

ONTOLOGIA DA ARTE:

DA ANÁLISE CATEGORIAL À NARRATIVIDADE HISTÓRICA

Debora Pazetto Ferreira

Doutoranda em Estética e Filosofia da Arte pela

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

deborapazetto@gmail.com.br

Resumo

O objetivo deste artigo é investigar a análise categorial de Amie Thomasson e a concepção ontológica de Arthur Danto a respeito das obras de arte, mostrando a base comum e as diferenças entre os dois pensadores. A base comum é que ambos pretendem desenvolver uma ontologia da arte que não exclua nenhuma manifestação empírica de arte. A diferença principal é que Thomasson, ao contrário de Danto, não elabora uma definição de arte. Pretende-se mostrar que o conceito de “mundo da arte”, modelado por narrativas históricas, é o que torna a teoria de Danto mais bem sucedida em relação à de Thomasson para a apreensão do conceito de obra de arte, além de mais apta para abordar a peculiaridade da arte contemporânea.

Palavras chave: ontologia da arte, mundo da arte, narrativas históricas, análise categorial, arte contemporânea.

Abstract

The objective of this paper is to investigate the categorial analysis created by Amie Thomasson and the ontological conception of Arthur Danto about works of art, showing the common ground and the differences between the two philosophers. The common ground is that both of them aim to develop an ontology of art that does not imply the exclusion of any empirical manifestation of art. The main difference is that

Thomasson, unlike Danto, does not provide a definition of art. It is intended to demonstrate that the concept of “art world”, modulated by historical narratives, is what makes Danto’s theory more successful than Thomasson’s in order to apprehend the concept of work of art and to address the peculiarity of contemporary art.

Key Words: ontology of art, the art world, historical narratives, categorial analysis, contemporary art.

ONTOLOGIA DA ARTE:

DA ANÁLISE CATEGORIAL À NARRATIVIDADE HISTÓRICA

A preocupação dos filósofos com a elaboração de um pensamento capaz de abordar o âmbito do artístico é manifesta desde Platão, perpassando toda a tradição metafísica e vigorando na filosofia contemporânea com inigualável intensidade. A partir do século XX, a estética filosófica tradicional é desafiada porque a própria experiência estética se torna relativa e problemática, porque a arte lhe coloca dúvidas, apresentando situações que não estavam no “roteiro”. A história da arte passa a demandar do pensamento latitudes cada vez maiores. O abandono dos principais padrões da arte tradicional e a inclusão de coisas completamente inusitadas, como rodas de bicicleta e latas de sopa, no domínio da arte são acontecimentos históricos que provocam questões como: o que há em comum entre essa diversidade de dados para que ainda possam ser agrupados no mesmo conjunto? É possível encontrar uma definição para a arte? Como compreender a estrutura ontológica que faz com que algo seja incluído na categoria das obras de arte? A filosofia ainda pode reservar-se a possibilidade de definir a arte, mas é preciso que a envergadura de seus conceitos seja grande o suficiente. Este artigo se propõe a investigar a filosofia da arte de Arthur Danto, tomada como contraponto à análise categorial da arte de Amie Thomasson. Nesse caminho, pretende-se mostrar as limitações da autora quanto à capacidade de providenciar uma definição da arte que a diferencie de outros tipos de conhecimento, como a filosofia, a ciência e a religião. A ontologia da arte de Danto, presente principalmente em *A Transfiguração do Lugar-Comum*, engendra os conceitos de mundo da arte e de narrativa histórica, que a tornam mais eficiente para demarcar o conceito de obra de arte e para lidar com a arte contemporânea.

Amie Thomasson insere-se em uma linha de interpretação em filosofia da arte que tem se expandido no século XX, principalmente nos países de língua inglesa. Trata-se da abordagem formal ou categorial da arte, que pretende pensá-la formalmente – isto é, sem predeterminar características obtidas por generalização – ou no contexto de um quadro de categorias ontológicas básicas. A questão que orienta a autora em sua análise

categorial da arte é: qual o estatuto ontológico das obras de arte?¹ Em resposta, ela desenvolve um quadro de categorias ontológicas básicas, dentre as quais prevê um espaço para obras de arte na categoria dos “Artefatos Abstratos”². Thomasson é um ponto de partida consistente para a elaboração de um pensamento ontológico sobre a arte devido à clareza de seu questionamento categorial e ao alicerce analítico no qual ele é realizado, que permite uma visualização bastante global dos problemas e das implicações pertinentes à ontologia da arte. Entretanto, será defendida a hipótese de que, embora ambos os autores partam de uma base comum – desenvolver uma ontologia da arte que não exclua nada que seja considerado publicamente como obra de arte –, Danto, ao contrário de Thomasson, atinge uma demarcação do conceito de arte e uma teoria positiva da arte contemporânea. A ontologia da arte de Thomasson é coerente com seu sistema categorial, todavia, ajuda muito pouco na delimitação da arte. Danto preenche essa lacuna teórica providenciando uma definição que permite distinguir a arte do que não é arte, além de ferramentas conceituais para pensar a arte contemporânea em sua singularidade. O aspecto distintivo que sustenta a definição de Danto é sobretudo a ideia de que o que faz algo ser uma obra de arte é ser interpretado como tal, sendo essa interpretação, constitutiva de sua identidade artística, historicamente possibilitada pelas narrativas do “mundo da arte”. Este famoso conceito significa o 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”³.

Em direção semelhante, Thomasson rastreia a estrutura essencial do conceito “obra de arte” utilizado pelos falantes: “devemos seguir o método de analisar a concepção incorporada nas práticas dos falantes competentes que fundam e re-fundam a referência do termo”⁴. Sua teoria pode ser dita formal porque apenas formaliza a concepção de arte inerente ao senso-comum. É a este e não à sua teoria que cabe julgar quais dados serão tratados como obras de arte. Tanto Thomasson quanto Danto

¹ THOMASSON, A. L. “The ontology of Art”. *The Blackwell Guide to Aesthetics*, ed. Peter Kivy, Oxford: Blackwell, 2004. p 1.

² Idem. p. 8.

³ DANTO, A. “O mundo da arte”. Trad. Rodrigo Duarte. *ArteFilosofia*. n 1. UFOP. 2006. p. 20.

⁴ THOMASSON, A. L. “Ontology of art and knowledge in aesthetics”. Tradução própria para uso acadêmico. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63:3 Summer 2005. p.6.

procuram a essência do conceito de obra de arte na linguagem e na prática cotidianas, de modo que o conceito assim elaborado não exclui nenhum objeto tratado ordinariamente como obra de arte. Essa é a base comum da qual partem as ontologias da arte de ambos os pensadores.

A partir desse princípio, Thomasson investiga a estrutura ontológica básica das obras de arte, dada pelas suas condições *necessárias* de existência e identidade, que são rastreadas nas crenças e práticas do senso-comum em relação às mesmas⁵. Estas condições são analisadas dentro de um sistema de categorias ontológicas mais amplo, desenvolvido para dar conta de toda a experiência. No entanto, não se trata de um sistema categorial realista, pois ela desenvolve “categorias nas quais se pode dizer que as coisas existem, sem o compromisso de afirmar se essas categorias são ou não ocupadas”⁶. Sua teoria pode ser pensada como uma base analítica, consistindo na adoção de três conceitos basilares: o de “dependência ontológica” como diretriz do método e os conceitos de “coisas reais” (coisas localizadas espaço-temporalmente) e “estados mentais” como os dois eixos básicos nos quais se funda toda dependência ontológica ulterior. A filósofa elabora uma ampla e detalhada descrição da dependência ontológica, que se funda em duas distinções básicas: a distinção entre duas formas de dependência, a genérica (dependência a um tipo) e a rígida (dependência a um particular), e a distinção baseada no tempo em que uma entidade requer outra para existir, que leva aos conceitos de dependência (A existe se B existe em qualquer tempo), dependência histórica (A existe se B existiu antes de A) e dependência constante (A existe apenas enquanto B existe). Combinando as duas distinções, a autora chega a seis modos de dependência ontológica. Sua hipótese é que, para qualquer entidade que se queira alocar em seu sistema categorial, ela possuirá um modo de dependência ontológica a estados mentais e outro a coisas reais, que, combinados, mostram seu lugar específico no esquema categorial⁷. Essas relações de dependência são rastreadas por

⁵ THOMASSON, A. L. “The ontology of Art”. *The Blackwell Guide to Aesthetics*, ed. Peter Kivy, Oxford: Blackwell, 2004. p. 4.

⁶ THOMASSON, A. *Fiction and Metaphysics*. Tradução própria para uso acadêmico. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 115.

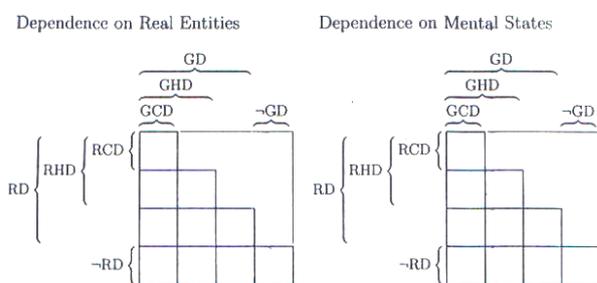
⁷ O sistema ontológico proposto por Thomasson pode ser mais facilmente compreendido através de um diagrama duplo que a autora elabora a partir dos seis tipos de dependência ontológica (referidos pelas iniciais abaixo):

Thomasson nas condições de existência e identidade, impregnadas nas práticas e crenças dos falantes, da entidade que se quer alocar categorialmente.

Para não entrar em detalhes, pode-se afirmar brevemente que as condições de existência e identidade das obras de arte teriam os seguintes modos de dependência ontológica:

- Algumas obras de arte dependem de um objeto físico singular para existir, isto é, são um único exemplar concreto e só existem enquanto este existe, como a pintura (dependência rígida e constante a coisas reais). Outras dependem de objetos físicos em geral, ou seja, sua existência requer a instanciação em alguma coisa real, mas não uma coisa em particular, como a música e a literatura (dependência genérica e constante a coisas reais).
- Todas as obras de arte dependem dos estados mentais de um autor em particular. Pode ser mais de um autor, mas nunca qualquer pessoa e sim aquele(s) autor(es) que criou (ou criaram) a obra (dependência rígida e histórica a estados mentais);
- Todas as obras de arte dependem dos estados mentais de alguma comunidade ou grupo que possa compreendê-las (dependência genérica e constante a estados mentais).

Através desse método, Thomasson localiza as obras de arte nas coordenadas de seu sistema categorial e dá um nome à categoria que as abriga: Artefatos Abstratos, porque a arte comporta tanto características artefatuais, como ser criada por alguém em algum momento e ter um suporte material, quanto características abstratas, como ter um



Fonte: THOMASSON, A. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 124.

Um dos quadrantes mostra a dependência a estados mentais e outro a coisas reais. Cada diagrama mostra dez possibilidades de localização para cada ente. Cada ente ocupa um espaço em cada diagrama, o que resulta em cem possibilidades de localização categorial para cada ente. Para se desenvolver uma ontologia categorial com base nesse sistema, basta selecionar as mais relevantes dentre essas cem possibilidades e nomeá-las como categorias ontológicas básicas. Cf. THOMASSON, A. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

significado que deve ser compreendido⁸. Embora a autora não faça isso, essas relações de dependência podem assumir o seguinte formato:

Condições *necessárias* de existência e identidade de uma obra de arte:

- Possuir algum registro ou suporte espaço-temporal;
- Ser criado por estados mentais;
- Possuir uma autoria específica;
- Ser acessado através de seu registro ou suporte por alguma comunidade;
- Ser compreendido publicamente.

O maior ponto negativo na teoria de Thomasson é que, ainda que ela permita localizar a arte categorialmente, isso não significa que tudo que pertence à categoria dos Artefatos Abstratos seja arte. Pois a autora fornece condições necessárias, mas não apresenta condições suficientes para que algo seja identificado como uma obra de arte. Pode-se verificar, através das cadeias de dependência dessa categoria, expostas acima, que ela cinge não apenas obras de arte, mas também teorias científicas, filosóficas e religiosas. Uma teoria filosófica, por exemplo, também possui um registro espaço-temporal, também é criada por um autor específico, é acessada através de seu registro por uma comunidade e é compreendida publicamente. Assim, a autora obtém o estatuto ontológico das obras de arte, como era sua meta inicial, contudo, não oferece um critério de distinção entre a arte e outros dados que pertencem à mesma categoria. Com efeito, desde o princípio Thomasson evita comprometer-se com uma definição da arte:

A questão ontológica não pergunta as condições que algo deve satisfazer para ser uma obra de arte, mas antes, diante de várias entidades aceitas como obras de arte paradigmáticas de diferentes gêneros (p.e., Guernica, Clair de Lune ou Emma), ela pergunta: que tipo de entidade é esse?⁹

⁸ Em princípio, Thomasson admite a possibilidade de um pluralismo categorial em ontologia da arte. Assim, diferentes tipos de obras de arte poderiam pertencer a categorias diferentes. Em *Fiction and Metaphysics*, a categoria dos Artefatos Abstratos é elaborada para entidades ficcionais e, *ipso facto*, para obras de arte literárias. A categoria funcionaria para obras de arte cuja dependência a objetos físicos é genérica. Para pinturas e desenhos, por exemplo, outra categoria ontológica poderia ser elaborada, mantendo-se toda a estrutura ontológica de sua teoria.

⁹ THOMASSON, A. L. "The ontology of Art". Tradução própria para uso acadêmico. *The Blackwell Guide to Aesthetics*, ed. Peter Kivy, Oxford: Blackwell, 2004. p. 1.

A autora não pode ser acusada, portanto, de incoerência ou de não cumprir seus objetivos teóricos. No entanto, justamente seus objetivos teóricos são o ponto mais passível de crítica. Pois qual o propósito de evitar uma definição da arte (sem sequer sustentar a indefinibilidade da mesma) e simplesmente partir de casos paradigmáticos, que, portanto, não apresentam grandes problemas, para chegar à afirmação de que eles podem ser alocados em uma categoria chamada Artefatos Abstratos? Embora tudo se encaixe muito bem em seu sistema categorial de dependências ontológicas, há que se convir que seu sistema analítico ajuda muito pouco a entender o que é uma obra de arte e como ela se diferencia de manifestações oriundas de outras áreas do conhecimento. Sua ontologia apresenta a vantagem de não excluir da categoria proposta qualquer coisa que seja tratada como arte, mas tampouco exclui outros fenômenos culturais que não são considerados arte. O preço pago por Thomasson ao desenvolver uma ontologia da arte tão mínima é que ela acaba se tornando vazia e isenta de qualquer pensamento positivo sobre e a partir da arte. Danto, por outro lado, proporciona um critério de distinção entre arte e não-arte. Em *A Transfiguração do Lugar-Comum*, o autor oferece a seguinte definição para obras de arte:

- São sempre sobre alguma coisa, têm conteúdo semântico;
- Projetam um ponto de vista ou atitude sobre este conteúdo;
- Projetam este ponto de vista por meio de elipses retóricas/metáforas;
- Requerem uma interpretação que é constitutiva da sua identidade artística;
- Esta interpretação é historicamente localizada num mundo da arte pertinente¹⁰.

A principal diferença entre os dois autores é que Thomasson apresenta apenas as condições *necessárias* para que algo seja considerado uma obra de arte. Danto, por sua vez, apresenta uma lista de condições *necessárias* (como ter um conteúdo semântico e projetar um ponto de vista sobre este conteúdo) e *suficientes* (ser interpretado como arte, localizar-se historicamente no mundo da arte). As condições necessárias e suficientes apresentadas por Danto podem ser questionadas, e ele mesmo as menciona de modo mais cauteloso em textos posteriores, como em *O Abuso da Beleza*, no qual ele deixa em aberto se a condição de projetar um ponto de vista ou atitude sobre o conteúdo

¹⁰ Este resumo encontra-se em AITA, V. “Arthur Danto: Narratividade histórica da arte sub specie aeternitatis ou a arte sob o olhar do filósofo”. *Ars*, ano I, n. I, 2003. p. 155.

apresentado (função dos *inflectors*) faz parte da definição da arte¹¹. Contudo, o que mais interessa no momento é mostrar como a teoria de Danto pode criar um limite entre arte e não-arte e a de Thomasson, não. Note-se que, não obstante ele se considerar um essencialista, a identidade das obras de arte, descrita na lista supramencionada, não utiliza propriedades internas aos objetos ou características sensoriais. Algo é uma obra de arte por ser o correlato lógico de uma interpretação, inscrita em uma rede de significações históricas, que lhe atribui o estatuto de obra de arte. “Na verdade, é por ser apresentado *dentro* de um mundo da arte que um objeto qualquer pode ganhar o estatuto de arte”¹², ou seja, trata-se de uma definição contextual e histórica, que não se funda em algo que é visto no objeto, mas no objeto *visto como arte*.

Além disso, embora seja internamente coerente, a teoria de Thomasson apresenta outros inconvenientes. O comprometimento ontológico com os eixos “estados mentais” e “coisas reais”, ainda que não sejam avocados realisticamente, é altamente questionável. Este artigo não trata de metafísica geral, motivo pelo qual se evitará uma digressão sobre o dualismo mente-realidade como base para um sistema categorial. Uma vez que o tema proposto é uma compreensão conceitual da arte e não a criação de um quadro de categorias que dê conta de toda a experiência, é razoável evitar, por bem da parcimônia ontológica, semelhantes pressupostos, caso se mostrem desnecessários. A teoria de Danto comprova que é completamente viável ordenar uma teoria da arte sem tais implicações metafísicas. O autor não engendra um amplo sistema categorial para, a partir dele, localizar a arte em uma categoria consistente com o esquema. Ele simplesmente trata da obra de arte como um problema que se manifesta em certo momento e que pode ser investigado a partir de sua própria história e em seu próprio contexto. Devido a essa diferença de motivação e de método, Danto torna-se muito mais específico do que Thomasson: embora ambos construam ontologias da arte, aquele parece muito mais próximo da arte e mais capaz de criar conexões teórico-empíricas para pensá-la. Thomasson, por sua vez, acaba deixando a impressão de que busca na ontologia da arte apenas uma confirmação de seu método de análise categorial.

¹¹ DANTO, Arthur. *The Abuse of Beauty: aesthetics and the concept of art*. The Paul Carus Lectures Series 21, 2003. p. 121.

¹² RAMME, N. “É possível definir arte?”. *ANALYTICA*, Rio de Janeiro, vol 13 n° 1, 2009, p. 197-212. p. 207.

Há um tom no discurso de Danto que o torna mais próximo aos questionamentos a respeito da arte não apenas por parte de filósofos, mas de artistas e de qualquer pessoa que se interesse teoricamente pela arte. Esse tom emerge porque sua investigação é despertada pelos problemas ontológicos provocados pela arte de sua época. O surgimento da arte conceitual, da arte pop e do minimalismo, em contraposição aos manifestos formalistas do expressionismo abstrato, concretiza o processo de descaracterização sensorial da arte. O público da arte da década de sessenta nos Estados Unidos não pode mais ser o indivíduo passivo da contemplação de um belo objeto. A arte contemporânea demanda um espectador ativo, responsável por compreender historicamente e conceitualmente as obras expostas. É essa arte, cujo exemplar mais mencionado é a *Brillo Box*, que acorda em Danto o filósofo da arte. A experiência, tão marcante para o autor, de encontrar uma pilha de caixas de sabão Brillo na Stable Gallery, em 1964, é o que o leva a uma ontologia baseada na ideia de que qualquer coisa pode ser uma obra de arte, pois a distinção entre coisas reais e obras de arte não está na aparência sensível. Essa tese, elaborada pela e para a arte contemporânea, é vinculada à tradição filosófica através da questão dos objetos visualmente indiscerníveis¹³, porém com estatutos ontológicos diferentes. Conforme Danto, “como toda definição de arte deve abarcar as caixas de sabão Brillo, é evidente que nenhuma definição pode fundamentar-se numa inspeção direta das obras de arte. Foi tal convicção que me levou ao método usado neste livro, no qual procuro encontrar essa esquiva definição”¹⁴.

Assim, a *Brillo Box* conduz Danto à definição de obra de arte defendida em *A Transfiguração do Lugar-Comum*, e, paralelamente, desperta sua compreensão, inspirada em teses hegelianas, de que a história da arte é uma narrativa que termina com a compreensão filosófica de seu próprio conceito, ou seja, “quando é sabido o que a arte é e o que ela significa”¹⁵. O conceito de narrativa histórica e a constatação da *Brillo Box* como ruptura dessa narrativa são o pano de fundo de toda a teoria da arte de Danto, de 1964 até seus artigos mais recentes. Esse conceito é de suma importância porque a

¹³ 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*. Cf. DANTO, A. *A Transfiguração do Lugar-Comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 75.

¹⁴ Idem. p. 26.

¹⁵ DANTO, A. *O Fim da Arte*. Trad. de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: UFMG/FAFICH, 2006. p. 18.

principal vantagem da teoria de Danto em relação à de Thomasson é que, em sua ontologia, pertencer à narrativa histórica da arte funciona como uma condição suficiente que permite distinguir arte de não-arte através de uma definição contextual. Além disso, a constatação da ruptura da narrativa histórica conduz a uma abordagem específica da arte contemporânea, o que sequer é cogitado por Thomasson.

Em *O Fim da Arte*, Danto espousa um modelo de história da arte que o conduz à afirmação do início da arte contemporânea como fim da arte. Evidentemente, essa afirmação não pode ser compreendida como uma declaração, sem qualquer evidência empírica, de que as obras de arte deixaram de ser criadas. A arte continua sendo feita; todavia, a partir da década de sessenta, é pós-histórica: ela não pode ser compreendida dentro das narrativas históricas que interpretam a trajetória da arte desde 1.400 até meados do século XX. Arte contemporânea é arte após o fim da arte, pois ela ultrapassa os limites da narrativa histórica da arte. Naturalmente, Danto teria sido mais bem sucedido se, ao invés da bombástica declaração do fim da arte, tivesse simplesmente apontado para o fim das grandes narrativas históricas da arte, que, no fim das contas, é o que ele defende. A história da arte é explicada por Danto através da seleção de duas narrativas mestras, que teriam direcionado a formação de um mundo da arte, isto é, de um ambiente legitimador no qual algo pode ser reconhecido como arte. Essas narrativas são a história da arte como mimese, elaborada principalmente por Georgio Vasari¹⁶, e sua antítese, a saber, a história da arte como afirmação dos meios representacionais em detrimento do ilusionismo mimético, amparada vigorosamente por Clement Greenberg¹⁷. A primeira narrativa legitima as obras de arte compreendidas como o percurso evolutivo da representação ilusionista, que começa com Giotto e vai até o século XIX. A arte assim compreendida seria um progresso linear em direção à conquista das aparências naturais, que culmina com o desenvolvimento de novas tecnologias de representação da realidade sensível, como a fotografia e o cinema¹⁸. A narrativa modernista defendida por Greenberg começa com Manet e vai até as vanguardas americanas da década de 60, quando o expressionismo abstrato perde seu lugar de destaque para a arte pop, a arte conceitual e, por fim, para o total pluralismo

¹⁶ Idem. p. 3.

¹⁷ DANTO, A. *Após o fim da arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 10.

¹⁸ Idem. p. 7.

dos modos de fazer arte. A narrativa modernista não funcionava com a arte contemporânea, pois, embora tivesse se libertado do paradigma da evolução mimética, continuava comprometida com ideologias nas quais cada movimento vanguardista alegava ser a última verdade a respeito da arte, excluindo ou desvalorizando outras manifestações artísticas. Essas ideologias são evidentemente insustentáveis ante o pluralismo da arte contemporânea, além de serem contrárias à intuição básica da ontologia de Danto – de que uma definição de arte não pode excluir nenhuma forma de arte.

A arte contemporânea rompe com a narrativa modernista porque ela não é uma ideologia artística, mas a plena consciência da essência da arte: qualquer coisa pode ser arte, até mesmo uma caixa de sabão ou uma lata de sopa, desde que seja transfigurada através de uma interpretação artística indexada historicamente. Ou seja, desde que seja transposta do mundo dos objetos banais para o mundo da arte. Assim, o *Bildungsroman* da arte chega ao final quando ela reconhece sua própria identidade e torna-se autoconsciente. Algo como a *Brillo Box* só pode ser aceito como obra de arte em 1964, em Nova Iorque, porque apenas nesse contexto pôde ser aceita no “mundo da arte” e apenas em função das narrativas percorridas pela história da arte até atingir seu fim: a compreensão de sua própria essência. Por isso o conceito de narratividade histórica, que fundamenta o mundo da arte, é o eixo fundamental para a compreensão da filosofia da arte de Danto, tanto em seus aspectos mais ontológicos quanto em sua adoção posterior da função de crítica de arte contemporânea.

Destarte, além de propor uma definição de arte que a distingue dos demais objetos e áreas do saber, diferentemente de Thomasson, Danto cria um nicho para a compreensão e a crítica de arte contemporânea. Por estar mais preocupada com a criação de uma categoria que acomode a arte e que seja coerente com a totalidade de seu sistema analítico, Thomasson aloca todos os períodos da arte na mesma gaveta ontológica, sem se deter em distinções entre arte clássica, paleolítica e contemporânea. É como se a teoria de Thomasson fosse apenas um esqueleto para pensar a arte, bem como diversos outros temas, enquanto a teoria de Danto é um corpo com ossos, carne e pele. E o que preenche o esqueleto, na teoria de Danto, e faz com que ele se sustente sozinho, é a história. A ontologia de Thomasson é apenas preparatória porque é demasiadamente abstrata, criando diversas soluções para a elaboração de categorias,

mas que no fim são pouquíssimo operativas para a compreensão de seu objeto de pesquisa. Danto, por outro lado, indica que a arte não é simplesmente um conjunto de itens artísticos, mas um contexto ou ambiente tramado sobre a urdidura da história, que viabiliza a identificação de certas coisas, ações ou eventos como obras de arte. É essa narrativa histórica que permite o surgimento e o entendimento da arte contemporânea como ruptura das narrativas, como fim da arte ou como arte pós-histórica. Essa tese pode ser apropriada de modo extremamente positivo para a arte contemporânea e para a crítica de arte, uma vez que ela se torna livre das narrativas históricas que restringiam sua atuação:

Sinto que minha tese era liberacionista – agora que o fim da arte aconteceu, os artistas estão livres do fardo da história da arte. Eles não estão mais restritos pelo imperativo de conduzir adiante a narrativa. Nada na arte poderia mais ser invalidado através da crítica de que era historicamente incorreto. Toda e qualquer coisa era agora disponível para os artistas.¹⁹

¹⁹ DANTO, A. *Crítica de arte após fim da arte*. In: DANTO, A. *Unnatural Wonders. Essays from the gap between art and life*. Farrar, Straus, Giroux: New York, 2005, pp 3-18, p. 3.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AITA, V. “Arthur Danto: narrativa histórica *sub specie aeternitatis* ou a arte sob o olhar do filósofo”. Ars. ECA-USP. Ano 1, n. 1, 2003.
- 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.
- _____. *The Abuse of Beauty: aesthetics and the concept of art*. The Paul Carus Lectures 21, 2003.
- _____. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1992.
- _____. “O Fim da Arte”. Trad. de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: UFMG/FAFICH, 2006. Texto Original em: *The Philosophical Disenfranchisement of art*. New York: Columbia University Press, 1986.
- _____. *Unnatural Wonders. Essays from the gap between art and life*. Farrar, Straus, Giroux: New York, 2005.
- DUARTE, R. A. P. *O Belo Autônomo - Textos Clássicos de Estética*. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- GOMBRICH, Ernst H. *A História da Arte*. Trad.: Álvaro Cabral. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica*. Tradução de André Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.
- 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.

THOMASSON, Amie L. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

_____. *The ontology of Art*. In Peter Kivy, ed. *The Blackwell Guide to Aesthetics*, 2004.

_____. "Ontology of art and knowledge in aesthetics". In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63:3, Summer 2005.