

## O mundo da arte como proposta/ *The artworld as a proposal*

Rachel Costa\*<sup>1</sup>

### RESUMO

O artigo propõe a leitura do conceito de mundo da arte de Arthur Danto, a partir de duas perspectivas diferentes: enquanto a única condição suficiente para definir obra de arte desenvolvida por ele, e, enquanto atmosfera construída com objetivo de compreender o comportamento tanto da obra de arte, quanto da estrutura que a circunda.

**PALAVRAS-CHAVE:** ontologia, arte contemporânea, representação.

### ABSTRACT

*The article proposes a reading of Arthur Danto's concept of art world from two different perspectives: as the only sufficient condition to define an artwork designed by him, and as a constructed atmosphere with the objective of understanding the behavior of both: the work of art and the structure that surrounds it.*

**KEYWORDS:** ontology, contemporary art, representation.

### Introdução

Em um importante artigo de 1964, denominado “O mundo da arte”<sup>2</sup>, Arthur Danto estabelece as bases de sua análise da arte contemporânea. Apesar de o filósofo ter, muitas vezes, negligenciado e até contrariado alguns desses pressupostos, acredito que eles continuam a se manter como pilar de sua teoria.

---

\* Doutora, Professora na Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil; CAPES; rachelcocosta@gmail.com

<sup>2</sup> O artigo será citado de acordo com a tradução do Prof. Rodrigo Duarte publicada no volume 1 da Revista ArteFilosofia de 2006.

O que torna essa proposição mais interessante que as demais realizadas pelo próprio filósofo é o conceito de mundo da arte. O ato de delegar à comunidade referente a responsabilidade e a condição de legitimar algo não é nova. A filosofia da ciência trabalha com essa ideia e ela tem se mostrado bastante produtiva. O filósofo escreveu seu texto influenciado por essas teorias, mas o conceito de mundo da arte não se resume a uma comunidade legitimadora, ele comporta as bases ontológicas de sua filosofia da arte, o que o torna ainda mais forte e determinante para compreender o pensamento do filósofo.

Portanto, esse artigo objetiva mostrar como o conceito de mundo da arte funciona e se alinhava às demais proposições dantianas para pensar a arte, realizadas posteriormente pelo filósofo. Tendo em vista o fato de que o conceito é o único entre os vários trabalhados por ele que funciona como condição suficiente para definir arte de maneira clássica, i.e., por meio de condições necessárias e suficientes, o que se constitui como seu objetivo até seu último livro, publicado no ano passado, mesmo ano de sua morte.

## **1. O problema da teoria imitativa da arte**

Arthur Danto começa o texto “O mundo da arte” contrapondo duas compreensões da arte enquanto reflexo: a de Sócrates e a de Hamlet<sup>3</sup>. Sócrates entende arte como reflexo daquilo que sem ela já era possível ver, e Hamlet a entende como um espelho no qual somos obrigados a enxergar a nós mesmos. Contudo, Danto mostra que por mais filosóficas ou poéticas que sejam essas compreensões, ambas estão erradas, pois se arte é uma espécie de reflexo, então imagens espelhadas também são arte (DANTO, 2006b, p.13). O objetivo de Danto é mostrar que a teoria imitativa da arte, mesmo

---

<sup>3</sup> Que na verdade são respectivamente a de Platão e a de Shakespeare, na figura de seus personagens.

compreendida por outros pressupostos, não é suficiente para pensar a arte após a existência de obras de arte exatamente iguais a objetos do cotidiano.

A teoria imitativa da arte utiliza, como pressuposto, a necessidade de que o espectador saiba que, o que ele está presenciando, é uma obra de arte, porque a reação a ela seria muito diferente se não o fosse. A tese do filósofo é que esse pressuposto não serve para a arte contemporânea, pois não há relação necessária entre ilusão e realidade. O fato de algo não ser ilusório não o torna realidade (DANTO, 2006b, p.15), além de não haver diferença física entre a arte e a realidade. Ele elege a teoria imitativa como paradigma de sua discussão, visto que ela não só é a teoria mais bem sucedida da história da arte, como também permite vislumbrar a diferença ontológica existente entre a arte antes da década de 1960 e a arte após a década de 1960.

As teorias, antigas e contemporâneas, que tentam separar arte do que não é arte só fazem o que Sócrates fez, ou seja, só mostram o que já sabemos, pois são reflexões literais da prática linguística (DANTO, 2006b, p.14). A teoria da imitação permite enxergar a diferença existente entre a imitação de um objeto e o objeto ao qual essa imitação se refere. É nessa diferença ontológica que sua teoria se assenta, postulando uma modificação estrutural no pensamento da arte como um todo, e não somente no pensamento da arte após a década de 1960. Seu exemplo preferencial de obra de arte indiscernível é a *Brillo Box*<sup>4</sup>, mas várias outras que abordam o mesmo problema podem ser utilizadas. Arthur Danto trata a *Brillo Box* como um paradigma, por questões pessoais<sup>5</sup>, pois no mesmo momento em que ela foi feita, vários outros artistas e movimentos estavam propondo obras de arte ontologicamente semelhantes.

---

<sup>4</sup> A imagem pode ser vista no seguinte link:

<https://plus.google.com/u/0/photos/105115585454603839518/albums/6051868035358634961>

<sup>5</sup> O filósofo conta em uma entrevista que foi uma visita à Stable Gallery, em 1964, em que a *Brillo Box* estava exposta, que o levou a escrever o texto "O mundo da arte".

O problema ontológico ressaltado é que a caixa de *Brillo* do Andy Warhol é exatamente igual à caixa de *Brillo* do supermercado<sup>6</sup>. A dificuldade colocada pela contemporaneidade para as teorias da arte anteriores está no fato de que a obra de arte não é mais algo feito a partir de alguma referência, mas o próprio objeto. Os chamados indiscerníveis, não são imitações de nada, mas a própria coisa que antes era imitada (DANTO, 2006b, p.16).

Com o intuito de compreender a situação histórico-social causada pelos indiscerníveis, Arthur Danto utiliza a teoria dos paradigmas de Thomas Kuhn para explicar a relação complexa existente entre a arte contemporânea e a arte tradicional. O fato é que a teoria imitativa da arte é muito forte, pois explica uma grande quantidade de fenômenos (DANTO, 2006b, p.14). O que está acontecendo com a arte é exatamente o que acontece com a ciência. Cada grande teoria se comporta como um paradigma dentro de um determinado campo. Logo, a teoria imitativa da arte constitui-se como um paradigma que funcionou durante séculos. Várias teorias dependentes foram criadas e um universo de significação foi surgindo em torno desse paradigma. Mas a teoria da imitação está para ser efetivamente descartada, o que gera uma recusa de aceitação, e, conseqüentemente, uma perda de coerência nesse universo (DANTO, 2006b, p.14).

Dentro do espírito da teoria kuhniana, Danto pressupõe a existência de divergências entre os membros do mundo da arte e o apego da grande maioria aos postulados da teoria em vias de deterioração. Contudo, a existência de objetos exatamente iguais aos objetos comuns legitimados como obras de arte impossibilita que o paradigma da teoria imitativa da arte continue a vigorar. Essa é uma situação sem igual na história da arte.

## 2. Outras tentativas

---

<sup>6</sup> Segundo uma história, dentre as tantas que rondam essa obra de arte, Andy Warhol, ao fazer uma exposição no Canadá teve que pagar imposto sobre sabão, ao invés de imposto sobre obra de arte. É exatamente devido a esse tipo de situação gerada pela dificuldade resultante de objetos comuns considerados como obras de arte, que Arthur Danto desenvolveu sua teoria.

A pintura figurativa tradicional possui vários artifícios ilusórios para que a pessoa enxergue a semelhança com a realidade, tanto que a técnica foi denominada “*trompe l’oeil*”, em português literalmente “engana o olho”. A primeira coisa que o modernismo faz é pintar as coisas exatamente como elas são vistas, o que provoca um choque nos espectadores, pois pintar as coisas como são vistas não gera imagens semelhantes à realidade. Dessa forma, o que ocorreu historicamente é que para que as obras de arte modernas fossem consideradas enquanto tal, foi necessária uma revisão teórica considerável (DANTO, 2006b, p.15).

A modernidade rejeita a *mimesis* como condição suficiente para que algo fosse considerado como obra de arte, o que acarreta em sua rejeição até como condição necessária (DANTO, 2006b, p.13). Essa mudança no pensamento leva para o museu de Belas Artes vários objetos pertencentes a museus antropológicos, devido à associação entre arte e criação (DANTO, 2006b, p.15). O problema é que a criação é uma característica da obra de arte, um critério passível de ser utilizado para a avaliação das mesmas, não para sua classificação enquanto tal. Usada erroneamente, a criação demarca de forma equivocada o território das obras de arte, pois muitas coisas que não são arte acabam ganhando esse estatuto.

Em meio a essa instabilidade, várias teorias surgem para substituir o paradigma anterior, tais como as teorias de Weitz, Kenick e Dickie. Todas se distanciam do conceito de imitação, mas nenhuma consegue perceber a modificação ontológica ocorrida na própria arte, o que faz com que a solução encontrada seja paliativa.

A principal discordância com a teoria de Weitz está na afirmação acerca da impossibilidade de definir arte. Segundo Arthur Danto, ele só prova que as definições feitas até então não foram bem sucedidas. E isso se ajusta à própria situação da arte no momento, já que a consciência do equívoco só se torna

perceptível, para o filósofo, após os indiscerníveis. Como consequência, o livro de Danto “A transfiguração do lugar comum” é uma tentativa de definição clássica da arte (DANTO, 2005, p.103). Além disso, ele questiona a leitura de Weitz da teoria dos jogos de Wittgenstein, pois este trabalha com o conceito de “semelhança de família” sem considerar que o termo família pressupõe mais que semelhança física, mas também semelhança genética, o que ligaria uma obra de arte a outra por questões bem mais profundas que as de aparência suscitadas pelo filósofo<sup>7</sup> (DANTO, 2005, p.105).

A discussão com William Kenick<sup>8</sup> gira em torno da sua afirmação de que, sabemos reconhecer uma obra de arte, mas não sabemos defini-la. Na verdade, a lógica da maioria das teorias da arte é relacional, pressupõe a existência de propriedades na obra que, se a obra não contém, não é obra de arte (DANTO, 2005, p.113). Porém, Danto mostra que definir arte não tem relação com a capacidade de reconhecer um objeto. Apesar de muitos artistas e períodos da história da arte possuírem características cognitivas claras, não há nada que impeça que, por exemplo, um artista tenha trabalhos muito diferentes dos que são cognitivamente reconhecidos como dele (DANTO, 2005, p.106). Ademais, “[s]e “saber o que é arte” quisesse realmente dizer que “sabemos empregar corretamente a palavra “arte””, então não negaria que a filosofia da arte se reduz a uma sociologia dos usos linguísticos da palavra “arte” e do termo “obra de arte”” (DANTO, 2005, p.108).

É fato que, em períodos de estabilidade artística, o reconhecimento por indução parece bastante sedutor (DANTO, 2005, p.109). O que Arthur Danto quer enfatizar é que não há qualquer possibilidade de a arte contemporânea continuar esse processo. Os indiscerníveis são seu marco justamente porque eles rompem com a possibilidade de reconhecimento. Após os indiscerníveis, os critérios físicos da obra de arte perdem o *status* de condição.

---

<sup>7</sup> Essa crítica do Danto ao Weitz é sem propósito, pois o erro, na verdade, está no fato de ambos interpretarem o conceito de semelhança de família como referente a atributos físicos.

<sup>8</sup> Escreveu o texto “Does the traditional aesthetics rest on a mistake?”.

Portanto, não é possível formular uma definição de obra de arte que se assemelhe a uma receita de bolo (DANTO, 2005, p.107-8). O erro tanto de Kennick quanto de Weitz se deve à presença de predicados relacionais na maioria das teorias da arte, o que os levou a afirmarem que a definição lógica de arte é impossível. Na verdade, esse é um erro cometido devido à recorrência (DANTO, 2005, p.114).

A querela com George Dickie é um pouco diferente das anteriores, pois a teoria de Danto foi, muitas vezes, considerada como uma teoria institucionalista da arte. Dickie, também influenciado por Weitz, estrutura uma das teorias mais controversas do período. A teoria institucionalista pressupõe que arte é o que for considerado institucionalmente como tal.

Em seu texto *“What is art”* Dickie aponta duas características para que um objeto possa ser considerado como arte: ser um artefato e ser um candidato a apreciação. Apesar de a filosofia analítica considerar ponto pacífico ser um artefato como uma condição necessária, artefato, de acordo com o dicionário Aulete, significa “objeto feito à mão ou industrialmente”. Essa é uma condição um tanto restritiva além, é claro, da segunda, que é uma condição extremamente problemática, pois, ser um candidato a apreciação significa, para Dickie, possuir características estéticas; físicas. Ele, inclusive, usa o urinol de Duchamp para afirmar a eficácia da condição, ressaltando a branquidão e as formas do objeto, e terminando por compará-lo a Brâncusi<sup>9</sup>.

Arthur Danto diz que o problema dessa teoria é que ela justifica o fato de uma obra de arte ser considerada como tal, mas não explica. O problema da distinção entre a obra de arte e seus correlatos comuns e o problema da explicação do porquê de um objeto comum ser considerado como obra de arte continua intacto (DANTO, 2005, p.39). E o objetivo de Arthur Danto é justamente responder a essas duas questões. Logo, sua teoria não é institucionalista, pelo menos, não dentro do escopo da teoria institucionalista de Dickie.

---

<sup>9</sup> Além das objeções de Danto, pode-se acrescentar que ele delimita sua teoria ao universo das artes visuais e, especificamente, as que são objetuais.

As mudanças ocorridas na arte exigiram tanto uma revisão teórica, quanto uma revolução no gosto. O problema que surge com os indiscerníveis é que uma nova teoria da arte deve compreender o universo abarcado por eles, sem incluir no mundo da arte, todos os correlatos comuns aos quais essas obras se assemelham, além de que, qualquer nova definição de arte deve abarcar todo o universo compreendido pela arte anterior, juntamente com as novas produções (DANTO, 2006b, p.15). Uma teoria adequada não pode abarcar somente as características de um período da história, muito pelo contrário, uma definição de arte deve ser passível de ser utilizada por qualquer período da arte até o momento em que ela foi cunhada.

### **3. Quando a realidade é obra de arte**

De acordo com a leitura dantiana, o pós-impressionismo mostrou que o fato de uma obra de arte não ser uma imitação não a torna menos real. Sua relação com uma realidade continua a existir, mas em outros termos ontológicos. E a arte contemporânea deve ser entendida dentro dessa perspectiva, pois as obras de arte são entidades, assim como os entes aos quais se referem, já que são logicamente inimitáveis<sup>10</sup>, o que Danto exemplifica por meio da “Cama” de Robert Rauschenberg<sup>11</sup>. Ela não é uma imitação de uma cama, mas uma cama de verdade (DANTO, 2006b, p.16). Confundir a cama de Rauschenberg com uma cama qualquer é confundir a realidade com a realidade? Ou confundir uma obra de arte com a realidade? Como a arte é a realidade, essa confusão é uma contradição. A confusão se dá por que um objeto real é uma parte de uma obra de arte, e essa parte faz com que ela seja confundida com o seu indiscernível. Após os indiscerníveis, não é mais

---

<sup>10</sup> Elas podem ser logicamente inimitáveis, mas são aparentemente imitáveis. Tanto que Mike Bildo produziu enquanto obra de arte sua, uma réplica da Brillo Box. O artista fez parte do movimento apropriacionista de Nova Iorque.

<sup>11</sup> A imagem pode ser vista no seguinte link:

<https://plus.google.com/u/0/photos/105115585454603839518/albums/6051868035358634961>



possível ensinar o significado de arte com um exemplo (DANTO, 1997, p. 13), porque tudo pode ser arte.

A diferença que se estabelece é que a arte não se resume à sua contraparte material, ela tem um conteúdo semântico. E é esse conteúdo semântico que permite o estabelecimento de um caráter representativo da obra de arte. É o conceito de representação que se configura como estruturador da diferença entre meras coisas e obras de arte (DANTO, 2006a, p. xiv). Isso porque “(...) meras coisas não têm direito a títulos” (DANTO, 2005, p.35). Coisas não têm um *aboutness* (sobre-o-quê), obras de arte sim (DANTO, 2005, p.36). É o *aboutness* (sobre-o-quê) do objeto que o coloca como representação (DANTO, 2005, p.134). Quando um objeto é eleito para representar uma população, ele deixa de ser somente uma coisa e passa a ser um representante dessa população de coisas. É um processo de autorreferência (DANTO, 2005, p.139). Obras de arte que pretendem se afirmar como meras coisas do mundo, automaticamente, fazem o contrário, visto que meras coisas não se afirmam enquanto tal (DANTO, 2005, p.141). Pinturas que denotam pinturas são exemplificações do argumento ontológico de Arthur Danto (DANTO, 2005, p.142). Logo, apesar de tudo poder ser arte, nem tudo é.

“As obras de arte se transformaram na espécie de representação que a linguagem é hoje para nós (...)” (DANTO, 2005, p.128). A arte e a linguagem são tratadas como representações conotativas. As palavras estão fora do mundo porque são sobre o mundo. As obras de arte são similares às palavras, pois apesar de terem um equivalente real, elas são sobre alguma coisa, representam algo. Nesse sentido, as obras de arte se opõem às coisas reais (DANTO, 2005, p.135). Danto usa o conceito de realidade para diferenciar as representações das coisas, e isso é problemático, como pode ser percebido no seguinte trecho:

Imaginemos duas bolas de gude, uma a cópia exata da outra, sendo a segunda a original, a bolinha “real”. Não fosse pela diferença de suas histórias e pelo fato de que uma faz parte da história da outra, nada permitiria diferenciá-las, de modo que

nenhuma observação nem a comparação serviriam para afirmar que uma é verdadeira e a outra não (...) (DANTO, 2005, p.132).

O problema está no fato de que em nenhum momento ele conceitua realidade. O filósofo parece pressupor consenso a esse respeito. Com o objetivo de minimizar a situação, compreendo a diferença da seguinte maneira: não importa se a obra de arte tem como objetualidade física uma mera coisa, é a função na qual a mera coisa se encontra, que a diferencia de todas as outras exatamente iguais a ela. Essa função é representativa, e, nesse sentido, realidade se contrapõe a representação (DANTO, 2005, p.133). Dessa forma, existem as meras coisas, as meras representações e as representações que são obras de arte. Porque, é claro que nem toda representação, ou seja, nem tudo aquilo que tem um sobre-o-quê é uma obra de arte. Como é possível compreender a partir do gráfico abaixo:

<b>Meras Coisas</b>	<b>Meras representações</b>

Estrutura ontológica das obras de arte.

Ficou explicado o que diferencia as obras de arte das meras coisas. Falta responder o que permite fazer a diferenciação entre obras de arte e meras representações. A resposta dada pelo filósofo é o “é” da identificação artística. Ele é usado ligando uma propriedade perceptível da obra ao conceito de arte, pois para identificar a obra enquanto tal, é necessário que um sujeito articule uma frase com o “é” da identificação (DANTO, 2006b, p.18).

Enquanto uma pessoa não consegue articular o “é” da identificação artística ela não consegue ver obras de arte como obras de arte, pois verá o

concreto à sua frente sem realizar a abstração. O “é” da identificação só pode ser articulado se a contextualização teórico-histórica dessa obra é conhecida, pois ver algo como obra de arte requer conhecer o mundo da arte (DANTO, 2006b, p.20).

Assim, o “é” da identificação artística é a possibilidade de enxergar algo para além da fisicalidade. Enxergar algo pelo que esse algo representa. E mesmo que algo seja visto somente pela fisicalidade, como a arte abstrata, essa fisicalidade é interpretada a partir de uma teoria da arte (DANTO, 2006b, p.20). Logo, explicar a diferença entre a caixa de *Brillo* do Andy Warhol e as demais caixas de *Brillo* do supermercado é explicar a diferença entre arte e realidade (DANTO, 2006b, p.21).

É a teoria que a recebe no mundo da arte e a impede de recair na condição de objeto real que ela é (num sentido de é diferente do da identificação artística). É claro que sem teoria, é improvável que alguém veja isso como arte e, a fim de vê-lo como parte do mundo da arte, a pessoa deve dominar uma boa dose de teoria artística, assim como uma quantia considerável de história (...) (DANTO, 2006b, p.22).

Portanto, aquilo que faz de algo uma obra de arte é externo a ele (DANTO, 2006a, p. xii). O conceito de mundo da arte é essa exterioridade que permite afirmar que algo é arte. Nessa perspectiva, duas coisas se tornaram claras: não faz sentido perguntar se isso ou aquilo pode ser obra de arte, já que a resposta é sempre sim; e a necessidade de saber qual deve ser o caso quando essa coisa é obra de arte (DANTO, 2006a, p. xiii). A contextualização teórico-histórica é como a condição de possibilidade de uma obra de arte ser considerada enquanto tal, o que significa que a arte é percebida como criação teórica totalmente contextualizada. O que resta a discutir é em que consiste essa contextualização histórico-teórica que permite a identificação de uma obra de arte.

#### 4. A contextualização teórico-histórica

Toda produção artística é produto de um momento histórico específico, assim como de uma estrutura teórica possibilitadora. Determinada forma de arte passa a ser possível a partir de uma teoria que delimita um campo particular de trabalho em um momento histórico específico (DANTO, 2006b, p.14).

Vejo como duas, as questões que norteiam o pensamento de Arthur Danto sobre esse assunto: a primeira, é o que torna possível que uma mera coisa possa ser considerada como obra de arte em um determinado momento histórico, sendo que, pouco antes, isso não poderia ter acontecido; e a segunda, é como o contexto histórico contribui para que seja concedido a essa coisa o *status* de obra de arte (DANTO, 2006a, p. ix).

O conceito de mundo da arte amalgama essas duas questões. Ele é, dentro dessa perspectiva, a própria estrutura histórico-teórica supracitada, pois somente a partir da condição de possibilidade de sua existência em determinado momento que algo pode ser considerado como obra de arte. Considere como exemplo os *readymades* de Duchamp<sup>12</sup>.

O principal argumento de Danto, em relação ao estabelecimento do início da arte contemporânea na década de 1960, é o da diferenciação entre a atitude de Duchamp e a atitude desse período. Porém, porque o problema dos indiscerníveis só se coloca na década de 1960 se na segunda metade da década de 1910 o primeiro *readymade* é legitimado como obra de arte? Segundo o filósofo, Duchamp é fruto de seu tempo, é parte da estrutura teórica e histórica do mundo da arte daquele momento, mesmo tendo tido a ousadia de propor como obra de arte um objeto exatamente igual a um objeto do cotidiano. Para Danto, o que quer que Duchamp tenha feito, ele não está celebrando o ordinário, mas sim questionando a arte (DANTO, 1997, p.132).

O modernismo se estrutura devido a uma necessidade de separação do que estava sendo feito naquele momento de toda a arte tradicional. A invenção

---

<sup>12</sup> As imagens podem ser vistas no seguinte link:  
<https://plus.google.com/u/0/photos/105115585454603839518/albums/6051868035358634961>

da fotografia impõe essa reformulação, o que faz com que o problema da arte moderna seja o da própria arte. Seu objetivo é compreender e ampliar as possibilidades da arte ao criticá-la. E Duchamp faz isso com maestria, até porque, o próprio manifesto dadaísta, movimento do qual Duchamp fazia parte, pressupõe esse tipo de atitude artística. Duchamp não é o único a propor *readymades* como obra de arte, vários outros dadaístas também o fazem. A diferença de seus *readymades* é que são os únicos sem qualquer modificação no objeto utilizado.

O dadaísmo é uma vanguarda negativa, seu objetivo é propor uma antiarte, e os *readymades* surgem como uma solução bastante profícua para esse objetivo. Assim, o movimento Dadá nega toda a estrutura do mundo da arte tradicional, inclusive sua estrutura institucional. Ele questiona os materiais, os procedimentos, a autoria, a figura do artista e o valor da obra de arte. E os *readymades* conseguem realizar todas essas críticas ao mesmo tempo. Duchamp, inclusive, como pode ser visto na imagem do urinol, não assinou seu próprio nome, mas uma derivação do nome da principal indústria americana de equipamento sanitário, a *Mott Works*.

Nesse sentido, Arthur Danto afirma que os movimentos da década de 1960 são completamente diferentes do movimento dadaísta, mas eles só foram possíveis porque Duchamp existiu. O problema da década de 1960 não tem relação com o estatuto da arte, muito pelo contrário, o mundo da arte desse período já possui a condição de possibilidade de adotar como características todas as críticas feitas por Duchamp. Os indiscerníveis da década de 1960 não são parte de um objetivo comum, mas a comprovação de que qualquer coisa pode ser obra de arte daquele momento em diante.

O próprio fato de a “Fonte” ter sido recusada pelo júri da exposição a que foi submetida pela primeira vez, demonstra a estrutura de funcionamento do mundo da arte. Se não é unânime na aceitação de uma obra, essa discordância é lembrada devido à importância que ela acaba tomando no desenvolvimento do mundo da arte em questão. Se isso acabasse

desconsiderado, provavelmente não se saberia de sua existência (DANTO, 2006a, p. x).

Apesar de existir uma irreversibilidade da história, que faz com que o barroco possa fazer parte do contemporâneo, mas não o contrário, o que caracteriza o barroco não é o período cronológico no qual ele está, mas uma série de características teóricas e de produção das obras (DANTO, 2006a, p. xi). É o que acontece com o barroco mineiro, que só é denominado dessa forma por estar no mesmo período cronológico, já que o barroco europeu e o mineiro são bastante diferentes, principalmente se forem contextualizados. O que permite o filósofo concluir que a arte é feita para ser apreciada por aqueles de seu próprio tempo (DANTO, 2006a, p. xii).

Logo, o trabalho dos historiadores é justamente remontar a situação na qual a obra de arte foi realizada, para que seu contexto possa ser compreendido, mesmo em outros momentos históricos. A experiência com a obra de arte no momento em que ela é feita é muito mais poderosa que a revivida em momentos posteriores, visto que o significado que dá vida ao trabalho é a narrativa histórica e teórica da qual faz parte. Assim, o que faz da *Brillo Box* uma obra de arte, é o universo de significados ao redor do objeto que o justifica enquanto tal (DANTO, 2006a, p. xii). Ela só foi possível devido à atitude do mundo da arte e a atmosfera teórica do período.

Quanto maior a variedade de predicados artisticamente relevantes, mais complexos se tornam os membros individuais do mundo da arte. E quanto mais se sabe da população inteira do mundo da arte, mais rica se torna a experiência de alguém com qualquer um de seus membros (DANTO, 2006b, p.24).

Toda modificação na estrutura do mundo da arte traz uma falta de coerência para a sociedade em geral. Quando uma nova forma de arte aparece, os artistas tomam suas posições em relação a essa forma e começam a produzir. Para que esse trabalho seja, não só entendido como arte pelo observador, mas também para que ele o compreenda, é preciso que ele saiba

qual é essa modificação e qual é a conjuntura teórico-histórica que a possibilita<sup>13</sup>(DANTO, 2006b, p.24). Por exemplo, uma obra de arte abstrata como o tríptico de Joan Miró<sup>14</sup>. O ato de ver esse tríptico como obra de arte requer mais que a sua legitimação como tal. Primeiro, é necessário não enxergá-lo como mera coisa, pois isso leva à afirmação comum: “Isso é só tinta colorida”. O problema é que essa frase poderia ser dita, também, pelo pintor ao se referir ao seu próprio trabalho. Só que essas duas frases, que visivelmente parecem uma só, possuem significados muito diferentes.

A arte abstrata está discutindo com toda a história da pintura, o que faz com que a tinta se transforme em personagem principal do movimento. Então, a afirmação: isso é só tinta colorida! Quando feita pelo artista abstrato, requer um conhecimento de história da pintura para ser compreendida. Além disso, esse trabalho, especificamente, é um tríptico, um conjunto de três pinturas unidas por uma moldura formando um conjunto interligado como se fosse uma só, o qual foi muito comum na pintura religiosa, como pode ser visto no tríptico de Hans Memling, de 1474, sobre a vida de São João Batista<sup>15</sup>.

As molduras eram, geralmente, dobráveis das laterais para o centro, sendo cada uma delas exatamente a metade do tamanho da principal. O tríptico de Miró faz o contrário. Além de não possuir uma moldura que interligue as telas, a tela do meio é menor que as telas laterais, impossibilitando a dobradura. Desse modo, a compreensão do tríptico de Miró é totalmente dependente da discussão teórica e do momento histórico no qual ele se insere. Sem isso, são só telas gigantes cobertas de tinta colorida, nada mais.

Sua identificação do que ele fez é logicamente dependente das teorias e da história da arte que ele rejeita (...). Ver algo como

---

<sup>13</sup> “É verdade, claro, que o conceito de arte estava começando a se ampliar suficientemente para que a pintura de Manet *Déjeuner sur l'herbe* fosse aceita como arte, em 1864, embora para a maioria que a tinha visto no *Salon des refuses* ela era uma perversão da própria ideia de arte” (DANTO, 2006a, p. x).

<sup>14</sup> A imagem pode ser vista no seguinte link:

<https://plus.google.com/u/0/photos/105115585454603839518/albums/6051868035358634961>

<sup>15</sup> A imagem pode ser vista no seguinte link:

<https://plus.google.com/u/0/photos/105115585454603839518/albums/6051868035358634961>

arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte (DANTO, 2006b, p.20).

O ponto almejado nessa discussão é enfatizar que a compreensão da obra de arte como obra de arte e a compreensão do problema que ela coloca exigem, em qualquer período da história da arte, conhecer a contextualização teórica e histórica da obra em questão. A relação com a obra de arte, para Danto, não se dá no âmbito subjetivo, como acontece com a tradição. A arte coloca a necessidade de conhecer movimentos artísticos, ironias e questionamentos que só são possíveis para os familiarizados minimamente com o mundo da arte (DANTO, 2005, p.167). O que significa que as qualidades estéticas de uma obra são função de sua identidade histórica, em outras palavras, é necessário ter informações sobre ela para que seu juízo seja bem feito, visto que a obra de arte propõe discussões teórica e historicamente localizadas que só são identificadas nessa situação (DANTO, 2005, p.172).

(...) é verdade que podemos encontrar objetos – contra-partes materiais – em qualquer época em que seja tecnicamente possível fabricá-los, mas as obras de arte, ligadas às suas equivalentes materiais de uma maneira que mal começamos a compreender, são tão relacionadas com seu próprio sistema referencial que é quase impossível imaginar qual seria a reação das pessoas ao mesmo objeto em outro tempo e em outro lugar (DANTO, 2005, p.173).

## **Conclusão**

Assim, o conceito de arte proposto por Danto é atemporal, mas sua extensão é indexada historicamente (DANTO, 1997, p.196). A diferença extensional das obras de arte na história não impede a existência de um conceito único de arte, válido para todos os períodos. Isso porque “essencialismo em arte implica pluralismo” (DANTO, 1997, p.197). Por conseguinte, a história se configura como a essência própria da arte. Arthur



Danto critica Weitz e sua negação da possibilidade de uma definição clássica de arte, porque ele propõe uma definição. Ele é um essencialista e, como tal, pressupõe a necessidade, não só a possibilidade, de definir arte. Mas seu essencialismo é um essencialismo histórico. A ideia de essência que ele esposa é bastante diferente da tradicional, pois essência é algo que se manifesta historicamente, é uma estrutura universal enquanto ser, mas enquanto parecer é algo que se modifica de acordo com o momento histórico. Essa estrutura é fixa, mas pode ser configurada de formas diferentes, o que faz com que ela seja, ao mesmo tempo, universal e mutável. As coisas podem aparecer de formas diferentes, por isso a beleza pode ser universal sem contrariar a revolução antropológica.

Portanto, sua condição suficiente para a obra de arte é definidora de uma natureza da arte que não é, de forma alguma, estática, ou caracterizada pela aparência do objeto em si, mas por uma série de circunstâncias que unem o trabalho de arte ao momento histórico em que ele foi legitimado. A essência da arte é histórica, a relatividade está somente na percepção de cada momento em seu contexto (DANTO, 2006a, p. xiv).

## Referências

- DANTO, Arthur C. *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- DANTO, Arthur C. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997.
- DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2005
- DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DANTO, Arthur C. *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the concept of art*. Illinois: Carus Publishing Company, 2006a.
- DANTO, Arthur C. "O mundo da arte". Tradução de Rodrigo Duarte. Revista ArteFilosofia, Ouro Preto, n.1, p. 13-25, jul. 2006b.

DANTO, Arthur C. ***Narration and Knowledge***. New York: Columbia University Press, 2007.

DANTO, Arthur C. ***What art is***. Yale University Press, 2013.

DUARTE, Rodrigo. “O tema do Fim da Arte na Arte Contemporânea”. In: PESSOA, Fernando (org). **Arte no Pensamento**. Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce, 2006.

RAMME, Noéli. “A estética na filosofia da arte de Arthur Danto”. Revista Artefilosofia, Ouro Preto, n.5, p. 87-95, jan. 2008.

\_\_\_\_\_. “É possível definir “arte”?”. ANALYTICA, Rio de Janeiro, vol 13 nº 1, 2009, p. 197-212

\_\_\_\_\_. “A teoria institucional e a definição da arte”. Revista Poiésis, n 17, p. 91-103, Jul. de 2011.