

**Arte e Filosofia para
além da estética**



A estética na filosofia da arte de Arthur Danto

Noéli Ramme

Inicialmente, é preciso dizer que para Danto o fim da arte não significa de modo nenhum que a arte deixa de existir e ser produzida. A idéia de um fim da arte, a mais polêmica de suas teses, significa antes de tudo, o fim das duas grandes narrativas históricas de superação: a primeira, a narrativa da mimese, iniciada no *Quattrocento* e que teve Giorgio Vasari como principal defensor; a segunda, a narrativa do modernismo, gerada por Greenberg, o grande crítico americano do modernismo, e que compreende a arte européia e americana da primeira metade do século XX. O fim dessas duas narrativas é o fim de um percurso histórico que culmina com a compreensão filosófica do conceito “arte”. O fim da arte é, antes de qualquer coisa, o fim da história da arte. O acontecimento que fez Danto “ver” o fim da arte foi o episódio artístico da *Brillo Box* de Warhol, mas ele reconhece Duchamp como um precursor da *Pop*, e o *Fluxus* e o *Minimalismo* como formas de arte que colocam as mesmas questões. Se o fim da arte acontece com o surgimento de novas formas de arte isso implica que o fim é também um novo e promissor começo. A arte contemporânea é, assim, um tipo de arte pós-histórica.

Essa tese é fundamental na sua teoria. Podemos dizer, o seu principal argumento, ou o argumento que sustenta todos os outros: “... meu pensamento é que o fim da arte consiste no surgimento da consciência da verdadeira natureza filosófica da arte”, ou seja, o seu conceito filosófico da arte aparece como uma conseqüência da sua visão sobre o desenvolvimento da história da arte. O fim de um percurso histórico que conflui na autoconsciência é uma clara remissão à famosa passagem dos *Cursos de Estética* de Hegel, em que este declara o fim da arte.¹

Hegel escreveu sobre o fim da arte por volta de 1828. De acordo com Danto, porém, o fim da arte só foi acontecer na década de 60 em Nova York, mais especificamente na exposição das famosas *Brillo Box*. Nessa exposição, o “artista-filósofo” Warhol foi além dos limites da arte, transformando-a em filosofia ao colocar em questão o conceito de arte na forma do *Princípio dos Indiscerníveis*, que, segundo Danto é a forma *par excellence* de todos os problemas filosóficos genuínos.² Com efeito, ele apresentou uma obra de arte, a caixa *Brillo*, que é exatamente igual a um objeto que não é arte, a caixa *Brillo* do supermercado. A questão colocada por Warhol é: se elas são exatamente iguais, por que uma é arte e a outra não é? Podemos observar desde já que é fundamental para a tese de Danto que as duas caixas sejam visualmente idênticas. Se não forem, o problema não foi colocado de modo filosófico, a arte não foi superada pela filosofia e portanto não chegou ao fim.

¹HEGEL, G. *Cursos de Estética*, p. 35. “Em todas essas relações a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado. Com isso ela também perdeu para nós a autêntica verdade e vitalidade e está relegada à nossa *representação*, o que torna impossível que ela afirme sua antiga necessidade na realidade efetiva e que ocupe seu lugar superior. Hoje, além da fruição (satisfação) imediata, as obras de arte também suscitam em nós o juízo, na medida em que submetemos à nossa consideração pensante o conteúdo e o meio de exposição (apresentação) da obra de arte, bem como a adequação e a inadequação de ambos. A *ciência* (filosofia) da arte é, pois, em nossa época muito mais necessária do que em épocas nas quais a arte, por si só, enquanto arte, proporcionava plena satisfação. A arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente (filosoficamente) o que é a arte.”

²Ver Danto, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: CosacNaif, 2006. cap. 2.

Danto insiste que a diferença entre as duas caixas, o que faz de uma delas uma obra de arte, não é visual, é conceitual. Então, se o juízo de que a *Brillo Box* é uma obra de arte não depende do sentido da visão, não é necessária nenhuma experiência estética para considerá-la uma obra de arte. Danto insiste no fato de que a diferença não pode ser sensível, porque ela não pode ser estética, se fosse estética a filosofia não teria superado a arte e a sua tese sobre o fim da arte estaria infundada. Este é um deslocamento radical na concepção de arte e marca uma diferença fundamental entre a arte contemporânea e a arte da “Era da Arte”. Na “Era da Arte” ou na “Era da Estética” um objeto só poderia ganhar o estatuto de “obra de arte” a partir de um tipo particular de experiência vivida pelo espectador, a experiência estética. No caso do *ready made*, ao contrário, não há essa experiência anterior. O *ready made* é um objeto comum e não é escolhido pelo artista por ser algum tipo de objeto “belo” ou estético. Ele só é considerado arte porque é apresentado dentro de um contexto especial, que Danto chama de “mundo da arte”. Este é constituído pelo espaço físico e institucional da arte (museus e galerias), mas também pelo espaço discursivo (a teoria e a história da arte). De fato, com relação à arte contemporânea podemos dizer que não é só o caso que ela precisa de teoria para ser entendida, mas sim que ela precisa estar incluída no mundo da arte até para ser vista! Além disso, o objeto de arte contemporâneo ganha ou perde seu estatuto de arte dependendo da sua localização³. Muitas vezes nem há objeto, e quando este desaparece nos inúmeros trabalhos de crítica institucional feitos a partir do fim da década de 50, o que aparece é o “mundo da arte”, ou seja, todo o espaço em torno do objeto e que em alguns casos permite que se faça arte sem ele. Para dar alguns exemplos poderia citar os trabalhos de Yves Klein (O Vazio), que consiste em uma galeria vazia, de Arman (O Pleno), uma galeria tão abarrotada que ninguém pode entrar nela durante a exposição, a galeria lacrada de Robert Barry e a de Daniel Buren e a vernissage da *Brillo* feita por Warhol na Califórnia e que não tinha nenhuma caixa *Brillo*. Ou então o concerto 4.33 de John Cage, onde nenhuma música é tocada, mas há o artista, o piano, o público, o espaço de apresentação e, principalmente, o conceito. Nesses trabalhos, onde não existe mais a obra de arte como objeto, não é possível a experiência estética, mas a arte continua a existir.

De fato, essa dissociação entre o estético e o artístico já tinha sido iniciada por Duchamp, que tinha assumido para si a tarefa de “desincentivar” a estética apresentando como arte objetos não-estéticos. Duchamp queria superar a noção de que a tarefa de artista é produzir belos objetos que imitam o belo da natureza. Ele queria livrar a arte do seu aspecto retiniano, tentando mostrar que o artista também é capaz de pensar a arte, e não é só um imitador, um fabricante de cópias.⁴ Neste sentido, podemos dizer que Duchamp deu o primeiro passo em direção ao fim da arte ao negar a estética. Mas podemos afirmar também que negar a estética não significa negar a arte, pois Duchamp continuou a fazer arte depois da *Fonte*.

³ Sobre isso ver meu artigo: “Instauração: um conceito na filosofia de Nelson Goodman”. *Arte & Ensaios*, n. 14, 2007, p. 92-97.

⁴ Em *The disenfranchisement of art* (New York: Columbia UP, 1986), Danto elabora a idéia de uma tradição filosófica iniciada por Platão que tenta demarcar um limite entre arte e filosofia denegrindo a arte como inferior à filosofia. De acordo com Danto, dentro do paradigma da representação, ou mais propriamente falando, da imitação, os artistas estavam contaminados com um certo “tipo de inferioridade ontológica” em consequência da crítica hostil feita por Platão à arte como tal. A arte permaneceria a uma certa distância invejosa da realidade, sujeita também à reprovação moral, pois com suas produções “encantam a alma dos amantes da arte com sombras de sombras”. Em uma busca por redenção, diz Danto, os artistas procuraram um caminho em direção à promoção ontológica, abandonando a idéia de produzir apenas cópias da realidade. Esta é uma motivação fundamental tanto para os artistas modernos quanto para os contemporâneos.

Por outro lado, podemos colocar também a questão de se o fim da arte poderia significar só o fim da experiência estética. Hegel quando fala do fim da arte, diz que a arte não produz mais apenas a satisfação imediata, ela também provoca em nós a consideração intelectual, o julgamento teórico. Quando vemos arte, somos chamados a pensar o que é a arte. Seria a “satisfação imediata” uma expressão que significa experiência estética? Se for, o fim da arte em Hegel significa que a arte foi além da estética, transformando-se em pensamento, isto é, em filosofia. Noto que ir além da estética significa ir *além de si mesma*, isto é, transformar-se em outra coisa, em filosofia.⁵

Danto é extremamente reticente ao falar da experiência estética e um dos sintomas dessa recusa da estética é o uso do *Princípio dos Indiscerníveis*. Por outro lado, apesar de inicialmente negar um critério visual para diferenciar a arte da não-arte, ao falar do que faz um objeto qualquer uma obra de arte Danto reconsidera a questão. O que faz de um objeto qualquer uma obra de arte é, como vimos, uma interpretação capaz de situá-lo dentro de um mundo da arte. O conceito “mundo da arte”, talvez a sua maior contribuição para a filosofia da arte, significa a atmosfera de teoria artística que nos permite identificar um objeto como obra. É o que permite a *transfiguração* do banal, como mostra Danto em um de seus livros mais conhecidos. É essa teoria que nos permite, agora sim, “ver” a diferença entre uma obra de arte e um mero objeto real.

Temos que lembrar aqui que embora Danto tenha desenvolvido a sua teoria a partir de uma experiência com a arte contemporânea, o que ele pretende é que a sua teoria seja válida para a arte de todas as épocas. Por isso mesmo, há na *Transfiguração do lugar-comum* uma extensa discussão sobre a interpretação e a experiência estética. O que ele defende aí é que é analítico para o conceito de arte que ela seja interpretada.⁶ Cada nova interpretação reconfigura e produz uma nova obra. Mas a interpretação não é algo ao lado da obra. Nós vemos como interpretamos, não existe diferença entre olhar e ver. Se não vissemos o objeto como obra a interpretação permaneceria externa ao objeto, algo que poderia ou não pertencer a ele. Nessas condições, qualquer interpretação poderia ser considerada válida ou igualmente inválida.

O maior problema com essa noção de interpretação é justamente a sua relação com o “ver”, com o sensível na arte. Danto diz: “Ver qualquer coisa como arte requer alguma coisa que o olho não pode discernir (*deery*)...”⁷ Como é possível *ver* algo que o olho não pode *discernir*? Isto só é possível se considerarmos que vemos além do objeto: vemos o espaço físico que está no entorno do objeto e que se incorpora a ele e estamos conscientes do espaço discursivo que o constitui como trabalho de arte. Por isso mesmo, apesar de insistir que a diferença entre uma obra de arte e um mero objeto real não é visual, depois ele tem que reconhecer que a interpretação nos faz “ver” o objeto como uma obra de arte. Em outras palavras, Danto parece dizer que eu vejo que a caixa *Brillo* do supermercado é igual à *Brillo Box* da galeria, mas eu vejo também que uma é diferente porque é uma obra de arte. Ele considera que é possível ser

⁵ Enquanto que, de acordo com Danto, Hegel sustentava que a arte seria superada, ou substituída, pela filosofia, Danto defende que após o fim da arte desaparecem os limites entre arte e filosofia. Assim como a obra de Andy Warhol é filosófica a sua própria teoria filosófica sobre a arte é artística. A ausência de limites entre teoria e prática da arte aparece também em trabalhos de Joseph Cosuth, Art & Language, Marcel Broodthaers, entre outros.

⁶ Danto estabelece uma diferença entre objeto e obra. A obra possui uma contraparte material, que é o objeto físico. Isso significa que a lata de sopa do supermercado é *igual* à contraparte material da *Lata de Sopa* de Andy Warhol, mas ela não é igual à obra. A interpretação seleciona aquelas características do objeto que devem ser apreciadas e que vão constituir a obra. Por exemplo, em uma pintura o peso do quadro é uma propriedade do objeto, mas usualmente não faz parte da obra, assim como o fato de ter sido pintado, por exemplo, numa terça-feira. Usualmente, as propriedades

realista com relação aos objetos e idealista com relação às obras de arte. E isto, ele continua, é o grão de verdade da frase que diz que não há arte sem o mundo da arte.⁸

O que seria necessário explorar, então, é este novo conceito de “ver”. O esclarecimento desta questão poderia permitir a reabilitação da estética, uma vez que o que está sendo colocado aqui é um conflito entre o sensível e o conceitual na arte. No livro *Após o fim da arte* Danto diz que só uma estética revisionista poderia dar conta das transformações da arte a partir da década de 60, algo que a estética, no sentido tradicional, não poderia fazer.

Danto diz que a estética clássica, no sentido kantiano, foi apropriada por Greenberg para defender a arte do expressionismo abstrato. Esta estética estaria associada a um tipo de crítica que foi incapaz de se adaptar às transformações ocorridas na arte e que marcam justamente a ruptura promovida pela *pop*, pelo minimalismo e pela arte conceitual em relação ao expressionismo abstrato.

De acordo com Danto, Greenberg assumiu a estética kantiana como quadro teórico para sua crítica retirando dela dois princípios que, segundo ele, demonstravam a força e a fraqueza da teoria. O primeiro princípio se baseava na formulação kantiana da antinomia do gosto. De acordo com esse princípio o belo não é simplesmente uma questão de gosto no sentido vulgar (como preferir o azul ao vermelho) e nem é o caso que o juízo de gosto se funda em conceitos porque se assim fosse poderíamos disputar sobre a beleza (demonstrar logicamente por que um quadro é belo). Em outras palavras, não há regras para os juízos estéticos. O que Greenberg retirou dessa formulação kantiana foi a idéia de que só a experiência pode ser a base para o julgamento estético. Mais especificamente, ele acreditava que só a experiência da experiência forma o *bom gosto*. O crítico que julga a partir do seu gosto é aquele que tem um certo “faro” para distinguir o bom do ruim. Assim, a base para a sua crítica era o seu próprio bom gosto, cultivado pela prática. Greenberg considerava que o indivíduo capaz de ver o “bom” em arte não se enganaria jamais, independente da arte que estivesse em questão.

Danto não concorda de modo nenhum com a idéia de que o papel do crítico é julgar a qualidade estética. Ele chega a dizer textualmente: “é uma prática ruim desmerecer trabalhos por falta de boas qualidades estéticas, nos termos de Greenberg, como artisticamente ruins”.⁹ Para a arte pós-histórica, seria prejudicial e restrita uma crítica que só estivesse preocupada em julgar a “boa” arte. O crítico pós-histórico, pluralista e democrático, como Danto se autodefine, não julga a partir de seu gosto, ou dos seus critérios estéticos. O papel da crítica é interpretar a obra relacionando-a com o mundo da arte ao qual ela pertence.¹⁰

Autores analíticos, como Danto, e também Weitz, Goodman e Dickie, por exemplo, colocam em questão se o papel da teoria na arte é estabelecer critérios valorativos. A distinção entre fato e valor foi colocada por Wittgenstein no *Tractatus*. Lá ele diz que as sentenças legítimas apenas descrevem fatos e que a estética, bem como a ética, é inefável, está fora do mundo, porque diz respeito ao modo como o mundo *deve* ser. A partir dessa distinção pode-se dividir a teoria

selecionadas são aquelas que podem ser tomadas como metafóricas. Por exemplo, tonalidades que evocam sentimentos, formas que podem ser lidas como símbolos, etc., etc. A teoria da metáfora utilizada por Danto é, em essência, a teoria desenvolvida por Nelson Goodman em *Linguagens da Arte*. Sobre isso ver meu artigo “Referência e Metáfora” em *Analógos*, v. II, Departamento de Filosofia, PUC-Rio, 2003.

⁷ DANTO, A. “The artworld”. *Journal of philosophy*, v. 61, p. 574, 1964.

⁸ DANTO, A. *A transfiguração do lugar-comum*, p. 190.

⁹ DANTO, A. *Após o fim da arte*, p. 94.

¹⁰ DANTO, A. *Após o fim da arte*, p. 225 e ss.

filosófica sobre a arte em filosofia da arte e estética. A primeira não se ocuparia com o artisticamente ou esteticamente bom. É possível, e Danto assim o faz, escrever crítica de arte *sem* juízos valorativos. Basta seguir a definição de arte dada por Danto.¹¹ A função da crítica, para estes autores, não é elogiar nem recomendar, nem prescrever e muito menos condenar algo por ser artisticamente ruim. A arte ruim ainda é arte e crítico do período pós-histórico não escreve somente sobre o que gosta. Ele tem o compromisso democrático de ser pluralista.¹²

O outro princípio de Greenberg foi derivado da noção kantiana de que “o gosto é a faculdade de julgar um objeto ou método representando-o por uma satisfação inteiramente desinteressada”. A crítica de Danto é que a separação tradicional do estético e do prático levou à tese da autonomia da arte que acabou por negar a ela qualquer possibilidade de contaminação com a vida. Um dos aspectos mais evidentes da arte hoje é a recusa dessa pureza. Muitos artistas trabalham dentro de um quadro de engajamento político, de crítica institucional e produção coletiva. Além disso, objetos utilitários *podem* ser transformados em obras de arte contrariando a idéia de Kant de que o objeto estético tem apenas uma aparência de finalidade, o que ele chamava de conformidade a fins sem fim. O urinol de Duchamp *tem* realmente uma finalidade.

De acordo com Danto: “a estética parece cada vez mais inadequada para lidar com a arte a partir da década de 1960 – com a arte depois do fim da arte”, sendo um sinal disso que uma das disposições iniciais por parte da crítica era a recusa em se considerar a arte não-estética ou anti-estética como arte.¹³

Danto tenta justificar sua prática crítica e ao mesmo tempo mostrar como Greenberg não foi capaz de compreender as mudanças que estavam ocorrendo na arte. Para Greenberg, como se sabe, tudo que ocorreu na arte a partir da década de 60 era “novidade” no pior sentido; um tipo de arte que ele achava que não duraria muito. Se os princípios kantianos de Greenberg o impediram de perceber o valor artístico da *pop* e do *Minimalismo*, então esta estética deve ser completamente rejeitada.

O fim da era da estética significa também o fim da institucionalização de *um* critério visual para determinar o que é a arte. Assim, por exemplo, na *Era da Imitação*, o critério visual era a semelhança com a natureza e toda experiência estética com obras de arte dependia de perceber essa relação. Na *Era dos Manifestos*, como Danto se refere à arte moderna, o critério para a experiência estética legítima, conforme estabelecido por Greenberg em seus vários livros sobre o assunto, era a intuição da forma. Cada movimento moderno, cubismo, expressionismo, futurismo, estabelecia o seu modo de abstração formal e cabia ao espectador, para ter a vivência da obra, captar intuitivamente o sentido dessa abstração.¹⁴ Na arte pós-histórica, diz Danto, não há mais um critério visual, o critério agora é conceitual. Ao contrário da arte histórica, vivemos num período em que para o artista tudo é possível e qualquer coisa pode ser arte. A única coisa que não nos é permitida é produzir uma obra de arte que diz respeito a uma forma de vida que não é a nossa.

¹¹ A definição da arte de Danto é uma reelaboração da definição de Hegel, que diz que a arte é um conteúdo corporificado numa forma. Estas são as condições para que um objeto seja considerado uma obra de arte: 1) ter um conteúdo semântico, isto é, ser sobre alguma coisa; 2) projetar um ponto de vista sobre aquilo que é; 3) projetar este ponto de vista por meio de elipses retóricas (metáforas); 4) ser objeto de uma interpretação que é constitutiva de sua identidade artística; e 5) essa interpretação deve ser historicamente localizada num mundo da arte pertinente. Esta definição permite a Danto uma disjunção entre a filosofia da arte e a sua crítica, isto é, a partir dela ele pode falar de qualquer tipo de arte, seja qual for a narrativa ou época a qual ela pertence.

¹² A rigor, só alguém que pertence à mesma forma de vida que produziu uma obra de arte específica pode julgar se ela é boa ou não.

¹³ DANTO, A. *Após o fim da arte*, p. 94.

¹⁴ Na verdade, para Greenberg, o sentido da abstração é um só para todos os movimentos modernos, excetuando-se o surrealismo, que segundo ele marchava na contramão da

A única possibilidade que Danto aponta para a estética é naturalizá-la, isto é, ele tenta defender a idéia de que se existe um senso estético ele é uma função biológica do organismo, (como o senso de humor) que talvez não passe de um conjunto de reações frente a um objeto. Dizer “isto é belo!” talvez tenha apenas o sentido de fazer um elogio, diz Danto. Por outro lado, o senso estético seria diferente do sentido da visão dessa forma: ver um objeto vermelho é diferente de reagir ao vermelho, considerando-o, por exemplo, agressivo demais. Essa distinção é paralela à distinção entre ver o objeto e “ver” a obra de arte. Poderíamos dizer então: eu vejo um objeto vermelho e também o interpreto (e “vejo”) como expressando agressividade; e reajo a ele de forma apropriada, com um sentimento de medo, por exemplo. Esse tipo de reação poderia explicar o que seria a experiência estética, no sentido que Danto admite dar a ela.

Seguindo esta linha de pensamento eu gostaria de sugerir a hipótese de que os conceitos de “ver” e “interpretar” assumidos por Danto são análogos aos que Wittgenstein apresenta na segunda parte das *Investigações Filosóficas*, onde ele tenta diferenciar um ver “simples” e um ver com significado, que ele chama de visão de aspectos ou *ver-como*. A assunção básica para diferenciar estes dois tipos de visão é que, para Wittgenstein, “ver é um estado e interpretar é uma ação.”¹⁵

Wittgenstein elabora uma investigação conceitual sobre o conceito de “ver” e os conceitos que lhe são próximos como: interpretar, vivência visual, percepção e outros conceitos da psicologia. Esta linha de pesquisa tinha sido iniciada no *Caderno Marrom*, na época de transição, e foi posteriormente desenvolvida no *Remarks on philosophy of psychology*. Inicialmente, a discussão estaria centrada num ataque à psicologia da Gestalt, principalmente à teoria defendida por Kolers. Mas Wittgenstein deixa claro logo no início que não se trata de uma investigação científica ou mesmo empírica. Não se trata, ele diz, de buscar as causas para o fenômeno da visão. “Suas causas interessam aos psicólogos. A nós interessa o conceito e sua posição nos conceitos de experiência”.¹⁶ A investigação é conceitual, isto é, ela parte do uso da palavra:

Dois empregos da palavra “ver”.

O primeiro: “O que você vê ali?” – “Vejo isto” (segue-se uma descrição, um desenho, uma cópia). O segundo: “Vejo uma semelhança nestes dois rostos” - aquele a quem comunico isto deve ver os rostos tão claramente como eu mesmo.

(...) Observe um rosto e noto de repente sua semelhança com um outro. Eu *vejo* que não mudou; e, no entanto, o vejo diferente. Chamo esta experiência de “notar um aspecto”.

Mas podemos também *ver* a ilustração ora como uma, ora como outra coisa. - Portanto, nós a interpretamos e a *ve-mos* como a *interpretamos*.

história. O abstracionismo, como estilo, tem a ver com a idéia de uma arte voltada para a exploração dos seus próprios meios e conteúdos e cada vez mais desligada da idéia de representar o mundo exterior.

¹⁵ Cf. WITTGENSTEIN, L. *Remarks in the philosophy of psychology*, p. 2e, onde ele pergunta: “For how we arrived at the concept of “seeing this as this”? On what occasions does it get formed, is it felt as a need? (Very frequently, when we are talking about a work of art.). Nas *Investigações* ele diz: “Vejo realmente cada vez algo diferente, ou apenas interpreto o que vejo de modo diferente? Estou inclinado a ficar com o primeiro. Mas por quê? - Interpretar é um pensar, um agir; ver é um estado” (Parte II, XII).

¹⁶ WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas*, Parte II, XII.

“Vejo a figura como caixa” significa: tenho uma determinada vivência visual que vai a par, empiricamente, com a interpretação da figura como caixa ou com a visão de uma caixa. Mas quando significasse isso, então eu deveria sabê-lo. Eu deveria poder me relacionar diretamente com a vivência, e não indiretamente. (Assim como não devo falar incondicionalmente do vermelho como cor do sangue.)

E devo diferenciar entre a ‘visão permanente’ de um aspecto e a ‘revelação’ de um aspecto.

Dizer “vejo-o agora como. . .”, teria tido para mim tão pouco sentido quanto dizer, a vista de faca e garfo: “Vejo-os agora como faca e garfo”. Essa expressão não seria compreendida. - Tampouco esta: “Agora isto é para mim um garfo” ou “Isso pode ser também um garfo”.

(...) O ‘ver como. . .’ não pertence à percepção. E por isso é como um ver e também não é como um ver.¹⁷

O conceito de percepção é geralmente usado pelos psicólogos como indicando uma função de atribuição de significado aos estímulos sensoriais. Assim, através da percepção um indivíduo organiza e interpreta as suas impressões sensoriais para atribuir significado ao seu meio; esta consiste na aquisição, interpretação, seleção e organização das informações obtidas pelos sentidos. A teoria da Gestalt está muito próxima do mito empirista dos “dados dos sentidos”, de acordo com o qual o que recebemos através dos sentidos é um material bruto que deve ser organizado ou interpretado. De acordo com a teoria da Gestalt, por exemplo, isso acontece o tempo todo, isto é, nós sempre interpretamos e nunca simplesmente vemos.

Danto e Wittgenstein estão defendendo que essa experiência não é constante. No caso de Danto, ela aconteceria somente com os objetos pertencentes ao mundo da arte. Como já dissemos, em princípio tudo pode ser arte, mas isso não significa que tudo é arte. Wittgenstein, por seu turno, não está preocupado em fazer uma teoria da experiência estética ou da interpretação de obras de arte. Sua preocupação é minar as bases da Gestalt mostrando a diferença entre ver e interpretar. No seguinte parágrafo a interpretação é qualificada como uma vivência visual que envolve pensamento e não pertenceria à percepção.

Olho para um animal; perguntam-me: “O que você vê?” Respondo: “Uma lebre”. - Vejo uma paisagem; de repente, salta uma lebre. Exclamo: “Uma lebre!”

Mas, porque ela é a descrição de uma percepção, pode-se chamá-la também de expressão de pensamento. - Quem olha o objeto, não precisa pensar nele; mas quem tem a vivência visual, cuja expressão é a exclamação, *pensa* também naquilo que vê.

E por isso, a revelação do aspecto aparece entre vivência visual e pensamento.¹⁸

¹⁷ WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas* parte II, XII.

¹⁸ *Ibidem*.

A grande questão para nós é: se há uma diferença entre um ver que é um estado e um ver que é interpretação, ou seja, uma ação, então como passamos de um para outro? “Mas como é possível que se veja uma coisa conforme uma *interpretação*?”, pergunta Wittgenstein? Teria que ser uma propriedade do objeto, algo que colocaria em ação algum mecanismo mental? Mas que características possuem alguns objetos que nos fazem entrar na atividade da interpretação? E por que algumas coisas nós “simplesmente vemos?”

Qual o critério da vivência visual? - Qual deve ser o critério?

A apresentação (*Darstellung*) daquilo ‘que é visto’.

O conceito de apresentação do que é visto, assim como o de cópia, é muito elástico, e *com ele* o conceito do que é visto.¹⁹

Como poderíamos determinar de antemão o modo como um objeto deve se apresentar para proporcionar, ou provocar a vivência visual? Como determinar a infinitude de condições para isso?

Se conseguirmos responder a essa pergunta podemos entender como a noção de *ver-cómo* de Wittgenstein poderia ser usada para essa estética revisionista que Danto diz ser necessária para entender a arte contemporânea. O *ver-cómo* entendido como ver com significado daria conta da noção de interpretação de Danto, que é a de ver a partir de uma teoria. O próprio Wittgenstein diz que fenômenos como esse lhe vêm à mente quando trata de assuntos relativos à arte e alguns exemplos dados nas *Investigações* tratam de experiências com obras de arte e com imagens. Por exemplo, quando ouvimos uma música alguém pode dizer: “ouça isto assim!” e então finalmente ouvimos algo que não tínhamos escutado antes. Uma coisa importante que acontece quando notamos um aspecto é situar o que percebemos em outro contexto; estabelecemos novas conexões e fazemos outras comparações. É por isso que uma alteração no modo de apresentação de um objeto pode nos fazer percebê-lo de outra maneira.

Podemos dizer então que esta é a função do mundo da arte: ele funciona como que enquadrando o objeto para que alguns de seus aspectos possam ser interpretados de modo metafórico.²⁰ Ao colocar na galeria um objeto qualquer o artista está apontando para o objeto e dizendo: “veja isto assim”, ou “isto não é simplesmente uma lata de sopa”. Desta forma, a ação do artista pode ser claramente entendida como uma proposição nos dois sentidos da palavra. Por um lado ela é equivalente a uma expressão do tipo: “veja isto como tal e tal” e, por outro, ela requer que o público aceite a proposta do artista de ver e experimentar assim. De acordo com Danto, este aspecto retórico da arte contemporânea é fundamental. Sem a colaboração do público a arte simplesmente não acontece. E, novamente, isso é um outro aspecto do fim da era da estética, pois de acordo com a concepção tradicional de experiência estética, esta deve acontecer de imediato, quer dizer, é um tipo de percepção quase involuntária, contemplativa e está fora do alcance do público a decisão de colaborar ou se recusar a participar. Ele é, num sentido estrito, espectador. O único respon-

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ver nota 5, acima.

sável pela criação de uma obra de arte seria o artista. Uma das mais importantes alterações trazidas pela arte contemporânea é a ênfase na participação do espectador, que passa a ser também co-autor da obra. Na verdade, essa participação vai além da visão e ou da interpretação, mas deixo isso para outra ocasião.

Referências bibliográficas

- DANTO, Arthur. The artworld. *Journal of philosophy*, v. 61, p. 574, 1964.
- _____. *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, 2005.
- FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2001.
- GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte*. Indianapolis: Hackett Publishing, 1976.
- GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica*. Tradução de André Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- HEGEL, Georg W. F. *Cursos de Estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.
- RAMME, Noéli. Referência e Metáfora. *Analógos*, v. II, Departamento de Filosofia, PUC-Rio, 2003.
- _____. *Instauração, um conceito na filosofia de Goodman. Arte&Ensaio*, EBA/UFRJ, n 15, 2007.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations*. 3rd ed. New York: McMillan, 1968.
- _____. ANSCOMBE, G. E. M. ; WRIGHT, G. H. von. *Remarks in the philosophy of psychology = Bemerkungen woer die philosophie der psychologie /*. Oxford : Basil Blackwell, 1980.