

A CONCEPÇÃO DE FIM DA ARTE EM ARTHUR DANTO

THE CONCEPTION OF THE END OF ART IN ARTHUR DANTO

HENRIQUE LOTT

Resumo

Este artigo procura analisar algumas das ideias relacionadas com o fim da arte, elaboradas pelo filósofo norte-americano Arthur Danto. A situação que a arte contemporânea vem delineando segundo tais ideias nos impele a um questionamento inicial sobre o alcance e a abrangência da concepção de Danto. Seria possível sustentar a ideia de um fim, mesmo que este fim esteja mais diretamente vinculado com o campo teórico, estético ou filosófico; e não com o campo propriamente prático do fazer artístico? Além disso, vamos analisar as compreensões que esse filósofo apresenta ao procurar distinguir os objetos de arte em face dos objetos comuns, geralmente de função utilitária, que fazem parte de nosso dia-a-dia. A questão a ser investigada nesse caso, tem como objetivo saber se nossos sentidos estão aptos a identificar diferenças específicas que possam nos oferecer elementos suficientes para classificar as obras de arte que se apropriam de objetos ordinários (*ready made*). Qual seria, portanto, a metodologia mais adequada para distinguir os objetos escolhidos pelos artistas e apresentados como obras de arte em museus ou galerias, em comparação com outros objetos idênticos com os quais convivemos no cotidiano? Esses objetos seriam *indiscerníveis* entre si ou existem diferenças perceptíveis entre eles? Essas são as linhas gerais das indagações e das análises que desenvolveremos aqui.

Palavras-chave: arte contemporânea; fim da arte, indiscerníveis; Arthur Danto.

Abstract

This article seeks to analyse some of the ideas related to the end of art, elaborated by the American philosopher Arthur Danto. The situation that contemporary art has been delineating according to such ideas

compels us to initially question the scope and extent of Danto's conception. Is it possible to sustain the idea of an end, even if this end is more directly linked to the theoretical, aesthetic, or philosophical field, and not to the practical field of artistic creation? Furthermore, we shall analyse the understandings that this philosopher presents when seeking to distinguish art objects from common objects, generally of utilitarian function, that are part of our daily lives. The question to be investigated in this case aims to determine whether our senses are capable of identifying specific differences that can provide us with sufficient elements to classify works of art that appropriate ordinary objects (ready-made). What, therefore, would be the most appropriate methodology to distinguish objects chosen by artists and presented as works of art in museums or galleries, compared to other identical objects with which we coexist daily? Would these objects be indiscernible from each other, or do perceptible differences exist between them? These are the general lines of inquiry and analysis that we will develop here.

Keywords: contemporary art; end of art; indiscernibles; Arthur Danto.

INTRODUÇÃO

As ideias do filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel sobre a *morte da arte* abriram um caminho promissor de reflexões voltadas para a compreensão da arte contemporânea. E, nessa via, um dos seguidores mais ilustres do pensamento hegeliano foi Arthur Coleman Danto (1924-2013) que, a seu modo, acolheu grande parte das concepções de Hegel para pensar a arte de nosso

tempo. Danto foi um filósofo e também crítico de arte norte-americano, nascido em Ann Arbor, em Michigan. Seus primeiros estudos foram dedicados à arte e à história, na Universidade de Wayne State. Posteriormente, dedicou-se ao estudo de filosofia, na Universidade de Columbia, em Nova York. Entre os anos de 1949 a 1950, estudou na Sorbonne sob a orientação de Maurice Merleau-Ponty. E em 1951 retornou aos Estados Unidos, tornando-se professor na Universidade de Columbia.

Danto escreveu inúmeros livros e artigos sobre temas variados que passam pela filosofia da história, pela epistemologia, pela crítica de arte e pela filosofia da arte. Entre os seus principais livros relacionados com a arte, podemos citar: *A transfiguração do lugar-comum : uma filosofia da arte*, publicado originalmente em 1981; *O descredenciamento filosófico da arte*, de 1986; *Após o fim da arte : a arte contemporânea e os limites da história*, de 1997; e *O abuso da beleza*, de 2003.

Em 1984 Danto inicia uma série de publicações críticas sobre arte no jornal *The Nation*. Uma das questões que fora levantada à época está relacionada com a pertinência ou não do autor começar a escrever críticas de arte depois que já tinha considerando em seus textos que a arte havia chegado ao fim. Contudo, ele observou que apesar de ter um entendimento consumado sobre o fim da arte, isso não significava que a arte tinha deixado de ser feita. Em outras palavras, muitas obras foram produzidas após o fim da arte e, por este motivo, a crítica se justificava.

E é justamente seguindo o viés de sua crítica que procuramos problematizar alguns de seus principais postulados e as bases das reflexões através das quais Danto entende que a arte poderia ter chegado ao fim. Dividimos nossa abordagem em dois momentos distintos. Em um primeiro momento, vamos apresentar as linhas gerais da concepção dantoniana sobre o fim da arte, deixando margem para questionar até que ponto sua teoria teria validade sob o ponto de vista de uma aplicação prática e epistemo-

lógica no campo da estética e da filosofia da arte. Abriremos nossa discussão tratando a respeito dos aportes teóricos que o filósofo norte-americano oferece para pensarmos a ideia de um fim da arte a partir dos desdobramentos históricos que assinalam a passagem da arte moderna para a contemporânea. Analisaremos, após a exposição desse contexto, as evidências que nosso autor apresenta como seguimento dessa passagem do moderno ao contemporâneo, indicando uma trajetória que, pelo menos no que diz respeito ao ponto de vista conceitual, a arte caminhou para seu ocaso.

Em um segundo momento, vamos nos deter em uma reflexão muito singular da trajetória intelectual da filosofia da arte de Danto. Trata-se, mais objetivamente, da questão que envolve a identificação de objetos comuns, que têm função utilitária e com os quais convivemos no cotidiano, e a suposta transformação e consequente validação de tais objetos como obras de arte, quando estes são expostos em espaços convencionais da arte. As indagações que permeiam essa questão específica estão relacionadas com a capacidade de percepção de nossos sentidos no que diz respeito a discernir ou identificar os elementos que são transformadores e permitem, por seu turno, que um simples objeto do cotidiano se torne uma obra de arte através da intenção do artista. Os exemplos mais evidentes que evocam essa questão estão relacionados com os *ready made*, as obras de Marcel Duchamp, bem como a de outros artistas que seguem a mesma linha; estão relacionados também com as obras da *Pop Art*, especialmente as *Brillo Box* de Andy Warhol, que nos colocam, segundo Danto, diante de uma *situação indiscernível*.

1. UM FIM OU UM RECOMEÇO?

Podemos dizer que o tema que Arthur Danto se dedicou a investigar por mais tempo está relacionado com a filosofia da arte contemporânea. Sua reflexão foi aguçada sob tal perspectiva quando ele se deparou com as obras intituladas *Brillo Box*, de Andy Warhol, expostas pela primeira vez na

Stable Gallery de Nova York, em 1964. As obras de Warhol reproduziam *ipsis litteris* as caixas de esponjas de aço que eram vendidas nos supermercados e, na compreensão de Danto, essas caixas abriam o caminho para pensarmos que quaisquer coisas poderiam ser consideradas como obras de arte (Ferreira, 2014, p. 13).

Ao observar que as caixas de Warhol não apresentavam nenhuma distinção possível com relação às caixas que ocupavam as prateleiras dos supermercados, Danto verificou que se encontrava diante de uma *situação indiscernível* e, a partir dessa percepção, passou a elaborar sua teoria acerca da natureza da arte, um tema sobre o qual os filósofos se debruçaram desde a antiguidade.⁷⁹ Contudo, como indicamos, foi fundamentalmente através de seu embate com a arte contemporânea, que ele começou a desenvolver sua tese sobre o fim da arte. Em seu entendimento, “o reconhecimento da arte não se faz pela via de um élan emocional, nem mesmo ao nível perceptivo (...); se faz [sim,] em um nível interpretativo que mobiliza a atenção seletiva, a reflexão [e] os conhecimentos” (Dupas, 2020, p. 4).⁸⁰

E foi justamente utilizando esses recursos interpretativos que Danto concluiu que a arte chegou ao fim. Mas, como assinalamos acima, isso não significa

que a arte deixou de existir. O que o filósofo norte-americano procura mostrar mais precisamente é que chegamos ao fim de duas grandes narrativas sobre a arte. Uma dessas narrativas está relacionada com a *mimesis*.⁸¹ E, nesse caso específico, trata-se da “mimese, iniciada no *Quattrocento* e que teve Giorgio Vasari como principal defensor”; a outra está relacionada com o que o filósofo chama de “narrativa do modernismo, (...) que compreende a arte europeia e americana da primeira metade do século XX” (Ramme, 2008, p. 87).

A tese de Danto sobre o fim da arte procede de questões mais identificadas com a ontologia e o historicismo que, por sua vez, permitem que nosso autor elabore “a hipótese de um fim, a revelação que supôs suscitar a questão (filosófica) dos indiscerníveis, (...) integrada no campo da arte nos anos sessenta” (Cometti, 2008, p. 48). Ao expor suas ideias, o filósofo norte-americano apresenta uma trajetória que mostra algumas das transformações ocorridas ao longo da história da arte, assinalando que houve inicialmente uma “passagem da arte ‘pré-modernista’ para a modernista”. Em outros termos, “a passagem das características miméticas para as não-miméticas da pintura”. Depois de demonstrar essa situação inicial, ele chama nossa atenção para uma diferenciação entre a arte moderna e a arte contemporânea

⁷⁹ A questão dos indiscerníveis está relacionada com a dificuldade ou mesmo impossibilidade de nossos sentidos perceberem diferenças substanciais entre objetos que são apresentados como obras de arte em museus, galerias ou centros culturais; e outros objetos idênticos que têm função utilitária e com os quais convivemos em nosso dia-a-dia. Não teríamos, portanto, nenhuma percepção através de nossos sentidos, das supostas diferenças que poderiam existir entre tais objetos e, o que nos restaria então, seria nossa capacidade de conceituar e de interpretar o sentido e a intenção que os artistas tiveram quando propuseram apresentar esses objetos como obras de arte (cf., Danto, 2005).

⁸⁰ Todas as traduções do francês para o português, bem como do espanhol para o português apresentadas aqui foram realizadas por nós.

⁸¹ O conceito de *mimesis* vem sendo elaborado desde a antiguidade especialmente com Platão e Aristóteles e apresenta desdobramentos que chegam até os dias atuais. A ideia que perpassa esse conceito é a de que a arte é por essência um tipo de imitação. Contudo, a *mimesis* pode ser definida também como um modo de representar a natureza que segue uma maneira idealizada nos seus procedimentos. Ou seja, o artista observa a natureza e escolhe os aspectos que deseja enfatizar em sua representação, reconstruindo, assim, uma imagem que pode ser — de acordo com o ângulo escolhido e a intenção visada — mais ou menos fiel ao que vemos na realidade. Porém, a noção de imitação adquiriu novas configurações e novos recursos de exibição no momento contemporâneo, quando a arte deixa de ser figurativa (Cf., Ricoeur, 2001, p. 235-36).

nea, mostrando que a primeira tornou-se pouco a pouco “rarefeita até o ponto (...) de uma escassez, deixando de ser representativa do mundo contemporâneo” (Danto, 2006, p. 10-14).

Sua concepção sobre o fim da arte segue, como dissemos, as linhas gerais das ideias hegelianas. Contudo, em sua interpretação, o fim da arte se deu na década de 1960, quando se verifica o esgotamento do modernismo. Já para Hegel, a arte morre no século XIX, no momento em que completa sua trajetória como veículo de expressão e manifestação do Espírito Absoluto (Cf., Hegel, 2001).⁸² Porém, segundo a teoria de Danto (2006, p. 13), foi somente com a arte contemporânea que a longa história da arte chegou ao seu fim. Foi o momento em que se produziu uma arte “pós-histórica”, que tem como característica a apropriação conceitual de seu próprio sentido.

Dito de outro modo, a arte contemporânea se libertou “de sua antiga tutela filosófica” e passou a ser ela mesma “plenamente filosófica”. Ou seja, transformou-se em filosofia. E essa transformação só foi possível devido ao pluralismo artístico que passou a predominar no campo da produção contemporânea da arte. Foi justamente esse cenário pluralista que abriu os caminhos de emancipação da arte que, agora, encontra-se livre das antigas formas de representação e também dos conteúdos ideológicos e narrativos. Com isso, desataram-se os nós que atrelavam a arte a situações pré-estabelecidas pela estética, bem como suas diversas noções vinculadas com o âmbito de uma sensibilidade identificada com as ideias de belo, de harmonia e de materialidade objetiva. Doravante, no período “pós-histórico”, a arte passa a ter uma natureza conceitual e atinge a sua maturidade filosófica, libertando-se do critério meramente visual (cf., Dupos, 2020, p. 7).

Danto começou a escrever sobre o fim da arte em

meados da década de 1980. Contudo, a ideia de que a arte teria chegado ao fim foi veiculada também pelo historiador de arte alemão Hans Belting, através de sua obra *Das Ende der Kunstgeschichte?* (O Fim da História da Arte?), publicada em 1984. Além disso, Belting publicou o livro *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (Imagem e Culto. História das Imagens antes da Época da Arte), em 1990, quando procurou apresentar uma interpretação sobre um período em que “a arte ainda não era arte”. Trata-se de uma reconstituição histórica “das imagens devotas no Ocidente cristão desde o final do império romano até aproximadamente o ano 1400 d. C.” O fato de Belting ter indicado que tais imagens eram anteriores à arte, não quer dizer, no entanto, que não se fazia arte antes do ano 1400. Todavia, até essa data não existia “o conceito de arte ainda”. O que acontecia é que “essas imagens — ícones, realmente — desempenhavam na vida das pessoas um papel bem diferente daquele que as obras de arte vieram a ter quando o conceito finalmente emergiu” (Danto, 2006, p. 4).

Ao que tudo indica, o conceito de arte começa a ter relevância especialmente com a Renascença, pois o que havia antes era um tipo de produção eminentemente religiosa. Sendo assim, a arte estava subordinada ao sagrado, era um mero reflexo da vida religiosa, da representação de santos, dos serviços da liturgia e das Escrituras Sagradas. Não havia, portanto, uma vida própria de produção artística, tudo era reflexo dos cânones que embasavam a ortodoxia da Igreja. Foi levando em conta esta situação, que Belting apresentou a questão da “arte antes do início da arte”. Danto (2006, p. 5), por seu turno, vai procurar um novo pensar sobre a forma e o modo como a arte se manifesta “depois do fim da arte”. Sua investigação seguirá de início, como já foi indicado, um percurso inspirado por Hegel e sua compreensão sobre a “morte da arte”, mas, além disso, ele vai conectar

⁸² A teoria de Hegel considera que a arte acabou tornando-se algo do passado, pois chegou ao fim com a arte romântica do século XIX. A partir daí, a arte teria completado seu tempo de existência e, consequentemente, sua tarefa histórica. Desde então, a única coisa que nos resta fazer em relação à arte é “contemplá-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente o que é arte” (Hegel, 2001, p. 35).

a esse fio condutor hegeliano os aportes dos marcos teóricos desenvolvidos por Giorgio Vasari (1511-1574) e Clement Greenberg (1909-1994).

Giorgio Vasari foi um pintor, arquiteto e biógrafo italiano que escreveu sobre a vida de vários artistas da Renascença. A obra de sua autoria intitulada *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (*Vidas dos mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos*), publicada pela primeira vez em Florença, no ano 1550, teve repercussão por muitos séculos. Vasari compreendia o processo histórico da arte a partir de um desenvolvimento progressivo da mimesis. No seu entendimento, houve uma depuração visível da representação do real, especialmente a partir da Renascença. Essa teoria tornou-se um paradigma que perdurou até o século XIX. Acolhia-se, assim, a ideia de que havia uma escala evolutiva das técnicas e métodos na produção do realismo na pintura. Tomando esse paradigma como ponto inicial de sua reflexão, Danto (2006, p. 53) chega à conclusão que “a primeira grande história da arte [foi] a de Vasari, de acordo com a qual a arte seria a conquista progressiva da aparência visual”.

Mas antes de tudo é preciso ter em conta que a história da arte remonta a um período muito anterior ao registrado pela obra de Vasari, pois podemos falar de um arco temporal que teve seu início no período Paleolítico Superior e que abrange, por seu turno, cerca de 40 séculos. Certamente que Arthur Danto leva em consideração essa história multimilenar que marcou por tanto tempo a expressão artística do ser humano. Contudo, seu objetivo é destacar os principais registros de ruptura que assinalaram o desenvolvimento da arte até o momento em que, a seu ver, houve o esgotamento e o inevitável ocaso da história da arte. Por esse motivo, ele parte do paradigma de Vasari para poder compreender as rupturas posteriores que chegaram até nossos dias.

Como já vimos, o conceito de *mimesis* antecede e muito a obra de Vasari, uma vez que vem sendo elaborado desde os antigos filósofos gregos, particularmente Platão e Aristóteles. Porém, ao que tudo indica, a obra do autor italiano foi a primeira que sis-

tematizou o desenvolvimento histórico da *mimesis*, ao comparar especialmente as segmentações da representação pictórica e escultórica desde o final da Idade Média, passando pelo *Trecento*, pelo *Quattrocento* até chegar à Alta Renascença. E é justamente aí que Danto finca as primeiras estacas para elaborar sua teoria sobre o fim da arte, amparado também pela tese hegeliana que estabelece um começo e um fim para essa história.

O esquema Vasariano procura avaliar o grau de fidelidade na representação do real e constata uma evolução periódica que culmina com a Alta Renascença. Contudo, esse esquema serviu de base para as gerações posteriores e foi adotado como critério avaliativo até o início da desconstrução da tradição artística no Ocidente, que teve como marco inaugural as obras impressionistas. Segundo Danto (2006, p. 62), o estilo impressionista “é, afinal de contas, uma continuidade da agenda vasariana; ele está preocupado com a conquista das aparências visuais, com as diferenças naturais entre luz e sombra”.

No entanto, após o período impressionista, tem início uma nova etapa da arte com o modernismo. E para analisar essa etapa mais recente, Danto toma como parâmetro o ensaio *Modernism Painting*, publicado em 1960, de autoria do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg. Greenberg nasceu em Nova York, em 1909. Formou-se em 1930, pela *Phi Beta Kappa*, que é a mais antiga sociedade em ciências e artes liberais dos Estados Unidos. De 1942 a 1951, escreveu assiduamente para a revista *The Nation* (cf. Fanés, 2006, p. 9). Greenberg teve grande reconhecimento, chegou a ser considerado um dos críticos de arte mais importantes do Ocidente. Todavia, passou a ser duramente atacado a partir dos anos 1960, por sua defesa intransigente do Expressionismo Abstrato (cf. Gonçalves, 2013, p. 112).

Dentre os artistas mais cultuados por Greenberg, podemos citar: Jackson Pollock, Arshile Gorky, Mark Rothko, Robert Motherwell e Willem de Kooning, entre outros. Além disso, suas publicações abordam obras de vários outros artistas, como Joan Miró, Henry Matisse e Hans Hofmann. Segundo Danto,

Greenberg foi “o grande narrador do modernismo”, movimento que se caracterizou por uma produção artística que poderia ser definida como

um período estilístico que se inicia no último terço do século XIX, da mesma forma como o maneirismo é o nome de um período estilístico que se inicia no primeiro terço do século XVI: a pintura maneirista sucede à renascentista e é seguida pela do período barroco, por sua vez sucedido pelo rococó, que é seguido pelo neoclassicismo, que é sucedido pelo romântico. Essas foram mudanças profundas no modo como a pintura representa o mundo (Danto, 2006, p. 10).

Porém, chega um momento em que o antigo ideal de representação — que predominou em todos os estilos anteriores ao modernismo —, a *mimesis*, é substituído por outra forma de representação, que passa a valorizar aspectos intrínsecos à própria arte. É o momento a partir do qual atingimos “outro nível de pensamento quando começamos a nos ver como parte da história e a tentar adquirir certa imagem clara do que somos”. A pintura começa então a se identificar consigo mesma e, desse modo, avança na busca de seu autoconhecimento, na medida em que “se propõe a perguntar o que ela própria é, e com isso o ato do pintar se torna concomitantemente uma investigação filosófica sobre a natureza da pintura” (Danto, 2006, p. 76).

No período vasariano a pintura se colocava fundamentalmente a serviço da representação da realidade exterior, isto é, dos objetos do mundo como, por exemplo, figuras humanas, animais, paisagens e utensílios diversos, buscando ser o mais fiel possível ao que se vê. Com a pintura moderna, o registro e o sentido de ser da arte mudam de lugar, passando a ocupar outro nível de representação que reflete, por assim dizer, em uma busca intensa pelo autoconhecimento. Com isso, a pintura moderna se aproxima de seu sentido filosófico. E Greenberg percebe nitidamente essa virada que se dá da antiga *mimesis* para a “ascensão à autoconsciência”. Sua contribuição foi, segundo Danto (2006, p. 73), orientada “por

uma poderosa e convincente filosofia da história”.

Um dos aspectos que marcou de modo indelével essa mudança radical — que se apresentou na história da arte do início do século XX — foi a forma singular de expressão que a pincelada adquiriu. Com a pintura moderna a pincelada ganha uma nova força e um *status* que nunca havia tido. A liberdade de expressão na produção de manchas, gestos, texturas e relevos, ficam registradas na superfície do quadro e ganham vida própria. O que se vê a partir de então é o *encontro da pintura consigo mesma*. Como diz Danto (2006, p. 83), “a pincelada deve ter permanecido amplamente invisível durante toda a história da pintura ocidental”. Em outros termos, todo o procedimento de representação do real estava condicionado de certa forma ao ocultamento do gesto, das manchas e dos registros mais espontâneos com vistas a apagar a pincelada nua e crua para produzir o efeito *trompe-l’oeil*. Isso quer dizer que “o pincel teria sido um meio de trazer uma imagem para diante dos olhos, sem ele próprio fazer parte do sentido da imagem”.

Mas essa nova forma por meio da qual a pincelada emerge e ganha importância em obras como as de Monet, Renoir, Van Gogh e tantos outros artistas modernos, mostra-nos que “a pintura se tornou mais um fim do que um meio, (...) quando a pincelada indicava que a pintura deveria ser olhada ‘nela’ em vez de ‘através dela’, no sentido de ‘atravessamento’ que implica uma transparência” (Danto, 2006, p. 85). Contudo, esse influxo promissor da pintura moderna encontrará seus limites. Ou seja, tal como percebeu Greenberg, a pintura, em sua busca por tornar-se cada vez mais pintura pura, realiza, de certa maneira, um autoexame e acaba descobrindo a “sua própria essência filosófica” (p. 75).

E aqui recordamos a concepção de Hegel (2001, p. 35) que indica que a arte morre quando se torna filosofia. Danto adota explicita e declaradamente essa concepção, mas muda os períodos históricos para o seu próprio tempo. A seu ver, o fim da arte se dá a partir dos anos 1960, com o aparecimento da *pop art*. É o início do pós-modernismo e, também, o fim

do modernismo. A partir desse momento, passamos a viver o período pós-histórico da arte. Assim, a morte do modernismo assinala ao mesmo tempo a “morte da pintura”. Tal ideia acaba invocando, segundo Danto (2006, p. 116), “a presunção metafísica radical de que a Pintura com ‘P’ maiúsculo ou a Arte com ‘A’ maiúsculo existem no mesmo plano que o Espírito ou o *Geist* das antigas narrativas hegelianas, e que ‘o que a Arte queria’ definiu o limite da história para uma narrativa mestra da arte”.

Com a “morte da pintura” e o que esta forma de arte representou ao longo da história, abre-se o caminho para um tipo de manifestação artística que não apresenta, a princípio, nenhum vínculo necessário com o passado. Entramos, assim, no período pós-histórico da arte que teve seu momento inicial quando a *pop art* acabou assinalando “o fim da grande narrativa da arte ocidental ao trazer à autoconsciência a verdade filosófica da arte” (Danto, 2006, p. 135). Esse acontecimento demarca as fronteiras limítrofes entre o período histórico e o pós-histórico, delineando — a guisa de uma periodização inspirada pela estética hegeliana — “uma separação de caminhos entre a filosofia e a arte” (p. 52).

Se, por um lado, Danto anuncia o fim da arte e um inevitável esgotamento das linguagens artísticas que vigoraram até meados do século XX; por outro lado, ele reconhece que há uma continuidade dos “experimentos filosóficos modernistas em arte, como se o modernismo não tivesse terminado, como, na verdade não terminou nas mentes e práticas dos que continuam a acreditar nele” (2006, p. 38). Mas a evidência e a força com que as novas linguagens e expressões artísticas se impõem a partir da década de 1960, não deixam dúvidas sobre a ruptura radical com todo o passado da arte, impondo, por conseguinte, “profundas transformações filosóficas no conceito de arte” (p. 146).

Desde então, abre-se o espaço para que *objetos comuns* sejam apresentados como obras de arte. Desse modo, uma simples caixa de sabão em pó, por exemplo, quando apresentada em um ambiente institucional artístico, pode ser alçada à categoria de

obra de arte. Em outras palavras, as coisas *banais*, que fazem parte da experiência cotidiana, transformam-se em objetos de arte a partir da intervenção dos artistas. Sendo assim, os objetos “do mundo comum subitamente tornaram-se o alicerce da arte e da filosofia” (Danto, 2006, p. 144). E é justamente isso que acontece especialmente com a *pop art*, ou seja, uma “transfiguração do banal”. Mas a questão que se coloca é a de como distinguir uma obra de arte de um objeto comum com o qual convivemos no cotidiano.

2. A TRANSUBSTANCIAÇÃO DE OBJETOS COMUNS EM OBRAS DE ARTE

De que maneira algo que é meramente trivial adquire o status de obra de arte? E, além disso, até que ponto é possível distinguir os objetos comuns com os quais convivemos no cotidiano, identificando diferenças minimamente significativas entre tais objetos e as obras de arte que se apresentam em museus e galerias como, por exemplo, os *ready made* ou *objet trouvé*? Há alguma possibilidade de delimitação de fundamento ontológico que seja identificável e que demarque uma coisa da outra? O lugar de apresentação/exposição é determinante para que um objeto seja considerado ou não uma obra de arte? Essas são, entre outras, algumas questões que envolvem a compreensão e as argumentações de Arthur Danto ao tratar a respeito da arte contemporânea.

Uma tese defendida por alguns teóricos, incluindo aí o próprio Danto, é a de que um “objeto de arte contemporânea ganha ou perde seu estatuto de arte dependendo da sua localização” (Ramme, 2008, p. 88). Todavia, trata-se de uma tese discutível porque esbarra no problema da identificação que, de certo modo, transfere parte da validade ontológica da obra de arte para os critérios utilizados pelas instituições oficiais da arte como, por exemplo, os museus, as galerias e os centros culturais. A grande dificuldade que permanece no que diz respeito à validação de certas obras contemporâneas, está realmente

relacionada com a precisão na identificação de possíveis características que possam definir o que é e o que não é arte.

O desafio que se coloca nesse caso é o de discernir a situação própria de um objeto comum em relação a um objeto idêntico, que é apresentado em um espaço institucional da arte. Na verdade não há o que discernir no campo visual ou físico, pois os objetos são, sob esse aspecto, *indiscerníveis*. Isso quer dizer que não nos é dada a condição de identificar através sentidos qualquer diferença e, a nosso ver, podemos dizer que um objeto poderia ser substituído pelo outro e, com isso, o estatuto ontológico de ambos seria transformado. Existe diante dessa situação um duplo questionamento. De um lado, uma “etapa negativa demonstra que a especificidade ontológica da obra de arte não é uma propriedade material perceptível”. De outro lado, a questão se volta para “uma etapa positiva [que] tenta desprender os critérios (...) categoriais e lógicos graças aos quais os objetos *são* obras de arte” (Dupas, 2020, p. 7).

A posição de nosso filósofo sobre tais questionamentos deixa algumas lacunas e imprecisões na medida em que não se pode identificar com um mínimo de certeza o que é e o que não é arte, partindo apenas do que se apresenta de modo concreto em um *objet trouvé*. Ademais, como ele mesmo escreve, “nem tudo em que um artista põe a mão se torna arte” (Danto, 2005, p. 37). E isso é válido, em nosso entendimento, para qualquer modalidade de arte e de qualquer época. Ou seja, não se aplica somente à arte contemporânea. De modo que, uma pintura, uma escultura, uma gravura, um desenho ou outras tantas formas de expressão que se utilizam de técnicas próprias da produção artística, não adquirem o status de obra de arte apenas por usar alguma técnica convencional da arte. Em suma, é preciso algo mais do que o simples enquadramento estilístico ou material.

Na concepção de Danto, essas dificuldades de identificação geram controvérsias para certas teorias que consideram que “um objeto material (ou um artefato) é uma obra de arte quando o arcabouço

institucional do *mundo da arte* assim o considera”. Esse é um problema que toca diretamente algumas tendências que preponderam em certos ambientes da produção artística contemporânea que estão, por assim dizer, voltados para a exibição dos *ready made*. Nesse caso, as dificuldades são bastante pontuais porque às vezes elas colocam em xeque a legitimidade de algumas obras e os discursos teóricos que embasam essas mesmas obras. Isso se dá, segundo o filósofo norte-americano, na medida em que

a teoria institucional da arte não explica, embora permita justificar, por que a *Fonte* de Duchamp passou de mera coisa a obra de arte, por que aquele urinol específico mereceu tão impressionante promoção, enquanto outros urinóis obviamente idênticos a ele continuaram relegados a uma categoria ontologicamente degradada. A teoria deixa ainda em aberto o problema de outros objetos indiscerníveis, dos quais um é uma obra de arte e o outro não (Danto 2005, p. 39).

Ao que tudo indica, nosso filósofo parece ter a convicção “de que as propriedades físicas não seriam suficientes para distinguir as obras de arte de outros objetos” (Silveira, 2014, p. 55). Sob esse ponto de vista, a arte não é mais dependente dos elementos materiais que a constituem. Além disso, não poderia mais ser definida pela noção de belo, tal como foi no passado. No contexto atual, a arte transcende ao belo, à *mimesis* e à sua própria materialidade. Por este motivo, segundo Danto, não há mais como estabelecer características perceptíveis para classificar algo como sendo ou não uma obra de arte. Consequentemente, permanece uma situação *indiscernível* na medida em que a visão e os outros sentidos não são suficientemente eficazes para discernir o que é a arte. Sendo assim “a *aisthesis* não pertence (...) mais à essência da arte” (Dupas, 2020, p. 8).

Isso significa que as artes plásticas não estão mais circunscritas ao campo visual. Mas, ao que parece, apesar de todas as dificuldades que essa situação implica no que diz respeito à identificação, Danto

acredita ter encontrado uma solução para não cair na *indistinção* total entre um objeto banal e uma obra de arte. Em seu entendimento, a filosofia pode e deve encontrar os recursos conceituais adequados para “determinar de modo definitivo a especificidade do campo artístico em relação à produção técnica banal” (Beaubois, 2017, p. 3). Todavia, a solução de nosso autor é questionável porque parte de pressupostos vinculados com a interpretação e, desse modo, reduz o objeto artístico àquilo que seria possível dizer e compreender sobre ele. E isso, a nosso ver, acaba retirando a dimensão própria do objeto e transferindo-a para uma instância conceitual que se daria à parte, anulando, assim, suas qualidades sensíveis.

Na concepção do filósofo e crítico de arte norte-americano, somente através da interpretação seria possível distinguir com um mínimo de precisão aquilo que os sentidos não nos permitem ver ou perceber. Temos, portanto, uma instância de compreensão que está situada além da estética. Não obstante, em sua avaliação, não seria correto “assimilar automaticamente a distinção entre interpretação e objeto à tradicional oposição entre forma e conteúdo, mas a forma da obra é *grosso modo* aquela parte arbitrária do objeto que a interpretação seleciona. Sem interpretação, essa parte submerge de novo no objeto ou simplesmente desaparece, pois é a *interpretação que lhe dá existência*” (Danto, 2005, p. 190 [grifo nosso]).

Porém, essa posição é assaz problemática porque a instância ontológica do objeto de arte fica comprometida no exato momento em que tem o seu foco desviado para a interpretação que, por sua vez, “representa propriamente o que transforma (...) objetos rotineiros em obras de arte” (Dupas, 2020, p. 8). Além disso, podemos pensar que, se por um lado, a interpretação transforma os objetos e lhes dá uma roupagem categorial de arte; por outro lado, as interpretações são variadas e mudam ao sabor do tempo *hic et nunc*, de acordo com a maré e os ventos que impulsionam os desejos, os preconceitos culturais e as preferências pessoais. Sendo assim, será preciso admitir que toda “nova interpretação recon-

figura e produz uma nova obra”. Ademais, a interpretação não deixa de ter vinculações com a dimensão estética, uma vez que olhar e ver se dão em estreita ligação. Por este motivo, podemos perguntar se “é possível ver algo que o olho não pode *discernir*?” (Ramme, 2008, p. 89).

Um dos exemplos que Danto nos apresenta, para tentar explicar sua compreensão e interpretação dos *ready made* contemporâneos, está relacionado com uma obra de More Aaron Kuriloff, intitulada “*Laundry Bag* (saco de roupas para lavar)”. A obra desse artista constitui “efetivamente em um saco de roupas para lavar, colocado em cima de uma tábua com uma etiqueta onde se [lê] ‘Saco de roupas para lavar’, para o caso de alguém procurar uma interpretação” (Danto, 2005, p. 198). E aqui surge o dilema da identificação e, ao mesmo tempo, da interpretação, visto que o saco de roupas sujas de Kuriloff não difere em absolutamente nada de outro saco comum de roupas sujas com o qual temos contato no cotidiano.

Pois bem, voltamos a perguntar: o que permite um simples objeto como este ser transformado em uma obra de arte? Danto (2005, p. 199-200) vai dizer que a princípio não há nada de diferente entre objetos desse tipo, pois a referida obra é exatamente “o que ela diz que é”. Por conseguinte, para a maioria das pessoas a obra seria simplesmente identificada como “um saco de roupas e nada mais”. Contudo, a forma de apresentar o objeto no seu conjunto, que inclui uma placa de madeira e uma etiqueta que o identifica, faz a diferença. O que podemos notar de cara é que normalmente “os sacos de roupa não são colocados em cima de tábuas; geralmente são pendurados em armários ou atrás de portas”. Além disso, “estão entre os objetos mais corriqueiros e não precisam de etiquetas”. Por este motivo, na interpretação de nosso autor, colocar um rótulo num “objeto tão corriqueiro e familiar é deslocá-lo do seu contexto usual. Assim, por uma doce ironia, Kuriloff se liga à tradição que sem sombra de dúvida se propôs repudiar”. Em outros termos, se liga à tradição da *mimesis*, que durante a maior parte de toda a história foi o paradigma fundamental do fazer artístico.

Mas, ao que parece, a proposta de compreensão de Danto se vê numa encruzilhada. Isso porque, ao tentar legitimar essa modalidade de objetos artísticos, acaba colocando a dimensão da interpretação numa posição superior à da própria arte que, por sua vez, precisa da interpretação para fazer sentido. Ou seja, precisa ser explicada para que possa efetivamente ser transfigurada. Melhor dizendo, é preciso a interpretação para que um “objeto banal [se transforme] em obra de arte” (Jimenez, 1999, p. 371). Com isso, Danto procura dar legitimidade ao que ele chama de “mundo da arte”, um mundo formado por especialistas que teriam a capacidade de oferecer uma interpretação correta para dizer o que é ou o que não é arte. O problema é que, em nosso entendimento, a arte vem antes da interpretação. Além do mais, a interpretação não substitui nem esgota a obra, é apenas uma visão pessoal que varia de momento para momento e de pessoa para pessoa.

Outra questão problemática que podemos identificar é que a concepção de Danto se aproxima de certo modo de recursos e conceitos teológicos e, particularmente, do conceito de *transsubstanciação*, que permitiria, em tese, explicar a elevação dos objetos corriqueiros de uso cotidiano ao mundo da arte (cf., Dupaz, 2020, p. 8). A arte seria então apenas “aquilo que se decide que ela [deve ser], um produto, não mais *artístico*, mas *artificial*, engendrado pelo jogo da linguagem e da comunicação no interior da instituição artística” (Jimenez, 1999, p. 373). Seria, portanto, dependente de uma interpretação qualificada que fosse capaz de inseri-la no mundo da arte.

Ao que tudo indica, essa concepção de Danto acolhe justamente o que Richard Wollheim considera como parte da *solução externalista* para explicar o valor ou não de uma determinada obra de arte. Essa solução entende que o valor de um objeto de arte deve ser legitimado por um corpo de especialistas que tem a capacidade de fazer um juízo “adequado”. E Wollheim (2002, p. 14) nos lembra, por exemplo, que durante muito tempo Clement Greenberg exerceu esse papel, estabelecendo valores e critérios que tiveram “o poder de fazer e desfazer a reputação e o preço de obras de arte”. Contudo, a solução externalista

é uma teoria incompleta, uma vez que a arte existe antes e depois da crítica ou da avaliação das pessoas ligadas institucionalmente ao mundo da arte.

Todavia, Danto tenta contextualizar vários aspectos que envolvem a produção dos objetos de arte para que sirvam como parâmetros para uma avaliação consistente. Ele busca esclarecimentos sobre a intenção do artista a partir do que poderia estar relacionado com “certa atmosfera conceitual”, para que seja possível, então, “conhecer seu contexto e a teoria que lhe é correlata”. Para tanto, seria necessário mergulhar no ambiente histórico e cultural que determina o processo de produção do artista para que possamos, assim, visualizar sua arte de acordo com a sua intencionalidade própria. Por este motivo, não há, segundo Danto, a possibilidade de avaliar uma obra fora de seu contexto histórico. Desse modo, os *ready made* de Duchamp, ou as *Brillo Boxes* de Warhol, “não saberiam pertencer a um século anterior ao século XX” (Dupas, 2020, p. 9).

O problema é que em muitos casos a compreensão dessas obras ficaria restrita a um grupo de iniciados que, supostamente, saberiam reconhecer os valores específicos de objetos idênticos e *indiscerníveis* do ponto de vista visual que, em outro registro, seriam bastante distintos do ponto de vista conceitual. Mas, ao final, toma-se como base uma crença profunda na capacidade pessoal de interpretação do especialista. Nesse caso, o público deveria acolher cegamente o que os “doutores da arte” atribuem como verdadeiro. A obra de arte passa então a ser determinada de fora, necessitando de uma orientação prévia para que possa, por fim, ser minimamente compreendida em sua dimensão conceitual que, diga-se de passagem, não se revela diretamente aos olhos e aos outros sentidos que, por si só, não teriam a capacidade de percebê-la. Sob esse ponto de vista, poderíamos realmente falar de um fim da arte ou de uma morte da arte embalsamada pela teoria.

CONCLUSÃO

O campo de análise e discussões que estabelecemos aqui problematizou, a nosso ver, algumas questões conceituais de fundamental importância para o entendimento da arte contemporânea. A ideia de que a arte poderia já ter chegado ao fim não é nova, no entanto, o aporte de Arthur Danto trabalha a partir de elementos muito próprios que nos permitem um modo novo e privilegiado de pensar a arte no contexto atual. Teria a arte se tornado filosofia? Essa mudança de registro forneceria uma evidência por si só suficiente para chegarmos à conclusão de que a arte consumou sua história? Até que ponto é possível identificar com segurança o que é ou não uma obra de arte, partindo do que se apresenta no cenário contemporâneo?

Essas foram entre outras, as questões mais pontuais que procuramos problematizar ao longo deste artigo e que, de certa forma, continuam em aberto. Sob o ponto de vista da concepção de que a arte chegou ao fim, como ressaltamos no início, não se trata propriamente de um fim no sentido de que a arte acabou, pois ela continua a ser feita. Mas que fim é esse então, de que se fala propriamente? Em nosso entendimento, trata-se de um fim apenas hipotético e circunscrito dentro de um arcabouço teórico específico. Olhando por este ângulo, podemos imaginar que a arte ainda tem e terá — para além das teorias diversas — uma existência no futuro e, muito provavelmente, continuará nos surpreendendo com novas propostas e novos enquadramentos culturais, sociais, estéticos, filosóficos e técnicos.

Todavia, podemos pensar também a partir de teorias como as de Danto e Hegel que, sob um olhar ideal, consideram que a arte possa ter chegado ao fim e cumprido um papel histórico em relação aos seus inícios. Poderia, portanto, ter se encontrado com seu horizonte escatológico e consumado sua existência nesse mundo. Essa compreensão pode ser legítima, como acabamos de indicar, sobretudo a partir de um determinado arcabouço teórico específico. Contudo, somos do parecer que nenhuma teoria tem a

capacidade de esgotar a arte ou dar uma interpretação definitiva sobre a mesma. Há, por conseguinte, algum elemento antropológico irreduzível que faz com que o homem se expresse através da arte. E, nesse caso, podemos pensar que a arte é a-histórica e que só chegará ao fim quando o ser humano não existir mais.

Mas, podemos constatar, sem dúvida alguma, que as formas de expressão artística têm realmente início e fim, que os estilos diversos que aparecem como, por exemplo, impressionismo, cubismo, dadaísmo, arte conceitual, instalações e tantos outros que estão pulverizados na atualidade, tiveram início e fim. E, em nosso modo de ver, se alguns ainda não chegaram aos seus epígonos é uma questão apenas de tempo. Não obstante, podemos enquadrar a arte em esquemas teóricos e estabelecer limites para ela e, ao que parece, essa é uma prática comum no âmbito da estética, da filosofia da arte e no campo das teorias interpretativas em geral.

Porém, há algo que diferencia a arte de todos os campos de especulação que se debruçam sobre ela e que, por sua vez, está intrinsecamente conectado com seu estatuto ontológico. Em suma, podemos entrever que a arte não se deixa substituir por nenhuma teoria, o que quer dizer que ela tem o seu ser próprio e não depende fundamentalmente de questões teóricas para poder existir. É por este motivo que sempre nos surpreende e, ao mesmo tempo, traz sempre uma aura de mistério que não se esgota através de nenhuma interpretação ou especulação teórica.

REFERÊNCIAS

BEAUBOIS, Vincent. Le concept de médium chez Arthur Danto : les choses banales comme médiums? *Appareil*, 18/2017, p. 1-15. Disponível em: <https://journals.openedition.org/appareil/2363> Acesso em: 06/12/2022.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo:

Cosac Naify, 2012.

COMETTI, Jean-Pierre. Analyse et ontologie: remarques sur l'identité des oeuvres d'art. *Revista di estética*, 38, 2008, p. 47-54. Disponível em: <https://journals.openedition.org/estetica/1933> Acesso em: 14/09/2022.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum : uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac & Naif, 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. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. *ARS*, São Paulo, vol. 6, n. 12, dez., 2008, p. 15-28. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3038/3727> Acesso em: 13/07/2022.

DEGEN, Natasha. A filosofia da arte: entrevista com Arthur C. Danto. Entrevista publicada na versão eletrônica da revista *The Nation* em 18 de agosto de 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/nd4BYVFxFy38hDNtWLnqrmt/?lang=pt> Acesso em: 15/03/2023.

DUPAS, Alice (2020), «Danto (A)», dans Maxime Kristanek (dir.), *l'Encyclopédie philosophique*, 2020, p. 1-26. Disponível em: <https://encyclo-philo.fr/danto-a> Acesso em: 20/08/2023.

FANÉS, Fèlix. Prólogo. In: GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006, p. 9-17.

FERREIRA, Debora Pazetto. Arthur Danto e a representação como limite da arte. *ArteFilosofia*, Ouro Preto, n.17, Dez. 2014, p. 13-24. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/503/459> Acesso em: 14/06/2022.

GONÇALVES, Rosa Gabriela de Castro. Clement Greenberg, o Expressionismo Abstrato e a crítica de

arte durante a Guerra Fria. *Cultura Visual*, Salvador, n. 19, jul., 2013, p. 101-114. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/7099/6002> Acesso em: 14/02/2022.

GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Vol. I. São Paulo: Editora USP, 2001.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

RAMME, Noéli. "Aestética na filosofia da arte de Arthur Danto". *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 5. UFOP, 2008, p. 85-95. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/719/675> Acesso em: 19/03/2022.

RICOEUR, Paul. *A crítica e a convicção*. Lisboa: Ed. 70, 2001.

SILVEIRA, Cristiane. O mundo e os mundos da arte de Arthur C. Danto: uma teoria filosófica em dois tempos. *Ars*, São Paulo, ano 12, n. 23, 2014, p. 50-77. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/82833/85782> Acesso em: 21/09/2022.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Einaudi: Torino, 1986. Disponível em: http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t129.pdf Acesso em: 21/05/2022.

WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.