

Arthur Danto e a representação como limite da arte

Debora Pazetto Ferreira¹

Resumo: A experiência, tão marcante para Danto, de encontrar uma pilha de caixas idênticas às caixas de esponja de aço *Brillo* expostas em uma galeria o conduz a uma teoria assentada na ideia de que qualquer coisa pode, em princípio, ser uma obra de arte. Ou melhor, de que os limites, cada vez mais borrados, entre coisas reais e obras de arte não podem ser encontrados entre as propriedades sensíveis. Assim, ele constrói uma definição de arte que não se fundamenta em algo que pode ser percebido no objeto artístico, mas na *relação* do objeto com diversos outros fatores. Trata-se, portanto, de estabelecer os limites entre o que é arte e tudo aquilo que não é, e esta é a primeira condição essencial que o autor assume nessa direção: obras de arte distinguem-se de coisas reais porque são representações, o que quer dizer que elas têm um conteúdo semântico, um significado, um “sobre-o-quê” (*Aboutness*). Consideradas em suas propriedades simbólicas ou semânticas, as representações se opõem à realidade. No entanto, há um tipo de arte que embaralha os limites estabelecidos pelo próprio filósofo entre representação e realidade – Marina Abramovic e Lygia Clark, por exemplo, são artistas que caminham nessa direção.

Palavras-chave: Arthur Danto, mundo da arte, limites, significado, representação

Abstract: The experience, so remarkable to Danto, of finding, exhibited in an art gallery, a stack of steel wool boxes identical to those of the brand *Brillo* leads to a theory grounded in the idea that anything can a priori be a work of art. That means that the increasingly blurred boundaries between real things and works of art cannot be found among the sensitive properties. Therefore, Danto builds a definition of art that is not based on anything that can be perceived in the artistic object, but in the relation of the object with several other factors. The point is to establish the boundaries between what is art and everything else that is not, and this is the first essential condition that the author assumes in this direction: works of art are distinguished from real things because they are representations, which means that they have a semantic content, a meaning, an “aboutness”. Considered in its symbolic or semantic properties, representations are opposed to reality. However, the boundaries between representation and reality set by the philosopher himself are blurred by a certain type of art – Marina Abramovic and Lygia Clark, for example, are artists who move in this direction.

Key words: Arthur Danto, artworld, limits, meaning, representation

Há uma tonalidade no discurso de Danto que o torna mais próximo das reflexões a respeito da arte aventadas não apenas por filósofos, mas por artistas e qualquer pessoa que se interesse teoricamente pelo assunto. Essa tonalidade aflora porque sua

¹ Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG. E-mail: deborapazetto@gmail.com

investigação não é despertada pelas questões tradicionais da estética filosófica, mas pelos problemas filosóficos colocados pela arte de sua época – especialmente pela *pop art*, que surge desde o princípio em contraposição à teoria formalista do expressionismo abstrato. A *pop art*, o minimalismo e a arte conceitual, que emergem no final da década de cinquenta e são difundidos na década de sessenta, concretizam o processo de descaracterização sensorial da arte. Seu público, nessa época, não podia mais ser constituído pelos indivíduos passivos acostumados a contemplar belos objetos. Em geral, os diferentes tipos de arte contemporânea já começam demandando um espectador ativo, responsável por compreender historicamente e conceitualmente as obras expostas, propostas, experimentadas ou compartilhadas. É esse tipo de arte que lembra em Danto o filósofo da arte. É a experiência, tão marcante para o autor, de encontrar uma pilha de caixas idênticas às caixas de esponja de aço *Brillo* expostas em uma galeria que o conduz a uma teoria assentada na ideia de que qualquer coisa pode, em princípio, ser uma obra de arte. Ou melhor, de que não há nenhum pré-requisito material ou formal para que algo seja considerado arte. Pois torna-se evidente que os limites, cada vez mais borrados, entre as coisas reais e as obras de arte não podem ser encontrados entre as propriedades sensíveis dos objetos.

Essa é a intuição fundamental de *O Mundo da Arte* – texto escrito em 1964 para o encontro da *American Philosophical Association*, inspirado na experiência filosófica iluminadora com a *Brillo Box* de Andy Warhol – e é a base de toda teoria da arte desenvolvida por Danto em seus textos posteriores. Trata-se de uma tese elaborada para e através da arte contemporânea. O autor a desenvolve sobretudo em *A Transfiguração do Lugar-Comum*, livro publicado em 1981, cujo projeto consiste na elaboração de uma definição de arte que não se fundamente em propriedades aparentes ou sensoriais. Nesse livro, o mundo da arte é constantemente pressuposto pelo autor e funciona como pano de fundo para o estabelecimento de todas as propriedades essenciais que ele escolhe para definir a arte. No entanto, o conceito de “mundo da arte” é abordado diretamente e centralmente apenas no texto homônimo escrito quase duas décadas antes – entre suas principais ideias, encontramos a tese de que certa coisa torna-se uma obra de arte em virtude de *teorias*, que a inscrevem em uma rede de significações históricas, atribuindo-lhe o estatuto de arte:

O que, afinal de contas, faz a diferença entre uma caixa de *Brillo* e uma obra de arte consistente de uma caixa de *Brillo* é uma certa teoria da arte. É a teoria que a recebe no mundo da arte e a impede de recair à condição do objeto real que ela é (num sentido de *é* diferente do da identificação artística). É claro que, sem a 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 da história da recente pintura nova-iorquina².

Ou seja, o que faz qualquer coisa ser uma obra de arte não é algo que pode ser percebido pelos sentidos, como a beleza, a imitação bem executada da realidade, a harmonia entre as partes, a relação entre a linha e as cores, a habilidade técnica, a pureza das formas em relação ao material empregado ou a expressividade do artista. As teorias filosóficas que tentaram definir a arte ao longo da história falharam porque

²DANTO, A. “O mundo da arte”. Tradução de Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*. N. 1. UFOP. 2006. p. 22.

tentaram captar algo *no* objeto que indicasse sua “artisticidade”. Notando essas falhas sistemáticas, Weitz e outros wittgensteinianos defenderam a impossibilidade de definir a arte, como uma espécie de cura radical à fadiga crônica das estéticas. Danto, por outro lado, conjectura que o problema não estava no ato de definir a arte, mas na tentativa de fazê-lo através de propriedades sensivelmente perceptíveis: “a dificuldade com as grandes figuras do cânone da estética, de Platão a Heidegger, não consiste em que eles tenham sido essencialistas, mas, antes, em que entenderam a essência erradamente”³. Desse modo, ele constrói uma definição da arte que não se fundamenta em algo que pode ser percebido no objeto artístico, mas na *relação* do objeto com diversos outros fatores. Ou seja, “é arte” não é um predicado qualitativo (*one-place predicate*, i.e., um predicado elementar ou monádico, na terminologia da lógica), mas um predicado relacional. Isso significa que, para sabermos o que é essencial à arte, não podemos olhar apenas para obras de arte, mas também para o que não é arte, e investigar o que ampara essa delimitação. Diante da *Brillo Box* de Warhol e da caixa de *Brillo* no supermercado, Danto compreende que a diferença não pode ser perceptual, uma vez que as duas são idênticas na aparência, mas contextual. Isso significa que “ser arte” é ocupar uma posição específica no mundo em relação a outras coisas que não são arte: é ocupar não o mundo das coisas reais ou banais, mas o mundo da arte. Este famoso conceito, portanto, refere-se ao contexto histórico, social, teórico, cotidiano e institucional no qual certas coisas são tratadas como obras de arte: “ver qualquer coisa como arte requer uma coisa que o olho não pode discernir (*descry*) – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte”⁴.

O que choca Danto na *Brillo Box* é a radicalidade com que ela estabelece que o limite entre arte e não-arte não pode ser encontrado em qualquer propriedade sensível, e, no entanto, ainda existe um limite:

Não importa que a caixa de *Brillo* possa não ser boa – menos ainda grande – arte. O que chama a atenção é que ela seja arte de algum modo. Mas, se ela é, por que não o são as indiscerníveis caixas de *Brillo* que estão no depósito? Ou toda a distinção entre arte e realidade *caiu* por terra?⁵

A distinção entre arte e realidade não desapareceu. Prova disso é que as caixas de *Brillo*, após o consumo do seu produto, são consideradas, na melhor das hipóteses, material reciclável. As caixas de Warhol, por sua vez, são objetos extremamente célebres, que podem ser exibidos para milhares de admiradores, podem ser difamados ou ufanados por críticos de arte, podem ser vendidos a preços imódicos e podem, inclusive, inspirar imensos tratados filosóficos. E isso acontece porque elas foram colocadas na posição de correlatos de uma interpretação que, a partir da teoria e da história da arte, as identifica como arte: “na verdade, é por ser apresentado *dentro* de um mundo da arte que um objeto qualquer pode ganhar o estatuto de arte”⁶. O que as caixas de Warhol têm e as do supermercado não têm? Um significado. Isto é, elas não foram feitas para guardar esponjas de aço com sabão, mas para problematizar uma ideia sobre

³DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 213.

⁴DANTO, A. “O mundo da arte”. Tradução de Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*. N. 1. UFOP. 2006. p. 20.

⁵*Ibidem*. p. 21.

⁶RAMME, N. “É possível definir arte?”. *ANALYTICA*, Rio de Janeiro, vol. 13, nº 1, 2009, p. 197-212. p. 207.

a arte, para questionar a predominância de uma teoria formalista da arte, ou para surpreender o público oferecendo um objeto popular e comercial como “candidato à apreciação estética”, para usar a expressão de Dickie. Por outro lado, esse significado não poderia ser percebido se as caixas não tivessem sido identificadas como arte dentro de um contexto histórico, cultural, social, filosófico e teórico bem determinado. O aspecto distintivo da teoria de Danto é sobretudo a ideia de que o que faz com que um objeto seja arte é a interpretação de que ele o é. Essa interpretação, constitutiva da identidade artística, é historicamente possibilitada pela apresentação do objeto no mundo da arte. Por conseguinte, sua definição de arte é relacional, contextual – não se funda em algo que é visto no objeto, mas no objeto *visto como arte*.

Atualmente, entre o público interessado em arte, é quase um senso-comum a ideia de que os artistas contemporâneos não ambicionam mais produzir coisas belas, nem estimular o bom gosto do público, nem impressioná-lo exibindo extraordinárias habilidades manuais. Em geral, suas ambições concentram-se em proporcionar objetos ou situações capazes de provocar sentimentos e/ou pensamentos. Por mais que se critique Andy Warhol por aproveitar-se de celebridades – da Coca-Cola a Elvis Presley – e da ingênua idolatria americana por grandes ícones, esquivando-se de apresentar qualquer coisa elevada, bela ou formalmente complexa, não podemos negar que ele provocou um imenso volume de pensamentos. Podemos até mesmo imaginar que suas obras foram responsáveis pela maior quantidade de filosofia da arte materializada em páginas da história do Ocidente. Foi a *Brillo Box*, afinal, que conduziu Danto ao conceito filosófico de mundo da arte, com o objetivo de argumentar que a arte não é simplesmente um conjunto de objetos a serem dissecados analiticamente, mas algo essencialmente conectado a um ambiente, tramado sobre a urdidura da história, que viabiliza a identificação de certas coisas, ações ou eventos como artísticos.

Afirmamos que essas ideias são aprofundadas em *A Transfiguração do Lugar-Comum*, mas à luz do projeto tenaz de elaborar uma definição de arte. Nessa direção, o autor parte da mesma constatação de que ser-arte não tem a ver com características perceptíveis do objeto, mas com a cadeia de relações na qual ele está inserido, uma vez que objetos visualmente indiscerníveis podem ter estatutos ontológicos diferentes: um é arte e outro é uma coisa banal ⁷:

⁷ Danto refere-se ao princípio da identidade dos indiscerníveis formulado por Leibniz, que ele adota como método filosófico por excelência e que guia toda sua argumentação de *A Transfiguração do Lugar-comum*. De acordo com o autor, esse princípio tem a forma primordial da questão filosófica: quando duas coisas são perceptualmente indiscerníveis, o que as diferencia ontologicamente? Essa questão se manifesta, por exemplo, na diferença entre uma ação por dever e uma ação conforme o dever na moral kantiana, ou na diferença entre a *Brillo Box* de Warhol e a do supermercado, a qual dirige toda sua filosofia da arte. Assim, a questão dos indiscerníveis é a base de seu problema: diferenciar uma obra de arte de uma coisa banal quando elas são visualmente idênticas. Cf. DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.75. Nesse artigo, optamos por utilizar as traduções brasileiras dos livros de Danto nas citações, quando disponíveis. No entanto, aproveitamos a ocasião para fazer uma ressalva sobre a tradução, de Vera Pereira, do título original do livro *The Transfiguration of the Common-Place* para *A Transfiguração do Lugar-Comum*. O termo *common-place* pode ser traduzido como “lugar-comum”, no sentido de opinião comum, senso comum; mas também pode ser traduzido como “banal”, no sentido de coisa banal, comum, cotidiana. É claro que a transformação de uma caixa de esponjas de aço em obra de arte envolve uma transfiguração do senso-comum, i.e., da opinião comum de que aquilo é apenas uma caixa de esponjas de aço. No entanto, a ênfase de Danto está na transfiguração que o objeto sofre, na transfiguração imposta à banalidade do objeto, ou melhor, na transfiguração da própria banalidade. Por isso, acreditamos que seria mais coerente traduzir o título do livro como *A Transfiguração do Banal*, seguindo o exemplo da tradução para o francês de Claude Hary-Schaeffer (*La Transfiguration du Banal*).

Qualquer que fosse a diferença, ela não podia consistir no que a obra de arte e a indistinguível coisa real tivessem em comum – que poderia ser qualquer coisa material e acessível a observações comparativas imediatas. Como toda definição de arte deve abarcar as caixas de sabão *Brillo*, é evidente que nenhuma definição pode fundamentar-se numa inspeção direta das obras de arte. Foi tal convicção que me levou ao método usado neste livro, no qual procuro encontrar essa esquiva definição⁸.

Não é uma tarefa simples analisar os raciocínios de Danto em busca dessa esquiva definição, pois sua escrita fluida cativa o leitor em um oceano de exemplos fabulosos e reflexões perspicazes, até o ponto em que ele esquece de exigir os argumentos mais sólidos que são sempre prometidos para o próximo capítulo, bem como de investigar por qual misterioso sortilégio as hipóteses dantianas transformam-se repentinamente em conclusões. No fundo, o imenso sarau de exemplos de *A Transfiguração do Lugar-Comum* poderia ser resumido em algumas ideias fundamentais, que são a estrutura básica da filosofia da arte de Danto. É como se as dezenas de artigos e livros que o filósofo escreve sobre arte fossem notas de rodapé a essas ideias, ou modos diferentes de apresentá-las para torná-las ainda mais convincentes e entrelaçadas com o efetivo mundo da arte contemporânea.

Ainda que assuma explicitamente seu essencialismo – “como um essencialista em filosofia, estou comprometido com o ponto de vista de que a arte é eternamente a mesma, de que existem condições necessárias e suficientes para que algo seja uma obra de arte, independentemente de tempo e lugar”⁹ –, Danto não se empenha para expor nitidamente quais são as condições necessárias e suficientes capazes de definir a arte. Em seu livro mais recente, ele resume a definição elaborada na *Transfiguração* através da fórmula “significados corporificados”, como se tivesse estabelecido apenas duas condições necessárias: ter significado e incorporar esse significado¹⁰. Mas essa redução evidentemente subestima seus próprios argumentos sobre a interpretação, o pertencimento histórico ao mundo da arte, a estrutura retórica e o estilo, que ocupam a maior parte do livro. O conceito de mundo da arte não é assumido como uma condição suficiente de modo explícito, provavelmente porque essa declaração o deixaria perigosamente próximo da teoria institucionalista, que ele critica com frequência. Todavia, é um conceito pressuposto constantemente e acaba funcionando de maneira implícita como condição essencial para que algo seja arte.

Trata-se, portanto, de estabelecer os limites entre o que é arte e tudo aquilo que não é, e esta é a primeira condição necessária que o autor assume nessa direção: obras de arte distinguem-se de coisas reais porque são representações, o que quer dizer que elas têm um conteúdo semântico, um significado, um “sobre-o-quê” (*Aboutness*). O significado da obra, o sobre-o-quê ela é, não é uma coisa que podemos perceber sensorialmente, não é algo material. Ou melhor, o significado não está no mesmo nível da realidade material: ele é algo que podemos atribuir à realidade material. Esse ponto fica mais claro ao ser remetido a uma bela tese ontológica defendida por Danto: a filosofia e a arte alvorecem juntas, como contraste em relação à realidade. O autor não

⁸ *Ibidem*. p. 26.

⁹ DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 106.

¹⁰ DANTO, Arthur. *What art is*. Yale: Yale University Press, 2013. p. 37.

explica, no contexto de sua filosofia da arte, o que ele entende por realidade, tampouco chega a defender uma teoria realista da realidade. Mas, em geral, ele trata a realidade como algo universal e pré-existente, sobre a qual os indivíduos e as culturas podem criar camadas de representação. As sociedades formam palavras, conceitos, crenças e opiniões sobre a realidade, que são usados para representá-la, mas nem todas dispõem de um *conceito de realidade*: “isso só acontece quando se estabelece um contraste entre realidade e uma outra coisa – aparência, ilusão, representação, arte – que separa completamente a realidade e a coloca a uma certa distância”¹¹. Ou seja, é preciso que os homens recuem um passo e percebam a realidade a certa distância para que criem não apenas representações dentro do mundo, mas uma representação *do* mundo. Podemos acrescentar que essa experiência metafísica acontece através do ato de ver a realidade “de fora”, em um processo semelhante àquele descrito por Lacan, no qual a criança forma sua própria identidade como sujeito ao ver sua imagem, por exemplo, em um espelho – ela precisa do duplo, do contraste com a réplica exterior para sair de “dentro” de sua subjetividade nascente e formar um conceito de si como sujeito singular¹². Quando uma lacuna é aberta entre a realidade e algo que contrasta globalmente com ela, a filosofia e a arte (compreendida como representação e não como participação mágica da realidade) podem surgir, o que, de acordo com Danto, aconteceu apenas “na Índia e na Grécia, civilizações obcecadas pela oposição entre a aparência e a realidade”¹³.

Essa tese torna-se ainda mais interessante quando pensamos que as palavras fazem parte do mundo, isto é, são coisas pronunciadas ou escritas em determinados lugares e momentos, não obstante, são algo exterior ao mundo, no sentido de que são capazes de representá-lo. Quando usadas em uma modalidade representacional, as frases são reconhecidas como verdadeiras ou falsas por remissão à realidade. Consideradas em suas propriedades simbólicas ou semânticas, as palavras se opõem às coisas e as representações se opõem à realidade. A ênfase desse tipo de filosofia da linguagem, semelhante em vários aspectos à de John Langshaw Austin, não está nas propriedades qualitativas dos signos, mas em suas *propriedades relacionais*. Pois os veículos semânticos, embora sejam coisas reais, mantêm um tipo de relação com a realidade muito diferente das relações que as coisas reais podem apresentar entre si: “as palavras podem ter todas as propriedades das entidades do mundo, exceto o sentido de que elas são sobre o mundo e o mundo é aquilo sobre o que elas são, sendo esse sobre-o-quê (*aboutness*) a propriedade diferenciadora fundamental”¹⁴. Ora, essa propriedade diferenciadora é estendida por Danto a todos os meios de representação, entre os quais estão as obras de arte.

Em coerência com seu projeto inicial, a relação semântica entre designação e designado não é uma característica visível ou aparente das obras de arte. Assim, Danto inicia sua delimitação da arte opondo-a à realidade, em virtude de sua capacidade de estabelecer com ela uma relação de representação. Isso não quer dizer que uma obra de arte precisa representar alguma coisa de perceptível no mundo; quer dizer apenas que é coerente perguntar o que ela representa. Mesmo que um artista exponha um pedaço de pedra e diga que sua escultura é sobre nada (não na acepção do “nada” metafísico ou

¹¹ DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 129, 130.

¹² LACAN, J. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

¹³ DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 131.

¹⁴ *Ibidem*. p. 134.

zen-budista, mas na acepção de que ela não representa coisa alguma), ela não será *sobre nada* no mesmo sentido em que um pedaço de pedra no qual tropeçamos distraidamente é sobre nada: ela será, digamos, sobre “ser sobre nada”, e poderíamos elaborar diversas meditações sobre o niilismo ou sobre a afasia obstinada da arte em uma época em que sua importância encontra-se em crise para explicar o que significa o “ser sobre nada” dessa escultura. Naturalmente, certo poeta pode escrever versos memoráveis sobre um pedaço de pedra no qual tropeça distraidamente, mas nem ele diria que a pedra é *sobre* o que é retido fortuitamente por um par de retinas fatigadas na impermanência dos caminhos, muito menos *sobre* a utilização poética, ousada para a época, da repetição e da linguagem simples. Sua poesia que é sobre isso, não a pedra ordinária. É simplesmente este pensamento que Danto pretende defender: os significados não estão no minério, mas nas palavras que o declamam ou no objeto escultural que representa uma pedra além de ser materialmente constituído de uma pedra.

As obras de arte são semelhantes às palavras nesse sentido: ocupam a mesma distância em relação à realidade, pois embora sejam constituídas de simples coisas reais, sempre dizem respeito a alguma coisa. A filosofia da arte de Danto funda-se, portanto, no estabelecimento de uma distinção básica entre denotação e denotado, representação e representado, significado e coisa banal, e na constatação de que a arte sempre pertence ao primeiro termo desses pares. Essa distinção não se funda em propriedades qualitativas das imagens, das palavras, dos signos ou das coisas. É verdade que uma palavra pode ser percebida como uma coisa feita de cor e forma sobre um papel ou de matéria sonora, e uma imagem pode ser vista como um pedaço de linho esticado e entintado. Paralelamente, uma coisa pode passar a ser percebida como uma representação, pois um ruído pode tornar-se o sinal de que o intervalo acabou, um retângulo de tecido branco pode passar a ser o símbolo do fim da guerra, um risco azul pode ser a representação cartográfica de um rio e uma roda de bicicleta pode ser a representação de uma ideia qualquer ou mesmo a representação de uma roda de bicicleta, e um risco azul em um museu pode ser a representação artística da representação cartográfica de um rio. Em suma, qualquer signo pode ser uma coisa e qualquer coisa pode ser um signo, a depender da posição em que o colocamos na relação entre representante e representado. São, portanto, propriedades relacionais que estão em jogo. Por isso podemos usar um porta-garrafas para representar um porta-garrafas no mundo da arte. Na teoria de Danto, o mundo da arte funciona como uma espécie de perímetro que determina que tudo o que é nele incluído precisa ser devidamente percebido como representação e não como coisa banal. O porta-garrafas de Duchamp não é um porta-garrafas real, embora seja feito de um porta-garrafas real. Ele é uma representação constituída de um porta-garrafas, que se refere semanticamente aos portas-garrafas reais. Mesmo quando uma representação representa outra representação, esta passa a ocupar a posição de “coisa representada” para aquela. Assim, ainda que existam camadas extremamente complexas de referências entre representações – como a pintura *Drowning Girl* de Lichtenstein, que representa, no monumental estilo lichtensteiniano, uma singela representação de uma garota se afogando no estilo de quadrinhos comerciais de Tony Abruzzo, que representa talvez inconscientemente o estilo de gravura de Hokusai, que é por sua vez uma representação decorativa das ondas do mar –, toda essa intrincada rede referencial funda-se na relação binária simples entre representante e representado.

Enfim, de acordo com Danto, ser uma representação é ter um sobre-o-quê, um significado, um conteúdo: é ser um termo dentro de um par de termos, no qual um deles

tem o atributo de referir e o outro de ser referido. O principal problema na história da filosofia da arte é que os pensadores criaram o hábito de identificar ou confundir a representação com a imitação, e por isso Danto escreve exaustivamente sobre as teorias da mimese nos primeiros capítulos de *A Transfiguração do Lugar Comum*. Ele afirma que

Deve-se creditar à teoria antiga o mérito de ter compreendido corretamente a relação entre arte e realidade, e seu único erro ou estreiteza de visão residiu na suposição de que a representação se restringe a estruturas imitativas; por isso, a teoria da arte como representação não foi capaz de encontrar um lugar para as obras que apesar de terem propriedades representacionais eram claramente não miméticas¹⁵.

Não precisamos relembrar as conhecidas teorias platônicas e aristotélicas sobre a arte como mimese. O que importa é que a mimese é um tipo de representação, mas não o único, e que pode haver arte não mimética, mas não é possível haver arte não representativa. O modo como Danto compreende essa propriedade delimitadora da arte torna-se ainda mais interessante em referência à discussão que ele institui a respeito do duplo sentido de representação, baseando-se nas teses nietzschianas sobre a origem da tragédia a partir dos rituais dionisíacos. De acordo com Nietzsche, os rituais dionisíacos atuavam através de estratégias de suspensão da censura moral e racional, o que permitia a liberação dos instintos, da sensualidade, da crueldade, até que essa energia primordial se canalizava para o aparecimento de Dioniso em pessoa. Esse aparecimento místico do deus sintetiza o primeiro sentido de representação, que é na verdade uma re-representação. Com o tempo, esse ritual foi civilizado por meio do teatro, de modo que os participantes se transformaram no coro, que não se entregava mais ao ritual, mas o simbolizava com a dança, Dioniso foi substituído pelo ator trágico que o imitava, e um elemento que não existia nas cerimônias religiosas foi incluído, a saber, o público. Esse é o segundo sentido: Dioniso não se re-apresenta literalmente, mas é representado por alguém que está em seu lugar com esse propósito: “há uma enorme diferença entre a aparição mística a uma espécie de alma grupal de um deus genuíno e a representação simbólica diante de uma espécie de plateia de uma pessoa que meramente imita esse deus”¹⁶. Danto suspeita que o primeiro sentido de representação pode estar ligado às origens da arte, associada inicialmente à confecção de objetos de culto que re-apresentavam poderes mágicos e deuses. Mas é evidente que o autor define arte como representação conforme a acepção tardia do termo, i.e., como algo que contrasta com a realidade e não como um conjunto de objetos mágicos que participa dela na mesma dimensão, ainda que em outra hierarquia psíquica, das coisas banais. A arte, no conceito dantiano, surge quando não há mais identidade entre deus e o deus re-apresentado, mas uma relação de simbolização, designação, significação.

Ora, o livro monumental *Imagem e Cultura: uma história da imagem antes da era da arte*, de Hans Belting, trata justamente do espaço reservado às imagens nas culturas antigas, sobretudo a respeito do modo como elas eram interditas ou admitidas em relação à religião, à política, ao poder e aos modos de vida. Ele aborda desde os ícones mágicos até a era da imagem privada no fim da Idade Média e a crise da imagem

¹⁵ *Ibidem*. p. 135.

¹⁶ *Ibidem*. p. 56.

no começo do Renascimento, passando pelos retratos mortuários que preservam o morto, pelas imagens “não-pintadas”, pelas relíquias medievais e diversos temas semelhantes. Essa semelhança, aliás, está no fato de que as imagens eram pensadas como personificações, como milagres, como tendo poder em si mesmas, enfim, ao modo do primeiro sentido de re-apresentação mágica ou religiosa. Esse comportamento permanece até o Renascimento, mas estamos tão marcados pela era da arte que costumamos nos apropriar das imagens antigas de acordo com o conceito moderno. Ora, ainda que não o admita, Danto comete essa apropriação ao estabelecer a representação, no sentido tardio, como condição necessária da arte. Mesmo que ele identifique as origens do conceito moderno de representação na tragédia grega, várias das imagens que hoje chamamos de arte, de acordo com Belting, foram produzidas e compreendidas como re-apresentações até o fim da Idade Média. E, no entanto, Danto busca uma definição de arte que seja válida para toda arte, mesmo para a que é anterior à civilização grega. Portanto, sua tese de que a representação é uma condição necessária para a arte compromete-se com uma apropriação das imagens antigas através de um conceito que lhes é posterior. E os limites da arte revelam-se novamente difusos.

Em outro texto, intitulado *Arte e Disturbação*, Danto aborda exatamente esse problema ao comentar certas formas de arte (*disturbational*) que parecem reivindicar um retorno às origens da arte, ao contato com o poder mágico, com as forças criadoras e ádvenas ao nosso mundo,

Que cresceram como aglomerados nas bordas do que era tido como os limites da arte: formas de arte que parecem, na superfície, querer retroceder com esses limites, colonizar, por assim dizer, a margem ocidental da vida pela arte (...). É perturbação quando os limites da vida são transpostos de um modo que a mera representação de coisas perturbadoras não pode atingir, exatamente porque elas são representações e reagimos a elas como tais ¹⁷.

Esse tipo de arte, que embaralha os limites estabelecidos pelo próprio filósofo entre representação e realidade, reconecta-se de algum modo com os impulsos humanos obscuros dos quais se pode acreditar que a arte originou-se. A potência originária atribuída à arte, Danto o reconhece, é algo que a sua história sufocou progressivamente e que os artistas “disturbadores” se empenham em recuperar, percorrendo o caminho inverso – do teatro ao ritual mágico. De acordo com o autor, essa iniciativa inscreve-se em uma agenda de abolição dos limites entre o artista e o público, que são assegurados pelas convenções dos teatros e dos museus. Sobretudo as que estabelecem que a arte deve ser recepcionada como representação, enquanto oposição à realidade. O artista perturbador não quer representar, mas tornar presente ou incorporar algo, recuperando a origem ritualística da arte antes de ela tornar-se “arte”. Nesse sentido, ele regressa até mesmo à situação do sacrifício, na medida em que se sacrifica como artista, ou sacrifica a própria arte modernamente compreendida, para transformar o público, o qual, se o ritual for bem sucedido, deve deixar de ser público e tornar-se participante. O melhor exemplo que temos de arte perturbadora é a *performance*, mas não precisamos nos esforçar muito para encontrarmos suas artérias até mesmo no seio da pintura moderna. Picasso declara, em uma entrevista cedida a André Malraux, “tenho tantas máscaras

¹⁷ DANTO, Arthur. *O Descrredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. p. 157, 159.

africanas porque elas eram muito importantes por serem a ferramenta para os humanos se comunicarem com o divino, o desconhecido. Queria aprender a fazer o mesmo com minhas pinturas”¹⁸. É digno de nota que um dos fundadores do modernismo sustente uma noção de arte como instrumento entre homens e deuses, muito mais aparentada com a re-apresentação mística dos rituais dionisíacos do que com a representação artística da era das tragédias.

Danto afirma estar ciente “de que há um inegável poder na concepção do artista como um tipo de sacerdote num ritual primitivo, e da própria arte como uma intervenção miraculosa”¹⁹, mas ele não desenvolve o tema. Ou melhor, desenvolve-o apenas na medida em que pretende tratar da arte perturbadora, de um modo que se aproxima mais da crítica de arte do que de uma investigação filosófica sobre as forças mágicas associadas à origem da arte. Danto tampouco questiona se esse tipo de obra que ele mesmo interpreta como um retorno à dimensão, digamos, pré-representativa da arte não seria um contraexemplo para sua tese de que a representação é uma condição necessária para a identificação da arte. Ele preocupa-se sobretudo com a psicologia da arte perturbadora, que perturba mais do que a representação de elementos perturbadores, porque perturba em um sentido que escapa às regras e às convenções, rumo ao que é quase pré-civilizatório, irracional, desconhecido – podemos acrescentar, rumo ao dionisíaco enquanto dissolução das fronteiras entre os sujeitos e seus papéis sociais definidos. Se ousarmos questionar um pouco além, isso não acabaria por dissolver os limites do próprio conceito de arte? O protótipo da artista perturbadora é provavelmente Marina Abramovic, embora Danto não a mencione. Seu expediente de colocar-se em situações de risco enquanto a plateia é transfigurada em cúmplice ou co-autor, como em *Ritmo 0*, dificilmente pode ser avaliado como uma representação no mesmo sentido em que uma escultura e uma peça de teatro são representações. Seu manifesto sobre a vida do artista evidencia, ao propor regras de conduta moral como “o artista deve sofrer”, “o artista deve ser erótico”, “o artista não deve suicidar-se” ou “o funeral é a última obra de arte do artista”, que ela não admite uma lacuna entre arte e vida, entre artista e pessoa, logo, entre representação e realidade.

No caminho rumo à abolição de fronteiras, Lygia Clark é um exemplo ainda mais radical de artista perturbadora, embora suas obras não manifestem a densidade instintiva e cruel da maioria das performances de Abramovic. Desde seus trabalhos com fitas de Moebius, a artista levanta dúvidas sobre o que está dentro e o que está fora, e sobretudo em *Caminhando* trata-se do que está dentro e o que está fora *da arte*. Aos poucos, em trabalhos com objetos relacionais, como *Nostalgia do Corpo* ou *Estruturação do Self*, esses dois reinos, os quais Danto insiste em separar para poder definir, são confundidos e geram um amálgama extremamente difícil de categorizar. Porque é preciso dar nomes às coisas, ela acabou chamando-o de “terapia”, mas é antes um domínio desarticulado que a artista aceita habitar para poder diluir a arte no mundo. Lygia sacrifica-se, portanto, ou sacrifica a arte em um sentido restrito, com o objetivo de criar experiências artísticas na realidade. Por outro lado, a existência de uma discussão sobre Lygia Clark ter deixado de fazer arte ou não (discussão, diga-se de passagem, travada dentro do mundo da arte) poderia ser compreendida como uma

¹⁸ Entrevista de Picasso com André Malraux. In: ANDERSON, Wayne. *Picasso's Brothel*. New York: Other Press, 2002. p. 62.

¹⁹ DANTO, Arthur. *O Descrredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. p. 170.

confirmação da intuição de Danto de que a arte contrasta com a realidade. A artista desejou abolir a distância entre obra de arte e vida, e com isso viu-se na iminência de perder a fronteira e deixar de ser “artista”. É um exercício interessante imaginar se Danto avaliaria os últimos trabalhos de Lygia Clark como arte, já que eles não são propriamente representações e não se localizam propriamente no mundo da arte. Mas não há nada de espantoso nisso – as tentativas de definição filosófica sempre tropeçaram nos casos-limite da arte.

Referências bibliográficas

- AITA, V. “Arthur Danto: narratividade histórica *sub specie aeternitatis* ou a arte sob o olhar do filósofo”. *Ars*, ECA-USP, ano 1, n. 1, 2003.
- CHATEAU, D. *La Question de la question de l'art: note sur l'esthétique analytique* (Danto, Goodman et quelques autres). Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1994.
- DANTO, Arthur. *O mundo da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*. n 1. UFOP. 2006.
- _____. *Após o fim da arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- _____. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *O Descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014
- _____. *The Abuse of Beauty: aesthetics and the concept of art*. The Paul Carus Lectures 21, 2003.
- _____. *Andy Warhol*. Icons of America. Connecticut: Yale University Press, 2009.
- _____. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1992.
- _____. *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life*. New York: Farrar Straus & Giroux, 2005.
- _____. *Embodied Meanings: Critical Essays & Aesthetic Meditations*. New York: Farrar Straus & Giroux, 1994.
- _____. “Embodied Meanings, Isotypes and Aesthetic Ideas”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 65, Issue 1, Pg 121–129. Winter, 2007.
- _____. *O Fim da Arte*. Trad. de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: UFMG/FAFICH, 2006.
- _____. *Narration and knowledge*. New York: Columbia University Press, 2007.
- _____. *What art is*. Yale: Yale University Press, 2013.
- _____. “L’art à la limite: Rencontre avec Arthur Danto”. *Recherches en esthétique*. Revue du C.E.R.E.A.P. – n.10 – Octobre, 2004.
- DICKIE, G. *Art and Value*. Blackwell Publishers, 2001.

- _____. “What is art? An institutional analysis”. In: *Art and the Aesthetic: an institutional analysis*. (Ithaca: NY, Cornell University Press, 1974), pp. 19-52.
- DUARTE, R. A. P. *O tema do fim da arte na estética contemporânea*. In: Fernando Pessoa (Org.). *Arte no Pensamento*. 1 ed. Vitória: Museu Vale do Rio Doce, 2006, v. 1, p. 376-414.
- GOMBRICH, Ernst H. *A História da Arte*. Trad.: Álvaro Cabral. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing, 1976.
- JIMENEZ, M. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris: Gallimard, 1997.
_____. *La querelle de l'art contemporain*, Paris: Gallimard, 2005.
- LACAN, J. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- MACHADO, Roberto (Org.) *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- RAMME, N. “A estética na filosofia da arte de Arthur Danto”. *Artefilosofia*. n 5. UFOP. 2008.
_____. “É possível definir arte?”. *ANALYTICA*, Rio de Janeiro, vol. 13, nº 1, 2009. p. 197-212.
- ROSENBERG, Harold. *The American Action Painters*. Publicado originalmente em *Art News* 51/8, Dec. 1952.
- SHINER, Larry, *The invention of art: a cultural history*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- SONTAG, Susan. *Against interpretation*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966.
- WEITZ, Morris (1956). *The Role of Theory in Aesthetics*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15 (1):27-35.
- WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Ed. Nova Cultural. (Col. *Os Pensadores*), 2000.