, pois elas não permitem diferenciar entre a *Brillo Box* e uma caixa de esponjas Brillo no supermercado.

A definição, portanto, deve buscar outro tipo de critério. As soluções dantianas sempre apontam para critérios mais próximos de propriedades relacionais do que de propriedades qualitativas ou monádicas, ou seja, para conceitos relacionados com a interpretação social e historicamente fundada de certos objetos como obras de arte. Assim, em resposta àqueles que defendem a impossibilidade de definir arte como uma espécie de cura radical à fadiga crônica da estética, Danto defende que

4. No decorrer de sua obra, Danto (2004, p. 16) elabora alguns raciocínios pouco convincentes para explicar por que a questão dos indiscerníveis surge com Warhol e não com Duchamp, tais como: “Duchamp escolheu uma via contrária ao acesso à arte que privilegiava o olho, forjando uma arte absolutamente intelectual. Warhol por sua vez, era na minha opinião um artista mais rico, pois ele tinha uma filosofia do mundo”, ou como, em *Após o Fim da Arte*, explica que o artista francês, ao apresentar objetos comuns como obras de arte, podia estar “depreciando a estética” e “testando os limites da arte”, ao passo que Warhol estava celebrando “as coisas mais comuns dos modos de vida mais comuns” ou “os objetos e os ícones da experiência cultural comum, o equipamento comum da mente do grupo no momento presente da história” (Danto, 2006, p. 144). Ora, se a questão não é apenas a apresentação de indiscerníveis (que Duchamp faz meio século antes de Warhol), e sim uma celebração da vida real e da cultura comum, por que Warhol, e não Yoko Ono ou Hélio Oiticica? De todo modo, certamente a grande contribuição do filósofo não está nessas escolhas, mas na argumentação sobre os indiscerníveis e no aprofundamento da discussão sobre a definição da arte.

o problema da estética nunca foi o desejo de definir arte, mas a tentativa de fazê-lo por meio de propriedades aparentes, como a equivalência ótica, a beleza ou quaisquer aspectos derivados de suportes, formas e materialidades específicas. Sua teoria não fundamenta a “artisticidade” em algo que possa ser percebido no objeto, mas na relação do objeto com diversos outros fatores sócio-históricos. Ou seja, qualquer resposta à pergunta “o que é a arte” deve ser buscada em predicados relacionais.

Essa tese, que aponta o mundo da arte como resposta contextual para a questão que intitula este livro, é defendida pelo autor desde 1964. Em seu núcleo, está a ideia de que obras de arte são significados incorporados nos elementos materiais que as compõem, e que essa relação entre conteúdo e meios de apresentação, para usar os termos hegelianos, deve passar por uma interpretação historicamente contextualizada no mundo da arte. Em seu livro de 1981, ele faz acréscimos importantes à sua definição, ampliando a discussão sobre interpretação e incluindo uma dimensão retórica, metafórica e estilística. Aqui, ele volta a sustentar a definição reduzida – “resumidamente, minha teoria é que obras de arte são significados incorporados” (p. 214) –, ciente, no entanto, de que ela não basta para distinguir obras de arte de diversas outras formas de representação. A grande novidade, no primeiro capítulo deste livro, é que Danto associa a indiscernibilidade entre arte e objetos banais com a indiscernibilidade, já apontada por Descartes, entre sonho e percepção. Arte e sonho são representações feitas de qualidades sensoriais, têm significados e por vezes características ficcionais, no entanto, sonhos são privados, acessíveis apenas a quem sonha. O filósofo cria, então, o conceito de “sonhos acordados” para ampliar sua

definição. Arte é um sonho acordado: um princípio criativo que dá corpo a significados, tornando-os universalmente comunicáveis e compartilháveis. Embora seja um conceito poético e interessante, é preciso advertir que Danto o desenvolve pouquíssimo e, sendo este o último livro de sua carreira, somos deixados com meros indícios de como compreendê-lo. Se o conceito retoma a discussão sobre metáforas da *Transfiguração*, se funciona ou não como um terceiro critério definitório, se pressupõe um conceito materialista de realidade – as questões suscitadas são muitas, mas as respostas costumam ser bastante especulativas.

\*

O conceito de interpretação é um dos pontos centrais da definição de arte de Danto. No segundo capítulo, “Restauração e significado”, ele aborda o assunto por meio de uma estética aplicada, exercendo habilidosamente sua dupla função de filósofo e crítico de arte. O problema filosófico – como interpretar o significado de uma obra de arte – é aplicado a um célebre problema empírico, a saber, a restauração do teto da capela Sistina. Danto coleta impressões de artistas e críticas/os, incluindo ele mesmo, que viram o teto da capela antes e depois da restauração, colocando em questão as decisões da equipe restauradora a partir de uma crítica de arte robusta, erudita e bem fundamentada.

Uma restauração é feita na materialidade da obra. A materialidade, no entanto, é a incorporação do seu significado. Desse modo, não é possível decidir acerca de uma restauração com base em critérios meramente físicos ou técnicos, isto é, observando apenas pigmentos e pinceladas, como teria feito o chefe

da equipe de restauração. De acordo com Danto, esses critérios seriam incapazes de responder se a tonalidade sépia do teto era sujeira sedimentada ao longo de séculos ou uma veladura representando a escuridão aprisionadora da qual as figuras humanas tentariam em vão escapar. Se a segunda hipótese estivesse correta, a restauração teria mudado dramaticamente o significado da obra, privando-a de seu sombreado metafísico. Daí a importância de uma crítica de arte capaz de aprofundar a compreensão da obra enquanto significado incorporado. De certo modo, continuamos na lógica dos indiscerníveis: se a arte for tratada simplesmente como objeto físico, não será possível distinguir a *Brillo Box* das caixas do supermercado, logo, uma obra de arte não se resume aos seus aspectos físicos e uma restauração não se resume a soluções técnicas.

Um ponto controverso que acompanha o pensamento de Danto é sua insistência na importância das intenções da/o artista para a interpretação crítica de suas obras. Em *O descrenciamento filosófico da arte*, ele afirma que um crítico não pode estar muito enganado se sua interpretação se aproxima daquela oferecida pela/o própria/o artista. Danto, com efeito, segue esse caminho em seu livro sobre Andy Warhol e em sua extensa atividade como crítico de arte, que começou em 1984 e terminou em 2009. Evidentemente, no caso de uma obra tão antiga quanto o teto da Capela Sistina, não há como retomar as intenções do artista, visto que a prática de discorrer sobre a própria obra é relativamente recente. Nesses casos, Danto opta por cruzar informações de fontes variadas, tais como biografias, impressões de visitantes de épocas diferentes, investigações histo-

riográficas, análises detalhadas da obra do artista e do contexto artístico da época.

Há diversas tendências teóricas na contramão dessa perspectiva, que compreendem a interpretação de obras de arte não como uma reconstrução das intenções da/o artista, mas como algo aberto a quem percebe a obra, levando em consideração diferenças culturais, locais, individuais e assim por diante. O problema dessas perspectivas, de acordo com o filósofo, é que até mesmo para saber quais partes do objeto material fazem parte da obra é preciso recorrer às intenções da/o artista. Por exemplo, é preciso investigar as intenções de Duchamp para saber se a posição da ampola de vidro faz parte de *Ar de Paris*, isto é, se estar pendurado no teto pertence ao significado da obra ou se foi uma escolha curatorial. O mesmo vale para o sombreamento sépia do teto da Capela Sistina. Assim, Danto analisa não apenas o trabalho escultórico de Michelangelo, relacionando-o com o pictórico, como também as narrativas bíblicas representadas nos nove painéis centrais. O filósofo afirma que o chefe da equipe de restauração teria se pronunciado de forma equivocada sobre a sequência dessas cenas, revelando sua incompreensão a respeito do significado da obra e os riscos imensos de uma interpretação crítica equivocada.

Danto é o que poderíamos chamar de “anti-relativista” em relação à interpretação artística: ele defende que as interpretações são verdadeiras ou falsas, que são descobertas, e não inventadas, muito embora o ponto de vista oposto seja mais comum a partir da modernidade. Contudo, os limites e parâmetros para as interpretações artísticas que caracterizam o anti-relativismo dantiano são, na maioria dos casos, bastante modestos. Por

exemplo, interpretar um mosaico bizantino como uma reflexão sobre a planaridade da superfície é uma interpretação falsa, pois recorre a teorias que não estavam disponíveis naquele período. Nesse sentido, a interpretação, na ontologia da arte dantiana, não pode ser pensada como uma camada acrescentada posteriormente às obras de arte, mas como fazendo parte do conjunto de elementos materiais e semânticos que se entrelaçam para possibilitar sua produção. Assim, “Restauração e significado” é um excelente exemplo de como aplicar uma ontologia da arte a uma obra específica.

\*

Uma das fragilidades do conceito dantiano de significados incorporados é a escassa e precária discussão acerca da incorporação, isto é, da dimensão corporal/material do significado de uma obra de arte. Mesmo quando ele aborda o assunto, seu recorte fica muito distante da dimensão sensória do corpo, experimentada cotidianamente. Isso fica claro pelo modo como ele começa o terceiro capítulo, “O corpo na filosofia e na arte”, contando de forma anedótica como, em duas situações diferentes, sua proposta de falar sobre o corpo foi entendida de maneira equivocada pelo público.

O capítulo é uma retomada do livro *The Body/Body Problem*, publicado em 2001, mas escrito no início dos anos de 1980, com o objetivo de analisar como a noção de corpo foi construída filosoficamente. Nesse livro, é possível notar que o interesse do filósofo no tema do corpo está mais ligado à filosofia da mente, ou melhor, à compreensão da relação mente-corpo por meio

de uma discussão com autores clássicos da filosofia. No fim das contas, ele propõe uma espécie de metafísica da incorporação, mas sem relacioná-la com as questões que têm se mostrado cada vez mais importantes para artistas contemporâneas/os que focam seus trabalhos na corporeidade, como gênero, raça, sexualidade e colonialidade. Um dos objetivos deste capítulo, bem como de outras publicações posteriores ao livro de 2001, é reduzir a distância entre suas preocupações e aquelas expressas pela geração mais recente de artistas e intelectuais. Ou seja, Danto deseja mostrar como sua abordagem da relação mente-corpo pode contribuir para pensar o corpo na arte contemporânea. Buscando solucionar as diferenças existentes entre as formas de tratar o assunto, ele desenvolve a hipótese de que existem dois conceitos interdependentes de corpo, a saber, o corpo da ciência e o corpo da psicologia do senso comum.

Nessa lógica, o filósofo associa o trabalho com o corpo na produção artística ocidental ao mistério da encarnação cristã: as/os artistas renascentistas teriam trazido à tona aquela dimensão humana da qual geralmente o divino é retirado, isto é, a corporeidade. Vale notar que o problema dos indiscerníveis aparece aqui novamente, em outra formulação, uma vez que não há diferenças sensoriais que permitam distinguir entre o corpo de Deus encarnado e o corpo de qualquer outro ser humano. Com a encarnação, o cristianismo consegue transformar situações cotidianas em situações sagradas e, ao mesmo tempo, criar uma relação de empatia com os acontecimentos que marcaram a vida de Jesus entre os seres humanos. Os corpos nas pinturas que retratam, por exemplo, Cristo quando criança ou o momento de sua crucificação, expressam sentimentos que reconhecemos.

Por mais que os sentimentos e sensações corporais sejam individuais – assim como os sonhos descritos no primeiro capítulo –, eles podem ser imaginados por outras pessoas, uma vez que todos os conhecem em seus próprios corpos. Essa capacidade imaginativa tornaria a pintura renascentista próxima do público, assim como tornaria o divino próximo das pessoas comuns. O que impressiona Danto, por fim, é a eficácia da arte em mostrar e provocar estados de espírito, entendidos como universais humanos.

Assim, haveria dois tipos de inferências feitas diante de uma obra de arte: as mais cotidianas, que se referem à nossa própria sensação de estar corporalmente no mundo, e as que se referem ao reconhecimento do significado ou assunto da obra. Danto fundamenta essa ideia na separação lógica, central para a modernidade, entre corpo e mente/pensamento, que deu origem à distinção entre o corpo da ciência e o corpo da psicologia do senso comum. A ciência moderna, baseada no pensamento cartesiano, produziu modelos de compreensão do corpo enquanto máquina que abriga a mente. Nesse contexto, Danto desenvolve uma reflexão – que pode soar estranha ou rasa para estudiosos de filosofia da inteligência artificial – sobre inteligências artificiais como um tipo de racionalidade independente do corpo. Haveria, portanto, uma diferença fundamental entre seres humanos e inteligências artificiais, relacionada com o primeiro grupo de inferências diante de uma obra de arte, isto é, à capacidade humana de reconhecer as sensações que ela evoca no corpo.

Essa corporeidade da psicologia do senso comum foi pouquíssimo desenvolvida pelo pensamento filosófico – Danto

afirma que Aristóteles continua sendo a principal referência no tema. Ele atribui essa ausência de desenvolvimento teórico à condição universal de sentimentos como fome, sede, desejo, amor, dor, etc. Ou seja, a ausência não se deve a uma negligência da filosofia no que diz respeito à corporeidade, mas ao fato de que o século XXI não compreenderia melhor esses sentimentos, do ponto de vista da psicologia do senso comum, do que Homero e seus contemporâneos.

Assim, o pensamento dantiano endossa a dualidade estabelecida pela tradição filosófica ocidental entre corpo e mente/pensamento. Precisamos reconhecer que essa abordagem do corpo como universal e absoluto o torna, de certo modo, descorporificado: um corpo trabalhado em seu aspecto representativo, enquanto imagem de um significado que pode ser percebido intelectualmente.

\*

Danto inicia o quarto capítulo de seu livro retomando uma célebre polêmica seiscentista que acompanhou a discussão sobre arte nos séculos seguintes, conhecida na historiografia como *paragone*. Os *paragones* tinham como objetivo determinar qual das artes – pintura, escultura, arquitetura, poesia, música – era superior. Giorgio Vasari, a grande referência dantiana na elaboração da narrativa mimética, na segunda edição de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*,<sup>5</sup> atesta a superioridade da pintura por ser uma atividade menos braçal que as demais – na

5. Livro traduzido para o português com o título *Vidas dos Artistas* e publicado pela WMF Martins Fontes em 2011.

primeira edição, o título colocava primeiro os arquitetos, depois os pintores e por último os escultores. Naturalmente, esse tipo de polêmica perdeu o sentido na contemporaneidade, quando as técnicas e os gêneros artísticos se tornaram extremamente híbridos. Contudo, quando a fotografia foi inventada, houve um disputado *paragone* entre ela e a pintura, com a peculiaridade de que o caso era mais complexo, tendo em vista a ampla resistência em classificá-la como arte.

Os debates do século XIX a respeito da fotografia convergiam para a seguinte dúvida: na medida em que a imagem era produzida mecanicamente por um aparelho, até que ponto ela poderia ser considerada arte? O famoso periódico francês *La Lumière* publicava tanto ensaios que defendiam a fotografia como uma atividade criativa e artística quanto ensaios que a apresentavam como uma ferramenta a serviço das ciências. Nesse contexto, também começaram a surgir afirmações polêmicas, como a de Baudelaire, de que se a fotografia fosse compreendida como arte, acabaria por corrompê-la ou suplantá-la completamente<sup>6</sup>, ou a de Delaroche, citada por Danto, que teria dito “a partir de hoje, a pintura está morta” ao saber da invenção de Louis Daguerre. Muitas/os críticas/os sugeriram que a fotografia, em seu surgimento, não apenas incorporou convenções pictóricas pós-renascentistas, como também, na medida em que permitia tecnicamente a produção de imagens mais semelhantes à realidade, substituiu gradualmente a pintura na tarefa de executar as representações imitativas.

6. Baudelaire, C. *Le public moderne et la photographie. Études Photographiques*, Paris: Société Française de Photographie, n.6, p. 22-32, Dec. 1999.

Assim, o acirramento desse *paragone* moderno deve-se ao fato de que ele colocava em risco a pintura, a grande vencedora dos *paragones* renascentistas. É evidente que essa disputa só faz sentido dentro da narrativa mimética, discutida pelo autor no primeiro capítulo. De acordo com esse critério avaliativo, as pinturas de Artemisia Gentileschi são um progresso em relação às de Giotto, assim como as fotografias de modelos da Vogue são um progresso em relação à Monalisa. Para salvar a pintura era necessário modificar a narrativa. Desse modo, para Danto, a resposta artística à fotografia teria sido o surgimento das vanguardas modernas, pois as/os artistas teriam sentido a necessidade de experimentar formas de representação diferentes da fidelidade ótica à realidade, que não poderiam ser substituídas pelas fotografias. Essa narrativa, de cunho hegeliano, aponta para uma importante modificação dos parâmetros visuais da pintura.

Danto concorda com o argumento de que a superioridade da pintura em relação às primeiras fotografias poderia ser buscada na imaginação criativa, isto é, no fato de que “[o] fotógrafo só pode representar o que está lá, enquanto o pintor é livre para usar sua imaginação e mostrar as coisas diferentemente de como elas são ou eram” (p. 168). No entanto, ele também investiga como a pintura moderna assimilou características típicas da representação fotográfica. Manet, que costuma ser considerado um dos principais precursores do modernismo, criou espaços pictóricos que encurtavam a profundidade, colocavam a primazia no primeiro plano, achatavam as formas e – como Foucault argumentou brilhantemente em sua conferência sobre o pintor – eram iluminados frontalmente, exatamente como as fotografias da época. Ou seja, Manet e outros pintores moder-

nistas passaram a imitar a câmera, pintando a realidade visual tal como ela apareceria se fosse fotografada.

Ora, se, de acordo com Greenberg, a história da pintura moderna é a história do purismo da bidimensionalidade, isto é, do estreitamento do espaço pictórico entre fundo e primeiro plano, e se, de acordo com Danto, Greenberg é a grande referência teórica da narrativa modernista, a pintura moderna pode ser considerada uma consequência da fotografia. Em duplo sentido: por um lado, aproximando-se das câmeras, a pintura assimilou efeitos bidimensionais característicos do aparelho fotográfico e, radicalizando-os, teria chegado aos típicos enaltecimentos modernistas da planaridade. Por outro lado, afastando-se das câmeras, a pintura precisou se redefinir em termos que não poderiam mais ser explicados pelo paradigma progressivo da imitação ilusionista da realidade. É claro que, aos poucos, a fotografia também foi redefinida. Afinal, ela não é apenas um procedimento mecânico; por trás das câmeras estão os fotógrafos e cineastas, que, desde o dadaísmo, começaram a experimentar novas formas de criar imagens sem a necessidade de imitar a realidade. Porém, nesse momento, o conceito de arte já estava mudado e o *paragone* resolvido.

\*

Danto inicia o quinto capítulo, “Kant e a obra de arte”, estabelecendo diferenças entre o que a tradição chama de estética e o que ele faz enquanto filósofo da arte. Essa distinção acompanhou sua carreira e foi utilizada recorrentemente como justificativa para o seu tipo de abordagem filosófica e suas esco-

lhas de interlocutores na história da filosofia. Alguns de seus críticos apontaram, durante vários anos, que suas análises da tradição estética, principalmente da filosofia kantiana, não são suficientemente detalhadas ou aprofundadas. Danto se dedicou à questão no livro *O abuso da beleza*, publicado em 2003, mas não acalmou a crítica, visto que sua abordagem da filosofia kantiana ainda poderia ser percebida como deficitária e enviesada. Em contrapartida, neste capítulo, ele propõe uma leitura da filosofia kantiana bastante distinta das que fez anteriormente, distanciando-se da tradicional crítica ao juízo de gosto e se aproximando de uma abordagem que lhe permite encontrar em Kant algo similar ao seu conceito de significados incorporados.

Danto parte da afirmação, já clássica em seus escritos, de que a noção de juízo de gosto, bem como aqueles que deram continuidade às ideias kantianas, como Greenberg, não têm muito a dizer sobre as obras de arte contemporâneas, pois elas não possuem relação necessária com a beleza. Naturalmente, muitos autores, como Thierry de Duve, elaboraram estratégias interessantes de contemporização das ideias kantianas e apontaram que a beleza é um sentimento que não se refere necessariamente à arte. Todavia, Danto amplia sua análise de Kant, apontando uma compreensão da arte que não possui relação com o juízo, personagem principal do texto kantiano. Sua hipótese é que existem duas concepções de arte em Kant: a que se refere ao gosto, tem a beleza como pressuposto e é apenas judicativa; e a que se refere ao espírito, trata da capacidade criativa do gênio e está diretamente ligada às faculdades cognitivas. Seu foco, nesse capítulo, está na segunda concepção,

com a qual ele liga a teoria kantiana à produção artística e a afasta das teorias estéticas da experiência.

O filósofo entende o espírito, em Kant, como “o princípio vivificante no ânimo”,<sup>7</sup> que consiste na “(...) faculdade da apresentação de *ideias estéticas*”<sup>8</sup> (p. 183), exercida pelo “gênio” – conceito que ele utiliza sem problematizar, tratando-o como consequência da argumentação kantiana – para e por meio dos sentidos. Assim, o gênio buscaria formas de incorporar suas ideias enquanto experiências artísticas, preenchendo o espaço existente entre o que o olho vê e o que a mente consegue perceber. Como a mesma ideia pode ser incorporada de maneiras diferentes, é a especificidade da incorporação que atesta a capacidade criativa de um/a artista/gênio e desafia a capacidade humana de interpretá-la. Com essa leitura, Danto mantém a importância de Kant como fundador da crítica de arte moderna, sem ceder ao juízo de gosto como fundamento dela. Ao reconhecer a origem dos problemas filosóficos na produção artística de cada época, Danto garante a sobrevivência das teorias que lhe precederam, entendidas como tentativas genuínas de construir uma argumentação com o que a arte de cada período revela. Logo, o que impediria Kant de perceber uma obra contemporânea como arte seria apenas o seu desconhecimento da história da arte que lhe sucedeu.

No contexto plural da arte moderna e contemporânea, incluindo as produções artísticas que ultrapassam os limites do

7. Trecho retirado da página 159 da tradução de Valério Rohden e Antônio Marques da *Crítica da Faculdade do Juízo* publicada pela Forense Universitária em 2008.

8. Trecho retirado da página 159 da tradução de Valério Rohden e Antônio Marques da *Crítica da Faculdade do Juízo* publicada pela Forense Universitária em 2008.

Ocidente, foi necessário ampliar os meios de incorporação de ideias estéticas para além dos que existiam no Renascimento ou no Iluminismo. Essa ampliação tornou o processo interpretativo mais desafiador, uma vez que o trabalho da crítica seria compreender a incorporação de significados que resulta em obras de arte. Nessa arriscada aproximação entre a sua filosofia e a de Kant, Danto chega ao ponto de afirmar que a incorporação de significados, talvez, seja a única teoria filosófica necessária para abordar o que é a arte.

\*

De certo modo, o afastamento em relação à tradição estética foi fundamental para criar “imunidades” filosóficas à herança iluminista e firmar a independência do conceito de arte em relação à beleza, à imitação, à modulação emocional e demais atributos sensoriais. No entanto, no sexto e último capítulo, “O futuro da estética”, Danto nota iniciativas atuais, na história e na filosofia da arte, de retomar a importância da estética. A pergunta que orienta o capítulo é: qual será o impacto dessa retomada?

A ideia dantiana de que a estética perdeu importância nos últimos séculos não é de modo algum consensual. Basta observar os apontamentos de Gumbrecht sobre a atual ênfase no sensível-sensório, ou de Lipovetski e Serroy, que caracterizam a fase mais recente do capitalismo como sendo especificamente estética. De todo modo, as observações de Danto não se referem à presença de elementos estéticos nas sociedades contemporâneas, mas à ausência de uma reflexão teórica a respeito deles no contexto

da arte. As historiadoras/es estariam muito preocupadas com os aspectos políticos e sociais da arte e as filósofas/os com a possibilidade de defini-la – essa última preocupação é comum no contexto da filosofia anglofônica, o que revela novamente a tendência dantiana de generalizar as particularidades de seu próprio contexto –, de maneira que os valores estéticos teriam sido deixados em segundo plano.

Assim como no terceiro capítulo, Danto procura dialogar com uma linha de pensamento que, em geral, não fez parte de sua agenda filosófica, a qual ele chama de Teoria: o corpo de estratégias desconstrucionistas que teria influenciado boa parte das humanidades nas últimas décadas, relacionando abordagens teóricas com marcadores sociais de diferenças, como gênero, raça, sexualidade, território e assim por diante. O filósofo não assume uma posição clara dentro da divisão do mundo acadêmico entre uma abordagem mais tradicionalista e outra mais ativista,<sup>9</sup> limitando-se a especular sobre o impacto de uma retomada da estética nesse contexto. Seria um abandono das perspectivas sociopolíticas para que a arte possa ser pensada “por si mesma” como algo que proporciona prazer estético? Ou um prolongamento das políticas identitárias para o campo das estéticas?

9. Embora não assuma uma posição, Danto acaba revelando que entende muito pouco sobre as abordagens “ativistas”, por exemplo, ao afirmar que “o feminismo na filosofia tornou-se um campo de filosofia analítica, em vez de um desafio radical à filosofia como inaceitavelmente machista” (p. 206), ou quando menciona a estética queer tomando como referência programas do tipo *Queer Eye for the Straight Guy*, “no qual a estética é tomada como um dos atributos definidores da condição *queer*” (p. 202). Essas afirmações, além de ingênuas, podem ser percebidas como quase ofensivas para quem pesquisa seriamente teorias feministas e *queer*.

Com base nos capítulos anteriores, é possível ter uma boa noção de como Danto compreende a estética ou as qualidades estéticas. Neste capítulo, ele oferece uma caracterização quase simplória: “a maneira como as coisas se mostram, juntamente com as razões para preferir uma maneira de se mostrar em relação a outras” (p. 200). Ou seja, o autor entende estética como *aisthesis*, isto é, como um conjunto de sensações provocadas pela aparência das coisas. Ao longo da construção de seu pensamento, o que varia um pouco é se e como a estética faz parte da definição de arte. Em *A transfiguração do lugar-comum*, ele inclui a presença de qualidades estéticas em sua definição, ligando-as à incorporação material dos significados. Já em um artigo publicado em 2007, ele retoma e tensiona essa ideia: “Minha opinião é que a relação da estética com a arte será sempre externa e contingente. (...) Mas a teoria da arte como significados incorporados – ou a ‘apresentação estética das ideias’ – deixa claro como qualidades estéticas podem contribuir para o significado que um trabalho possui”<sup>10</sup>. Ou seja, a incorporação, que sempre fez parte de sua definição, pode ser formulada como uma apresentação estética dos significados. Em *O abuso da beleza*, por sua vez, o autor relativiza essa posição, propondo o conceito de “moduladores” (*inflectors*) para designar as características que convêm para fazer o observador sentir algo em relação às obras. No entanto, ele manifesta dúvidas sobre incluir a modulação dos sentimentos em sua definição de arte. Neste capítulo, o filósofo retoma a discussão afirmando que Duchamp abriu as portas para uma arte anestésica, ou, ao menos, sem distinções

10. Danto, Arthur. “Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2007, Winter, p. 11.

estéticas relevantes – para usar os termos de *O abuso da beleza*, os *ready-mades* seriam obras de arte com estéticas “externas” ao seu significado –, exigindo o reconhecimento filosófico de que as qualidades estéticas não fazem parte da definição de arte. O que não significa, é claro, que a estética não faça parte da arte.

Associando a estética com o conceito heideggeriano de estado-de-ânimo (*Stimmung*), Danto admite que certas obras de arte tenham como objetivo criar disposições, estados emocionais específicos. Por exemplo, boa parte da arte feita sob a égide do nazismo funcionou como manipulação estética de estados-de-ânimo. Assim, se a estética é “a maneira como as coisas se mostram, juntamente com as razões para preferir uma maneira de se mostrar em relação a outras” (p. 200), a filosofia tem muito a contribuir na compreensão dessas razões. Com efeito, no Brasil, vivendo em tempos de ascensão de políticas autoritárias, a estética filosófica pode mostrar-se como uma ferramenta útil para interpretar quais emoções são criadas com as qualidades estéticas das imagens, da música, da arquitetura, do cinema, e assim por diante. Isto é, quais as razões para preferir uma maneira de mostrar as coisas a outras? Talvez esteja nesse caminho a resposta a uma pergunta crucial que Danto elabora neste último capítulo: “Mas se a estética não é o objetivo da arte, qual é o objetivo da estética?” (p. 215).

\*

Este pequeno livro, organizado de forma peculiar – um grande capítulo que condensa as teses ontológicas e cinco capítulos

menores que desenvolvem livremente algumas das questões levantadas, sem muita preocupação com alinhar e concluir argumentos –, pode ser entendido como uma espécie de súpula das hipóteses que, na perspectiva de Arthur Danto, sobreviveram ao tempo e às críticas que recebeu. É provável que o tom contra-argumentativo e sintetizador desse esforço final deva-se ao fato de que foi escrito ao mesmo tempo em que produzia sua autobiografia intelectual e respondia aos vinte e sete ensaios críticos que compõem o volume sobre ele da coleção *Biblioteca dos Filósofos Vivos*. Assim, o filósofo produz uma espécie de paráfrase livre das principais ideias que compõem sua teoria, o que ressalta sua distinta capacidade de transformar críticas em caminhos para respaldar sua argumentação.

Devido à importância conquistada pelas ideias de Arthur Danto e de seu legado crítico, ele se transformou em bibliografia básica na filosofia, na história e nas artes. Assim, além de acessível e instigante para qualquer pessoa interessada em arte, esta obra é fundamental para pesquisadoras/es interessadas na possibilidade de definir a arte, no papel da estética e nos problemas artísticos colocados pela contemporaneidade. Ao final, é possível entender o desejo dantiano de definir a arte como uma busca heroica de quase meio século que proporciona novos sentidos para “(...) a ideia pouco consoladora de que, do fato de que qualquer coisa *pode ser arte*, não se segue que tudo é arte” (p. 71).

## PREFÁCIO

É amplamente aceito que Platão definiu a arte como imitação, embora seja difícil dizer se isso era uma teoria ou apenas uma observação, uma vez que não havia outro tipo de arte na Atenas de seu tempo. Parece claro, contudo, que a imitação em Platão significava praticamente o mesmo que significa hoje em inglês: parece a coisa de verdade, mas não é a coisa de verdade. Platão, no entanto, estava interessado em arte sobretudo de modo negativo, visto que tinha o objetivo de projetar uma sociedade ideal – uma República! – e estava disposto a se livrar das/os artistas, alegando que a arte tinha pouquíssimo uso prático. Para atingir esse objetivo, ele elaborou um mapa do conhecimento humano, colocando a arte no nível mais baixo possível – junto a reflexos, sombras, sonhos e ilusões. Platão considerava isso tudo meras aparências, uma categoria à qual pertenciam os tipos de coisas que artistas sabiam fazer. Assim, artistas eram aptos a desenhar mesas, o que significava que sabiam como elas se pareciam, mas eles conseguiriam de fato fazer uma mesa? Provavelmente não – mas para quê, na verdade, serviria a aparência de uma mesa? Com efeito, existia um conflito entre arte e filosofia, pois os escritos dos poetas eram utilizados para ensinar às crianças como