

MESTRADO EM FILOSOFIA CONTEMPORÂNEA

A arte enquanto possibilidade interpretativa: Do objecto comum ao objecto artístico

Paula Gabriela Secchi dos Santos Lima

M

2025



Paula Gabriela Secchi dos Santos Lima

A arte enquanto possibilidade interpretativa: Do objecto comum ao objecto artístico

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Filosofia Contemporânea, orientada
pelo Professor Doutor Vítor Manuel dos Anjos Guerreiro
e pela Professora Doutora Sofia Gabriela Assis de Moraes Miguens Travis

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2025

Sumário

Declaração de honra / <i>Declaration of Honour</i>	4
Agradecimentos	5
Resumo.....	6
Abstract	7
Introdução.....	8
1. Debates sobre a definição da arte	11
1.1. Teorias funcionalistas	16
1.2. Teorias procedimentalistas	24
1.3. A definição histórica da arte de Jerrold Levinson.....	28
2. Arthur Danto e a indiscernibilidade entre obras de arte e objectos comuns.....	34
2.1. O contexto da teoria de Arthur Danto	36
2.2. A definição da arte de Danto.....	41
2.3. A definição da arte e os indiscerníveis	47
2.4. A interpretação como condição de actualização da capacidade artística	58
2.5. Considerações intermédias: para além da ontologia da arte de Danto.....	65
3. A disposição semântica da obra de arte	67
3.1. A disposição semântica da arte: entre objeto, valor e interpretação.....	68
3.2. Disposição semântica: diálogo com Goodman.....	74
3.3. Os sintomas do estético	83
Considerações Finais	92
Referências Bibliográficas	94

Declaração de honra / *Declaration of Honour*

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

I hereby declare that this dissertation is of my authorship and has not been used previously in another course, degree, curricular unit or subject, at this or any other institution. References to other authors (statements, ideas, thoughts) scrupulously respect the rules of attribution and are duly indicated in the text and bibliographical references, in accordance with the rules of referencing. I am aware that the practice of plagiarism and self-plagiarism is an academic offence.

Declaro, ainda, que não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa para realização de parte da presente dissertação.

I further declare that I have not used generative artificial intelligence tools (chatbots based on large language models) to carry out part of this dissertation.

Porto, 6 de julho de 2024

Paula Lima

Agradecimentos

Este trabalho foi escrito entre sublinhados, anotações à deriva, marcas de cansaço e cafés frios. Mas também foi escrito com rigor, paciência e cuidado.

Ao professor Vítor Guerreiro, meu orientador, agradeço pela generosidade meticulosa, pelo olhar atento que me ensinou a cortar excessos sem perder a espessura e por cada comentário, por mais incisivo que tenha sido, ter vindo sempre com a intenção de tornar este texto mais justo com o que queria dizer.

À professora Sofia Miguens, minha coorientadora, agradeço por ter sido uma presença inspiradora. Pelas aulas que me atravessaram e por me fazer sentir que eu também estava no lugar certo.

Ao meu companheiro, por ser abrigo e espelho. Pelas conversas que transbordam filosofia, pela poesia nos dias em que faltava todo o resto, por me oferecer um ombro mesmo quando eu não sabia que precisava.

À minha mãe, por ser meu colo. Por me dedicar suas conquistas e por me olhar com uma admiração que sempre me devolve alguma força.

Ao meu pai, por ser minha fortaleza. Por suportar tanto e seguir de pé por nós.

À minha segunda mãe, companheira do meu pai, por ser presença forte e constante. Pela coragem com que sustenta, orienta e cuida.

Aos meus amigos, que souberam ficar mesmo quando o silêncio se fez longo. Obrigada por estarem.

Tudo o que está aqui foi atravessado por vocês.

Resumo

Esta dissertação investiga de que modo um objecto comum pode se tornar arte, sem depender de propriedades artísticas ou estéticas intrínsecas, tampouco de reacções provocadas pelas obras de arte, evitando, assim, uma definição excessivamente circular. Parte-se da distinção proposta por Stephen Davies entre teorias funcionalistas e procedimentalistas, analisando os limites e fragilidades dessas abordagens diante de casos similares aos *ready-mades* de Duchamp. A teoria de Arthur Danto contribui ao mostrar que a arte não depende de qualidades perceptíveis exclusivas, mas de condições históricas e teóricas; no entanto, sua defesa de uma separação ontológica entre arte e objectos comuns revela-se insuficiente, permanecendo problemática. A hipótese aqui defendida propõe uma variação da teoria da disposição estética, como apresenta Stephen Pepper, colocando-a como disposição semântica passiva: uma disposição latente dos objectos para incorporar significado, disposição essa que pode ser actualizada por práticas interpretativas. A dissertação propõe, enfim, uma articulação entre a teoria disposicional de Pepper e a função simbólica, como estabelece Nelson Goodman, sugerindo que a arte é a capacidade objectiva de significar que se actualiza em contextos interpretativos específicos. A proposta final sugere que objectos comuns apresentam uma disposição semântica passiva que pode ser actualizada enquanto arte quando inseridos em um horizonte teórico artisticamente adequado através de práticas interpretativas; a pergunta tradicional “o que é arte?” é, então, substituída por “quando algo é arte?”, evidenciando o carácter relacional e contextual da arte.

Palavras-chave: Atmosfera teórica; definição da arte; disposição passiva; interpretação; objecto indiscernível.

Abstract

This dissertation investigates how a common object can become art without depending on intrinsic artistic or aesthetic properties, nor on specific reactions elicited by – thus avoiding an excessively circular definition. The analysis begins with the distinction proposed by Stephen Davies between functionalist and procedural theories, examining the limits and shortcomings of these approaches when confronted with cases like Duchamp's ready-mades. Arthur Danto's theory contributes by showing that art does not depend on exclusive perceptual qualities, but rather on historical and theoretical conditions; however, his defense of an ontological separation between artworks and ordinary objects proves insufficient and remains problematic. The central hypothesis proposes a variation of the theory of aesthetic disposition, as presented by Stephen Pepper, reframing it as a passive semantic disposition: a latent capacity of objects to incorporate meaning, which may be actualized through interpretative practices. The dissertation ultimately proposes an articulation between Pepper's dispositional theory and Nelson Goodman's account of symbolic function, suggesting that art is the objective capacity to signify, actualized within specific interpretative contexts. The final proposal suggests that ordinary objects possess a passive semantic disposition which may be actualized as art when inserted into an adequate theoretical horizon through interpretative practices. As a result, the traditional question "what is art?" is replaced by "when is something art?", emphasizing the relational and contextual nature of art.

Key-words: Theoretical atmosphere; definition of art; passive disposition; interpretation; indiscernible object.

Introdução

Ao longo do século XX, tornaram-se recorrentes os episódios em que objectos comuns – como um urinol, uma pá, uma caixa de sabão ou uma simples cadeira – foram apresentados em galerias e reconhecidos como obras de arte. Marcel Duchamp, ao expor a *Fountain* (1917), marca mais uma das constantes rupturas paradigmáticas do mundo da arte; no entanto, desta vez o problema não está em circunscrever técnicas ou estilos visuais, mas em questionar os próprios limites da arte ao deslocar um urinol das casas de banho para um espaço expositivo.

O acto de Duchamp acaba por dar início a uma crise conceptual mal resolvida: como distinguir uma obra de arte de um objecto comum que lhe é perceptualmente idêntico? Os objectos comuns tornaram-se frequentes na arte pós-moderna e contemporânea, excedendo os movimentos artísticos específicos como o dadaísmo e a pop-arte e desestabilizando qualquer critério de definição baseado em propriedades visuais ou materiais. Entretanto, essa capacidade de tornar-se arte não ocorre porque se descobriu, nesses objectos, uma essência antes oculta, mas porque a história da arte desenvolveu-se de tal forma que possibilita a emergência de significados – isto é, a capacidade de significar dos objectos que os permite operar artisticamente, a partir de um contexto interpretativo e teórico. Esta dissertação investiga as condições pelas quais um objecto comum pode ser, concomitantemente, uma obra de arte, sem implicar que todos os outros objectos idênticos também sejam. Explora-se o estatuto ontológico e epistémico da obra de arte, a partir da hipótese de que a arte não é uma propriedade intrínseca, mas uma possibilidade condicionada pela disposição semântica do objecto – enquanto uma aptidão latente que se actualiza mediante determinadas práticas interpretativas.

A partir da crise anunciada pela *Fountain*, esta investigação procura compreender quais aspectos permitem um objecto ser reconhecido como obra de arte mesmo quando é idêntica, em forma e função, a um objecto comum. Propõe-se uma forma de pensar a arte que auxilie no entendimento de como certos objectos – como um urinol – adquirem estatuto artístico, enquanto outros, similares ou até idênticos, permanecem vinculados

apenas ao seu carácter utilitário. Parte-se da hipótese da arte enquanto uma condição inerente e passiva, presente em todo objecto, que se actualiza na relação interpretativa. Essa hipótese, inspirada em uma leitura ampliada da teoria da disposição dupla de Stephen Pepper (1965), permite pensar que um mesmo objecto pode ser compreendido, simultaneamente, como objecto comum e como obra de arte, não por apresentar propriedades artísticas intrínsecas, mas por estar inscrito em uma rede de disposições contextualmente actualizáveis. Embora Pepper concentre-se no valor da arte como o desempenho da sua função estética, sua proposta permite reconhecer que os objectos contêm duas disposições passivas: (i) uma disposição utilitária, quando dispostos a servir como ferramenta, (ii) uma disposição estética, quando capazes de gerar reacções estéticas. A partir dessa leitura, propõe-se ainda uma terceira disposição ausente em Pepper, mas articulada com base na concepção de Arthur Danto (2005) de significado incorporado: (iii) uma disposição semântica passiva – isto é, a aptidão do objecto para carregar significado e funcionar como símbolo, apresentando, dessa forma, uma capacidade de integrar o mundo da arte quando actualizado por práticas interpretativas ancoradas na atmosfera teórica da arte.

Sustentar esta hipótese, no entanto, exige confrontar algumas das principais teorias de definição da arte. Mais do que apontar suas fragilidades, importa perceber o que revelam sobre a complexidade do fenómeno artístico. Afinal, se um urinol pode ser arte sem qualquer alteração material, o que isso revela sobre os critérios que sustentam o estatuto artístico? E, diante dessa possibilidade de transfiguração artística, como distinguir a obra de arte do objecto comum que lhe é perceptivelmente idêntico? Essas questões exigem uma revisão das teorias de definição – aqui abordadas segundo a classificação de Stephen Davies: teorias funcionalistas e procedimentalistas. O objectivo não é ecoar essas abordagens, mas evidenciar os indícios da necessidade de uma outra formulação.

A dissertação organiza-se em três capítulos. No primeiro, analisa-se as definições funcionalistas da arte, centrando-se nas propostas de Monroe Beardsley e Gary Iseminger; torna-se evidente, ao longo da análise, que essas abordagens são insuficientes diante da multiplicidade de funções que as obras de arte podem

desempenhar. Em seguida, abordam-se as definições procedimentalistas, concentrando-se na teoria institucional de George Dickie. Por fim, trata-se da proposta histórico-intencional de Jerrold Levinson que se distingue ao incorporar a dimensão temporal e a intenção orientada historicamente como elementos de definição da arte. Estas duas últimas teorias, embora mais adequadas à diversidade de objectos e práticas artísticas, revelam-se insuficientes diante do problema da indistinção entre obra de arte e objecto comum – seja por promoverem arbitrariedade institucional, ou por exigirem uma intencionalidade inobservável que não é suficiente para distinguir a arte da não-arte.

O segundo capítulo concentra-se na proposta de Arthur Danto, que compreende a arte como aquilo que incorpora significado, dependente do contexto teórico-histórico do mundo da arte e de uma estrutura interpretativa. Danto permite pensar a arte não como um conjunto de propriedades visíveis, mas como um modo de ser dos objectos que emerge da sua integração no mundo da arte e da estrutura teórica que o sustenta. É a partir dessa concepção que se propõe a noção de uma disposição semântica passiva: uma condição de significar inscrita em todo objecto, podendo ser actualizada quando o objecto é interpretado como arte.

Por fim, o terceiro capítulo desenvolve e justifica essa hipótese, articulando os conceitos de disposição estética, em Pepper, significado incorporado, em Danto, e agência interpretativa como estrutura mínima para que o objecto possa desempenhar a função simbólica própria da arte. Além disso, analisa-se a teoria dos símbolos de Nelson Goodman, que propõe a arte enquanto um sistema de referência sustentada por critérios sintácticos e semânticos. A partir dessa articulação, defende-se que o estatuto artístico não reside em propriedades intrínsecas do objecto, mas na actualização interpretativa – envolvida com o mundo da arte – de uma disposição semântica passiva disposta nos objectos.

1. Debates sobre a definição da arte

O primeiro capítulo percorre algumas das principais teorias da definição da arte a fim de compreender quais os aspectos relevantes das obras de arte que as distinguem dos objectos comuns. Seguir-se-á a categorização de Stephen Davies (1991), que distingue as definições da arte entre teorias funcionalistas e procedimentalistas. A classificação das teorias da arte proposta por Davies é adoptada, nesta dissertação, como uma escolha metodológica pragmática, não como afirmação do seu carácter único e absoluto; reconhece-se apenas a sua utilidade para estruturar este cenário filosófico. Ainda que outras classificações sejam possíveis – e até desejáveis – os resultados de discutir em profundidade este tema não trariam consequências significativas para o propósito desta investigação. Trata-se de uma decisão estratégica que serve ao objectivo de fornecer uma estrutura nítida para a discussão, sem comprometer a complexidade do objecto de investigação.

Apesar de ser um tema bastante explorado, o problema de definir a arte ainda é relevante para a filosofia e para a arte, dado as inúmeras divergências teóricas e as constantes rupturas paradigmáticas da prática artística com a sua teoria. A prática artística frequentemente subverte as estruturas teóricas tradicionais, contrariando os critérios que, até então, constituíam as especificidades da obra de arte – os ready-mades, as performances e intervenções na paisagem exemplificam essas práticas que contrariam critério pré-estabelecidos. Uma vez que é comum às práticas artísticas romperem, redefinirem ou expandirem os limites daquilo que pode ser considerado arte, o que torna as definições permanentemente vulneráveis a contra-exemplos possíveis, emerge o cepticismo acerca da possibilidade de se alcançar uma definição consensual e definitiva que contemple as diversas ‘linguagens’ artísticas. Porém o cepticismo não mostra a irrelevância da definição, apenas realça seu carácter provisório e adaptável. Assim, uma reacção legítima ao cepticismo consiste em compreender que definir a arte não é traçar limites fixos, mas elaborar critérios suficientemente flexíveis para abarcar sua multiplicidade material e histórica. Não está, nem é desejável que esteja, ao alcance de uma filosofia da arte delimitar rigidamente aquilo que é ou conta como arte, mas é precisamente esse o seu esforço: oferecer definições – mesmo que

abertas, parciais ou em disputa – que permitam reconhecer como objectos e práticas diversas podem coexistir sob um mesmo horizonte teórico.

Nesta investigação, almeja-se que a definição da arte auxilie no entendimento de como um objecto comum – como um urinol – adquire estatuto artístico, ao passo que muitos objectos similares – ou até o mesmo objecto – permanecem vinculados apenas ao seu carácter utilitário. A hipótese defendida nesta dissertação parte da abordagem de Stephen Pepper (1965) sobre a disposição dupla das obras de arte, propondo uma extensão dessa teoria, deslocando o foco de uma possível disposição estética, como propõe o filósofo, para uma disposição semântica passiva – i.e. a capacidade dos objectos de incorporar significado e funcionarem como símbolos, passíveis de actualização por práticas interpretativas no interior do mundo da arte. Argumenta-se, assim, que um mesmo objecto pode ser compreendido, simultaneamente, como objecto comum e como obra de arte. No entanto, a revisão das teorias de definição da arte é essencial, mesmo diante dessa hipótese, porque permite identificar quais os aspectos vulneráveis dessas outras teorias, não raro amplamente mais aceitas, que as tornam inadequadas para explicar a transição do estatuto de objecto comum para o estatuto de obra de arte. Portanto, a análise das definições da arte não busca apenas revisar essas abordagens, mas compreender em que medida as suas limitações justificam a necessidade de uma perspectiva alternativa.

Tradicionalmente, uma definição filosófica da arte explicita as condições necessárias e suficientes para que algo seja arte. Uma condição necessária para 'P' é algo que nenhum 'P' pode deixar de ter, sob pena de não ser 'P', e uma condição suficiente é algo cuja presença em ou posse por um objecto garante que este é 'P'. As condições necessárias devem ser cumpridas por todas as obras de arte, enquanto as condições suficientes garantem que, se as condições necessárias forem cumpridas, o objecto é uma obra de arte. Ser uma pintura que representa bailarinas e ser da autoria de Degas – uma propriedade conjuntiva –, por exemplo, é plausível como condição suficiente para algo ser uma obra de arte, mas não é uma condição necessária, uma vez que nem todas as obras de arte são pinturas, nem Degas é o único ser humano que fez obras de arte. Uma

condição suficiente que não é necessária é demasiado restritiva e uma condição necessária que não é suficiente é demasiado abrangente.

Davies (1991, p. 26) argumenta que muitas das definições e conceitos usados refletem mais determinadas necessidades e interesses do que a realidade do mundo independente dessas necessidade e interesses: conceptualiza-se a realidade de uma certa maneira – e.g. distingue-se entre arte e não-arte – porque isso serve a certos propósitos, porque desempenha algum papel em determinados contextos de vida. O autor aponta para duas maneiras de definir um conceito: funcionalista ou procedimentalista – daí sua classificação de definições da arte em funcionalistas e procedimentalistas. Segundo Davies, uma definição de algo é funcionalista quando define esse algo pela sua capacidade de cumprir o propósito inerente ao seu conceito:

Where it is the case that what makes a thing an X is its functional efficacy in promoting the point of the concept in question (or, in the case of the concepts that mark harms, its functional efficacy in avoiding the point of the concept), then I shall say that X is to be defined functionally. (Davies, 1991, p. 27)

Contudo, quando algo é projectado e construído para cumprir determinada função, mas alguma das suas instâncias é definida através de procedimentos ou regras para cumpri-la, é mais provável que se adopte uma definição procedimentalista. Um dos exemplos de Davies é o do aspirador de pó, uma vez que a maneira como foi projectado para servir uma função é tão relevante quanto a própria função:

What makes a thing a vacuum cleaner is partly the fact of its being made to a certain design (or type of design) and not simply that it cleans carpets by the use of air suction or even that it cleans carpets efficiently at all. (Davies, 1991, p. 30)

Davies argumenta que se distinguem certas coisas de outras com base nas necessidades humanas: aquilo que algo é depende não apenas do uso que se pode fazer de si, mas do propósito para o qual foi concebido: “Something (perhaps always) the point of our distinguishing some type of item from all other things in the world is that it meets some need or needs, and not because it reflects some aspect of the world’s structure” (Davies,

1991, p. 36). Esse modo de classificação fica evidente, sobretudo, nos artefactos cuja fabricação é motivada por uma função específica. O autor distingue dois modos principais de definição: as teorias funcionalistas, que definem algo pelo propósito que cumpre – por exemplo, uma cadeira é algo produzido para sentar –, e as teorias procedimentalistas, que definem algo pelos critérios, práticas ou regras que levam ao seu reconhecimento como tal – por exemplo, a cidadania: alguém é reconhecido como cidadão não porque desempenha uma função específica, mas porque passou por algum procedimento legal que lhe garantiu o estatuto de cidadão. Um relógio e uma nota monetária, por exemplo, são ambos artefactos com funções específicas – marcar o tempo e funcionar como meio de troca. No entanto, enquanto o relógio é definido funcionalmente – i.e. é um relógio porque foi feito para indicar as horas –, a nota monetária é definida procedimentalmente – i.e. é nota monetária porque foi emitida por uma autoridade competente segundo regras específicas. Ou seja, nem todas as definições fundam-se na função, alguns dependem dos modos pelos quais são instituídos; embora possa-se explicar algumas coisas unicamente através da sua função, não são todas que podem ser inteiramente explicadas dessa forma.

De acordo com essa perspectiva, a definição da arte pode ser entendida de duas formas: para as teorias funcionalistas, a arte é definida pela função – ou funções – específica que todos os artefactos reconhecidos como arte pretendem realizar; para as teorias procedimentalistas, a definição da arte vincula-se aos procedimentos que acompanham a criação, recepção ou assimilação da obra de arte. O autor se defende, previamente, das possíveis objecções de que, ao classificar as teorias de definição da arte em dois campos, algumas abordagens viáveis não seriam contempladas. Davies (1991, p. 47) cita quatro teorias que, na sua perspectiva, poderiam ser apontadas como casos dissidentes à sua taxonomia bipartida: as que apontam para as propriedades estéticas, as que defendem a atitude estética e as definições históricas e intencionais.

No caso das teorias estéticas, o autor argumenta que foram amplamente rejeitadas por não oferecerem uma base duradoura para gerar uma definição da arte; concomitantemente, o autor argumenta que as versões mais sofisticadas dessas teorias podem ser incluídas nas definições funcionalistas – isto é, em casos que reformulam a

ênfase nas propriedades estéticas como função da obra de arte. A delicadeza, a harmonia e a expressividade, por exemplo, ainda que propriedades estéticas, não seriam tão relevantes quanto a capacidade de gerar reações estéticas a tais propriedades.

As abordagens históricas e intencionais, por sua vez, podem ser compreendidas como funcionalistas ou procedimentalistas:

Historical approaches to the definition of art might be either functional or procedural, since both the function and the procedure originally designed to serve that function might have their own interesting, changing histories. The same remark might be made about the intentional account – art maker's intentions might be oriented either with respect to the procedures in terms of which art is created, or with respect to the functions of art creation. (Davies, 1991, p. 47)

A intenção do artista pode ser analisada sob a óptica procedimentalista, quando se orienta por convenções do mundo da arte ou pelas regras que regem sua produção e recepção, ou funcionalista, quando se orienta pelos efeitos que a obra de arte pretende provocar – seja como prazer, crítica ou contemplação. As abordagens históricas também podem ser procedimentalistas – relativo aos procedimentos históricos da admissão do estatuto artístico – ou funcionalistas – destacando as funções que a arte desempenhou ao longo do tempo.

Por último, ao considerar a abordagem baseada na atitude estética, o autor (Davies, 1991, p. 49) alega que, embora defenda uma versão dessa teoria segundo a qual o interesse estético reside no prazer de contemplar – *regard* – algo como obra de arte – ou como se fosse uma obra de arte –, a atitude estética só pode ser caracterizada após identificar as próprias obras de arte e as atitudes apropriadas diante desses objectos, de forma que não seria possível defender a definição da arte através de alguma atitude de engajamento com a obra de arte. Assim, as teorias da atitude estética não fornecem uma base adequada sobre a qual construir uma definição de arte, uma vez que a atitude estética é dependente do reconhecimento de algo como arte. Através desse movimento

argumentativo, Davies procura mostrar que sua taxonomia bipartida é suficiente para abranger teorias que, em princípio, pareciam escapar à sua estrutura, enquanto, ao mesmo tempo, descarta teorias que não geram definições efectivas.

Ainda que se tenha adoptado a classificação proposta por Davies como base metodológica para a revisão das teorias de definição da arte, torna-se necessário averiguar suas limitações diante da hipótese do objecto comum enquanto obra de arte. As secções seguintes analisarão as principais abordagens funcionalistas e procedimentalistas, e, em seguida, a abordagem histórica proposta por Jerrold Levinson – ainda que fosse possível discuti-la sob a égide das abordagens procedimentalistas, Levinson enfatiza a continuidade histórica das práticas artísticas mais do que aos processos de legitimação, criação ou reconhecimento, centrais nas abordagens procedimentalistas. Outro autor que será abordado de maneira individual em capítulo próprio será Arthur Danto, uma vez que a concepção da transfiguração do lugar-comum tem implicações fundamentais para a investigação sobre a relação entre o objecto comum e as obras de arte.

1.1. Teorias funcionalistas

Como foi já mencionado, as teorias funcionalistas defendem que a arte pode ser definida a partir da função que desempenha, sendo essa função aquilo que unifica as obras de arte como classe de objectos e que as diferencia de outros objectos que não são arte. Enfatizar a funcionalidade permite a estas teorias, pelo menos em princípio, abarcar uma ampla diversidade de objectos artísticos, aparentemente díspares, agrupando-os através dessa funcionalidade em comum. Ao longo dessa secção, apresentar-se-á uma visão panorâmica da abordagem funcionalista, utilizando as teorias de Monroe Beardsley e Gary Iseminger como exemplos representativos, a fim de investigar suas qualidades e limitações. Os autores não só são exemplos paradigmáticos – Beardsley como um dos primeiros a definir a arte com base na experiência estética, e Iseminger por reformulá-la de maneira a deslocar a função estética para uma dimensão social – como também representam dois momentos distintos do funcionalismo: enquanto Beardsley apresenta uma abordagem mais tradicional, Iseminger propõe uma

atualização da estética tradicional. Entretanto, a dificuldade em descrever uma única função permanente da arte revela a possibilidade da existência de múltiplas funções contextualmente variantes.

A noção de uma função que seja específica à arte é uma ideia controversa na filosofia da arte. Acerca da existência de uma tal função, daquilo em que consiste ao certo, e, portanto, da possibilidade de definir a arte através de uma função, não há consenso. Para os funcionalistas, a função é algo distinto, singular e indispensável para a definição e, ao mesmo tempo, condição necessária e suficiente para que algo seja arte. Essa fluidez funcional levanta uma hipótese: não seria possível conceber a arte como uma condição latente em diversos objectos que, potencialmente, desempenham funções artísticas conforme os contextos em que estão inseridos?

Em uma monografia dedicada ao funcionalismo estético, ou seja, a ideia de que há uma função estética característica da arte, Iseminger (2004) começa por perguntar: “What exactly is the relation between art and the aesthetic?” (p. 2). Procurando responder a essa pergunta, o autor explora a relação histórica e conceptual entre arte e estética, atentando ao surgimento daquilo a que chama ‘esteticismo tradicional’, ou seja, a concepção de que a arte é portadora de um tipo de valor distinto, peculiarmente estético, como, por exemplo, a beleza especificamente artística, que se revela ou realiza em experiências caracteristicamente estéticas (Iseminger, 2004, p. 3). Iseminger afirma que o esteticismo tradicional encontra sua formulação mais sofisticada na teoria de Beardsley. Assim, antes de examinar a abordagem de Iseminger, será revisto o esteticismo tal como defende Beardsley.

Definir a obra de arte com base na experiência estética exige especificar essa experiência. Por sua vez, determinar a experiência estética requer entender as circunstâncias da sua ocorrência e quais são os objectos que a possibilitam. Em *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (1958), Beardsley oferece um modelo filosófico para o estudo da arte e da crítica da arte para responder à questão fundamental, que articula logo no primeiro capítulo, “O que é uma obra de arte?”, formulação que abandona a favor da pergunta “O que é um objecto estético?” (Beardsley, 1958, p. 15). O autor sustenta que a obra de arte, além do que mais possa

ser, como um objecto ou processo físico, é também um ‘objecto estético’, isto é, objecto de uma experiência estética. Um objecto, independente do seu tipo específico é “[an] entity that can be named and talked about, that characteristics can be attributed to” (Beardsley, 1958, p. 17). Beardsley (1958, p. 33) elucida que o objecto estético aparece no campo fenoménico enquanto objecto fenoménico – e fenomenalmente objectivo – e que, portanto, tem por base ontológica o objecto físico ou consiste em um aspecto desse mesmo objecto, não em um objecto separado. Segundo Beardsley:

An aesthetic object appears in a phenomenal field as a phenomenal object; let us call each such phenomenal object a *presentation* of the aesthetic object. A particular presentation of an aesthetic object is, then, that object as experienced by a particular person on a particular occasion. (1958, p. 44)

Nem toda a experiência que se tem é experiência de um objecto estético, mas a experiência do objeto estético é causada pela sua base física (Beardsley, 1958, p. 47). O autor sustenta que a experiência estética se restringe aos aspectos que estão causalmente ligados ou correlacionados com o objecto e não com factores externos:

But not everything that happens to you while you are standing in front of the El Greco can be counted as part of your experience of it. If you hear a cough, or the giggling of a troop of children, these do not belong to the El Greco presentation. What *does* belong to that presentation is whatever is caused by, or correlated with, the physical basis of the El Greco. (Beardsley, 1958, p. 47)

Beardsley (1958, pp. 60 – 62) apresenta quatro maneiras usuais de definir o objecto estético, distinguindo-o de outros objectos perceptuais: (i) definição intencional, (ii) definição afectiva, (iii) definição atitudinal e (iv) definição objectiva. A (i) definição intencional caracteriza o objecto estético em termos de um motivo, isto é: um objecto deliberadamente produzido por humanos com intenções estéticas; essa proposta exige identificar qual o motivo e distingui-lo de outros motivos – e.g. motivos práticos. A (ii) proposta afectiva, por sua vez, aborda a definição do objecto estético através do tipo de experiência que produz, “for example, we might say that a perceptual object is not an aesthetic object unless it produces certain kind of experience – say, a feeling of intense

repose” (Beardsley, 1958, p. 61). Segundo Beardsley, adoptar esse método de definição, implica distinguir a experiência estética de outros tipos de experiência. A (iii) definição atitudinal reúne as propostas que apresentam o objecto estético de forma relacional, isto é, nenhum objecto seria inerentemente estético ou não estético, dependendo da atitude adoptada perante o objecto:

According to this proposal, we would first distinguish a certain sort of attitude toward things, the aesthetic attitude, and then we would say that any perceptual object may be an aesthetic object if we take it that way, or treat it as such by approaching it with an aesthetic attitude. (Beardsley, 1958, p. 62)

Após apresentar essas possibilidades de definição, Beardsley (1958, p. 63) sugere que a melhor forma de distinguir o objecto estético é através das suas próprias características, assimilando, portanto, uma (iv) definição objectiva. O autor afirma que existem duas formas de construir uma definição objectiva: “Of these two ways, the simpler and more convenient one, if it can be carried out, would consist in selecting a set of characteristics that all aesthetic objects possess, though no other objects have them all” (Beardsley, 1958, p. 63). Entretanto, o filósofo indica que para descobrir quais as características próprias do objecto estético, seria necessário circunscrever previamente os objectos que as possuem. Beardsley aponta, então, uma alternativa de definição objectiva que estabelece um critério preliminar, permitindo demarcar uma área de investigação: “To construct this definition, we must first divide perceptual objects according to their sensory fields: some are seen, some heard” (Beardsley, 1958, p. 63).

Essa abordagem objectiva conduz a noção de qualidades regionais (Beardsley, 1958, pp. 85 – 88), que são propriedades emergentes do objecto estético como um todo – como, por exemplo, o aspecto quadrangular de uma imagem onde 4 círculos organizam-se de forma a ocupar o vértice de um quadrado ‘imaginário’. Essas qualidades surgem da relação entre as partes, mas não pertencem a essas partes de forma individual. Para Beardsley (1970, p. 46), são essas qualidades que sustentam a experiência estética e geram gratificação estética quando o observador se atenta para essa unidade formal dos vários elementos de um objecto.

Baseando-se na segmentação dos objectos perceptivos de acordo com seus campos sensoriais, Beardsley sugere ser possível identificar as propriedades de base para cada domínio sensorial e determinar as propriedades formais relevantes para a experiência estética, distinguindo os objectos que possuem relevância estética¹. É dessa forma que objectos distintos podem pertencer a mesma categoria de ‘objecto estético’, sendo ‘estético’ definido não apenas pelas propriedades perceptivas de um objecto, mas pela experiência que proporciona ao observador – i.e. pela sua capacidade de provocar gratificação através das suas qualidades regionais.

Beardsley define a arte da seguinte forma: “A work of art (in the broad sense) is any perceptual or intentional object that is deliberately regarded from the aesthetic point of view” (1970, p. 43). No entanto, se a arte for definida através da experiência estética que proporciona, então qualquer objecto capaz de suscitar tal experiência é potencialmente uma obra de arte. Nessa perspectiva, a experiência estética apenas revela um potencial presente nos objectos, alinhando-se a hipótese desta investigação, onde a arte emerge da interpretação. Davies (1991, pp. 62 – 64) tece quatro comentários críticos ao funcionalismo de Beardsley: (i) argumenta que a distinção fenomenológica da experiência estética só seria identificável por referência a objectos reconhecidos como arte; (ii) afirma que Beardsley, ao definir a arte como algo intencionalmente criado enquanto rejeita o papel da intenção artística na interpretação da obra de arte, comete uma inconsistência; (iii) afirma como arbitrários os critérios pelos quais Beardsley caracteriza a experiência estética; e (iv) aponta que Beardsley negligencia o contexto sociocultural ao enfatizar as propriedades internas das obras de arte.

Embora Beardsley, em “Aesthetic Experience Regained” (1969), tente responder a algumas críticas², a concepção funcionalista baseada na experiência estética permanece

¹ Tal como ocorre com os objectos discursivos: “And once we have considered the basic elements of language and meaning, we can distinguish literary works from other discourses, philosophical, scientific, and practical.” (Beardsley, 1958, p. 65)

² Como, por exemplo, a crítica feita por George Dickie (1965, p. 136), que diz suspeitar que Beardsley confunde as propriedades da obra de arte com os efeitos da experiência estética.

vulnerável a objecções fundamentais³. Davies (1991, p. 63) demonstra que a suposta distinção fenomenológica da experiência estética é insustentável: não há evidências de que a experiência estética – seja através do prazer ou do foco nas qualidades formais da obra de arte – seja diferente de outras experiências. A circularidade persiste: só se identifica a experiência estética quando emerge de obras de arte, tornando a própria definição da arte, como propõe Beardsley, dependente do reconhecimento prévio do objecto artístico. E, como Davies (1991, p. 63) aponta, os critérios que caracterizam a experiência estética de Beardsley são arbitrários e insuficientes, além de ancorar a arte na experiência estética individual. Não parece adequado reduzir a arte a um efeito subjectivo da experiência estética, é nesse momento que a abordagem de Iseminger (2004) surge, deslocando o funcionalismo da experiência estética individual. O autor vincula a arte à valores estéticos socialmente reconhecidos, incorporando a dimensão social ignorada na teoria de Beardsley.

Embora a abordagem funcionalista tradicional enfrente dificuldades ao lidar com objectos artísticos que privilegiam funções não estéticas – como a comunicação, a política, a educação –, Iseminger propõe uma reformulação do funcionalismo estético. O filósofo (2004, p. 10) argumenta que sua abordagem mantém três compromissos conceptuais da teoria tradicional: (i) a relação íntima entre a arte e o estético; (ii) a indispensabilidade da experiência directa da obra de arte para sua apreciação; (iii) a distinção entre propriedades artisticamente relevantes e irrelevantes. Sua abordagem, entretanto, reconfigura esses aspectos através do conceito de comunicação estética, e, dessa forma, Iseminger desloca o foco da experiência estética subjectiva – alvo das críticas de Davies (1991) – para práticas sociais de comunicação de valores estéticos. O autor preserva uma definição funcionalista – da função de gerar experiências estéticas para a função de comunicação estética – sem reduzi-la a experiência estética individual.

³ Tal como apresenta o filósofo Arthur Danto (2005), que conclui que não se pode definir algo pela reacção que provoca, uma vez que seria necessário saber, a princípio, o que esse algo é para reconhecer a reacção que lhe é específica. Segundo Danto (2005, p. 147):
A verdade é que a distinção entre obras de arte e coisas naturais ou meros artefactos já deve ter sido feita antes de se definir o tipo apropriado de reacção. Por conseguinte, não podemos usar esse tipo específico de reacção para definir o conceito de obra de arte.

A comunicação estética proposta por Iseminger (2004) apresenta uma reformulação da função da arte que, ao concentrar-se na dimensão social da arte, acaba por responder algumas das críticas dirigidas ao funcionalismo de Beardsley. A abordagem de Iseminger (2004) propõe uma reformulação do funcionalismo estético ao articular (i) uma concepção artefactual da função artística a (ii) uma teoria institucionalmente situada na comunicação estética. Seguindo o seguinte princípio: “if something is good at doing what it was designed to do, then doing that is its artifactual function” (Iseminger, 2004, p. 94), o autor demonstra que a comunicação estética é a função da obra de arte – ainda que outros objectos não-artísticos também promovam comunicação estética, a arte o faz de forma eficiente –, mantendo o funcionalismo estético ao vincular a arte a um propósito específico. Entretanto, Iseminger distancia-se do funcionalismo tradicional, como o de Beardsley, ao insistir que existem condições – institucionalmente dispostas – para que um artefacto seja uma obra de arte: “An artifact (X) counts as a work of art (Y) under such-and-such conditions (C)” (Iseminger, 2004, p. 69). O mundo da arte, portanto, opera através de regras constitutivas, socialmente partilhadas pelos membros engajados na prática artística, ainda que a instituição não seja formalizada. O autor afirma que “art is a practice and those who participate in it are members of the informal institution of the artworld” (Iseminger, 2004, p. 68).

A proposta de Iseminger desloca o foco da experiência estética subjectiva para práticas socialmente estruturadas de produção, reconhecimento e apreciação de artefactos com propósitos estéticos. A comunicação estética, no entendimento do filósofo, não se configura apenas como transmissão de conteúdo semântico, mas principalmente como criação de artefactos produzidos para proporcionar apreciação estética: “What makes this communication worthy of being called *aesthetic* is that understanding the thing produced is not necessarily or characteristically a matter of - though it may involve - grasping some semantic content it embodies, but is rather a matter of appreciating it” (Iseminger, 2004, p. 32). Nessa abordagem, a apreciação não é apenas uma consequência da obra de arte, mas uma condição necessária para que algo seja incluído no mundo da arte.

Ainda que híbrida, a abordagem de Iseminger permanece funcionalista ao sustentar que o mundo da arte e suas práticas foram concebidas para promover comunicação estética, nesse sentido, a função da arte prepondera sobre o institucionalismo. Segundo Iseminger: “the artworld and practice of art was designed and made to promote aesthetic communication” (2004, p. 117). Embora a comunicação estética não dependa da existência do mundo da arte (Iseminger, 2004, p. 70), a arte, enquanto prática institucional, só existe porque foi concebida e é mantida com o propósito de produzir comunicação estética e o realiza com eficiência. O autor, portanto, apresenta em seu pensamento uma reconfiguração da definição funcionalista da arte, através da conceptualização de comunicação estética. Iseminger desloca o foco da experiência estética subjectiva, alvo das críticas de Davies, para práticas sociais com o propósito de produzir comunicação estética e de apreciação estética – dessa forma, tanto o artista quanto o espectador são relevantes para o estatuto artístico de um artefacto. Enfim, o autor preserva uma definição funcionalista sem a reduzir à experiência estética individual.

Apesar da sofisticação da reformulação proposta por Iseminger, persistem dúvidas acerca da viabilidade de uma definição da arte através da sua função, uma vez que a arte integra objectos com pretensões diversas. A abordagem funcionalista enfrenta desafios ao se deparar com obras de arte que, constantemente, subvertem uma ou outra das convenções existentes e as categorias partilhadas que estruturam o mundo da arte, desestabilizando, em última instância, a própria noção de função artística. Se a função da arte não é permanente e imutável, talvez não seja adequado defini-la pela sua função, tampouco parece coerente com a diversidade de objectos artísticos, atribuir uma função fixa e exclusiva a certos artefactos situados em um domínio específico e separado das meras coisas reais.

Ainda assim, essas limitações não invalidam completamente as definições funcionalistas, mas apontam para a necessidade de serem complementadas por abordagens capazes de explicar como objectos adquirem estatuto artístico, mesmo quando subvertem funções pré-estabelecidas. Portanto, é necessário considerar outras teorias que salientam os processos históricos, institucionais e sociais determinantes na

identificação das obras de arte. É nesse contexto que as teorias procedimentalistas emergem como alternativa teórica capaz de responder à inconstância da função artística e às constantes rupturas paradigmáticas da arte. No entanto, se as definições funcionalistas falham diante da diversidade de obras de arte, as propostas procedimentalistas enfrentam um desafio oposto: evitar que a arte se dissolva em convenções arbitrárias. Na secção seguinte, investigar-se-á as propostas procedimentalistas a fim de descobrir se ofertam uma definição viável frente à inconstância da função da arte e suas consecutivas rupturas paradigmáticas.

1.2. Teorias procedimentalistas

De acordo com a classificação proposta por Davies (1991), as abordagens procedimentalistas se distinguem por definir a arte exclusivamente por meio de processos institucionais ou históricos que conferem estatuto artístico independente das funções que as obras de arte possam cumprir. Ainda que algumas teorias funcionalistas considerem como o objecto é produzido para cumprir uma finalidade específica, as teorias procedimentalistas concentram-se nos mecanismos sociais de legitimação que determinam aquilo que é uma obra de arte. Nessa classificação, as diferenças entre as teorias procedimentalistas residem no tipo de processo legitimados: as (i) abordagens institucionais, como a de George Dickie, defendem que a arte é um estatuto adquirido através de legitimação pelo mundo da arte; as (ii) abordagens históricas que, por sua vez, vinculam o estatuto artístico a continuidade histórica, mas argumentam que a arte existe quando há uma relação intencional como os modos históricos de produção e apreciação artística. Nesse sentido, aquilo que distingue o procedimentalismo não é tanto a ênfase no processo de produção, mas o facto de desvincular o estatuto artístico de qualquer exigência funcional.

As abordagens procedimentalistas mostram sua força ao assimilar uma diversidade de objectos artísticos que desafiam as teorias tradicionais e as definições funcionalistas, uma vez que algumas obras de arte não parecem cumprir funções estéticas e/ou artísticas tradicionais pré-estabelecidas ou apresentam diferenças materiais, estruturais ou funcionais evidentes por contraste com alguns objectos comuns. Obras de arte como

a *Fountain* (1917) de Duchamp – que desloca a ênfase da produção artesanal para o gesto de apropriação, transformando um mictório ordinário em arte através do acto de exibição – e *One and Three Chairs* (1965) de Joseph Kosuth – que desmaterializa ainda mais a arte, ao apresentar três manifestações de uma mesma ideia: objecto físico, fotografia e definição lexical – não apenas falham em cumprir funções estéticas convencionais, mas actuam como críticas aos próprios critérios que tradicionalmente definiam a arte. Entretanto, o que torna essas obras difíceis não é, somente, sua ‘estranheza’ formal, mas o facto de incorporarem o subversivo ao questionarem a própria atribuição do estatuto artístico. As teorias procedimentalistas conseguem abranger essas obras de arte problemáticas às definições tradicionais ao apontarem que a arte depende, antes de qualquer propriedade essencial, de processos institucionais e históricos.

Dentre as abordagens procedimentalistas, destaca-se a teoria institucional de George Dickie, não por superar outras, mas porque explicita de maneira categórica o vínculo entre a arte e os mecanismos institucionais. O que torna algo uma obra de arte, segundo a proposta institucional, é o seu reconhecimento por agentes dentro do mundo da arte – i.e. um circuito de práticas, convenções e papéis. Na primeira formulação da sua definição, em “Defining art” (1969), Dickie afirma: “A work of art in the descriptive sense is (1) an artifact (2) upon which some society or some sub-group of a society has conferred the status of candidate for appreciation” (1969, p. 254). Nessa primeira definição, o autor enfatiza que ser candidato à apreciação não envolve, necessariamente, a efetiva apreciação, o mais relevante, nessa abordagem, é esse grupo capaz de conferir o estatuto da arte ao artefacto.

Dickie considera que toda obra de arte tem, no mínimo, uma característica em comum: a artefactualidade: “perhaps artifactuality and some one or more other features of work of art distinguish them from nonart” (1969, p. 253). O autor faz uso da definição lexical de artefacto, isto é: “an object made by man, especially with a view to subsequent use” (Dickie, 1984, p. 29), implicando que a definição da arte pressupõe que tais objectos sejam resultado de uma acção intencional. Dickie, entretanto, afirma que objectos comuns, como um urinol ou um pedaço de madeira, podem tornar-se arte “if any one

of a number of things is done to them” (1969, p. 255), e, nesse sentido, o próprio processo de ‘artefactualização’, posto como condição necessária para a arte, evidencia a centralidade da instituição na abordagem do autor. Isso porque, para que algo se torne arte, seria necessário um gesto de artefactualização já com intenções artísticas prévias, o autor afirma que expor um pedaço de madeira como se fosse uma pintura, por exemplo, já seria suficiente para ‘artefactualizar’ o objecto (Dickie, 1969, p. 255). Portanto, dispor um objecto qualquer para exibição, como se fosse arte, é já um gesto institucional, uma vez que Dickie não delimita quem faz parte da instituição artística.

O estatuto de candidato à apreciação pode ser conferido tanto por uma instituição social artística – como museus, galerias ou teatros –, onde a exibição já indica o estatuto artístico, quanto por agentes individuais, como o artista, que ao tratar o artefacto como candidato à apreciação, confere-lhe, também, esse estatuto. O facto de que a condição do artefacto artístico seja a de ser um candidato à apreciação, permite a existência de obras de arte que não são, de facto, apreciadas. A apreciação seria, para o filósofo, um tipo específico de experiência que se tem ao engajar com pinturas, poesias, novelas e coisas similares (Dickie, 1969, p. 255). Embora o conceito de apreciação, ao ser posto de tal maneira, exige saber o tipo de coisa que gera tal experiência, Dickie, ao não pretender definir a arte por meio da experiência estética, evita dificuldades típicas desse tipo de abordagem; o autor (Dickie, 1969, p. 255), inclusive, reconhece que outras coisas que não são arte podem gerar experiências similares. Entretanto, ao não especificar quem tem autoridade para conferir o estatuto artístico, tampouco quais são as condições que validam essa conferência, sua teoria acaba por promover uma abordagem arbitrária: o mundo da arte é quem define o que a arte é, mas o mundo da arte é composto por pessoas que decidem o que conta como arte. Essa primeira teoria, portanto, acaba por ser excessivamente ampla e frágil.

Consciente das críticas e das problemáticas da sua teoria inicial, em *The art circle* (1984), Dickie apresenta a reformulação da sua proposta, apresentando de forma mais robusta o que seria o *framework* institucional. Dickie mantém a condição do artefacto, insistindo que há, de facto, na estrutura do mundo da arte, a intenção de que determinado objecto o integre. No entanto, o filósofo substitui a conferência, arbitrária, de ‘candidato à

apreciação' por uma estrutura circular composta por cinco elementos interdependentes: artista, obra de arte, público, mundo da arte e o sistema do mundo da arte. Essa segunda teoria pretendo enfatizar a artefactualidade e, ao mesmo tempo, apresentar uma formulação do mundo da arte sem formalizar a instituição.

Essa versão actualizada da teoria de Dickie segue uma estrutura circular “which reveals the inflected nature of art” (Dickie, 1984, p. 79), o autor esclarece que a circularidade ocorre porque cada elemento da estrutura pressupõe e suporta o outro. O autor concebe cada um dos elementos dessa estrutura da seguinte forma: (i) “an artist is a person who participates with understanding in the making of a work of art”; (ii) “a work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public”; (iii) “a public is a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them”; (iv) “the artworld is the totality of all artworld systems”; e (v) “an artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an artworld public” (Dickie, 1984, pp. 80 – 82). O autor demonstra que as obras de arte estão dispostas nesse *framework*, sendo que a arte não pode ser definida de forma linear e independente, porque a própria estrutura é circular e com elementos codependentes.

Enquanto a versão inicial da teoria de Dickie, ao propor que o estatuto artístico era institucionalmente conferido, era incongruente com a sua perspectiva do mundo da arte como instituição informal, a abordagem circular da arte demonstra como o mundo da arte é estruturado, sendo o estatuto artístico não conferido por algum dos agentes institucionais isoladamente, mas emerge da participação recíproca entre os membros da estrutura artística, de modo que o reconhecimento se torna difuso e internalizado no próprio funcionamento do sistema. A teoria institucional propõe que a arte não reside na essência das coisas, mas na rede de práticas, papéis e convenções que as viabilizam enquanto arte. A maior vantagem da abordagem de Dickie é a estrutura social que o autor revela, aproximando a arte dos processos que a sustentam. No entanto, ainda não estabelece critérios suficientes para o reconhecimento e legitimação da instituição artística, ao que o argumento da arbitrariedade perpetua, além de dissolver-se em um sistema circular demasiado autorreferente. Dickie tenta justificar a circularidade como

virtuosa, mas ainda restam desconfianças, afinal, uma definição que precisa pressupor a prática que propõe definir – sem defender sua continuidade histórica – não parece resolver o problema, apenas deslocá-lo. A arte, nessa perspectiva, acaba por depender de um reconhecimento encarregada de gerar, isolando-se em um circuito institucional mal delimitado, onde o sistema se autolegitima, sem um fundamento externo ou histórico que o justifique.

Afinal, a distinção entre a obra de arte e o objecto comum é essencial, funcional, institucional ou interpretativa? O contexto institucional, embora relevante, não é, *per se*, suficiente para determinar o que é arte; ainda que o mundo da arte facilite o engajamento e reconhecimento das obras de arte ao oferecer um ambiente propício para o entendimento de que aquilo que foi assimilado pela instituição, é arte. Entretanto, parece necessário desenvolver um critério que permita compreender e defender que o objecto assimilado pela instituição é, de facto, uma obra de arte; é com esse intuito que a próxima secção examina a teoria história de Jerrold Levinson. Levinson (2011, p. 4) propõe sua abordagem como uma alternativa à teoria institucional, formulando uma definição que enfatiza a continuidade histórica da prática artística.

1.3. A definição histórica da arte de Jerrold Levinson

Jerrold Levinson propõe que a definição da arte deve centrar-se, para responder à questão fundamental da natureza da arte, na sua continuidade histórica, estabelecendo vínculos entre os objectos que são tratados como arte *agora* e os objectos artísticos, bem como as práticas artísticas, preexistentes, numa cadeia retrospectiva que remonta aos primeiros objectos artísticos. O autor mantém a premissa comum às abordagens já analisadas, de que a obra de arte não pode ser definida a partir de propriedades intrínsecas – ou qualidades estéticas – do objecto:

What I will retain from that theory [the institutional theory] is the crucial idea that artworkhood is not an intrinsic exhibited property of a thing, but rather a matter of being related in the right way to human activity and thought.
(Levinson, 2011, p. 4)

Ao desenvolver sua teoria, Levinson apresenta as que são, na sua perspectiva, as duas maiores dificuldades enfrentadas – e não satisfatoriamente solucionadas – pela teoria institucional e que devem ser, portanto, resolvidas pela sua abordagem. A primeira destas dificuldades está na ideia de que a criação artística envolve um acto cultural performado por algum agente do mundo da arte (Levinson, 2011, p. 5). Para Levinson, a teoria institucional está impossibilitada de reconhecer que as obras de arte possam ser criadas de maneira independente, sem envolver um contexto institucional estruturado. A segunda dificuldade que aponta é a da indefinição do conceito de apreciação na teoria institucional:

The second and the main problem I find with the institutional theory is that the artworld must do all the work in specifying the way in which an object has to be presented or treated in order for it to be a work of art, whereas the notion of appreciation (the point of the enterprise) is not specified at all or only in the most general terms. (Levinson, 2011, p. 5)

Na perspectiva de Levinson, uma teoria adequada deve poder reconhecer a existência da arte independente de uma instituição cultural. Assim sendo, a existência dessa arte mostra que o reconhecimento por uma tal instituição não é uma condição necessária. A principal diferença entre a teoria histórica de Levinson e a teoria institucional de Dickie encontra-se na forma como a relação entre a obra de arte e a actividade humana se constitui. Enquanto Dickie enfatiza o processo de reconhecimento da arte dentro da instituição social que é o mundo da arte, Levinson defende que a arte se constitui através de uma intenção individual que se relaciona de uma maneira apropriada com o próprio desenvolvimento histórico da arte. A intenção especificada por Levinson se refere ao propósito de estabelecer um vínculo entre um objecto e uma tradição artística que o precede. O autor defende que algo só é arte se for criado – ou apropriado – para ser percebido como obra de arte à luz de obras de arte anteriores, ou seja, na perspectiva de Levinson, algo só é arte caso haja uma continuidade histórica.

Levinson reconhece que não se pode fixar um modo de envolvimento com a arte – como a contemplação desinteressada ou a atenção estética – uma vez que as diferentes obras de arte de diferentes períodos históricos exigem diferentes modos de apreciação,

engajamento, aproximação e contemplação; portanto, restringir as diversas formas de engajamento seria inadequado e vulnerável a contra-exemplos. Diante da diversidade de obras de arte, movimentos artísticos e de modos de engajamento, Levinson propõe que a arte não pode ser definida com base em um critério estático de apreciação; portanto, segundo o autor, a arte deve ser definida contemplando o vínculo entre a obra de arte e as expressões artísticas anteriores; esse vínculo é estabelecido através de um propósito de criação e/ou apropriação que determina que o objecto deve ser tratado ou encarado como uma obra de arte (Levinson, 2011, p. 4).

Levinson começa por descrever sua teoria da seguinte maneira:

X is an artwork if X is an object that a person or persons, having the appropriate proprietary right over X, nonpassingly intends for regard-as-a-work-of-art, i.e. regard in any way (or ways) in which prior artworks are or were correctly (or standardly) regarded. (2011, p. 8 e 9)

A obra de arte, nessa concepção, é aquilo concebido, produzido ou apropriado, com a intenção não-efémera de ser apreciado – como objecto de experiência, envolvimento ou interacção – do mesmo modo como alguma obra de arte anterior o foi. Levinson (2011, p. 11) afirma ser útil distinguir três formas de intenção que realizam a condição de *'intending for regard as-a-work-of-art'*: (i) intenção específica ciente-da-arte, (ii) intenção não específica ciente-da-arte e (iii) intenção insciente da arte. A (i) intenção específica ciente-da-arte ocorre quando o artista – criador ou proprietário – intenta que o objecto seja percebido de forma específica ou da mesma forma que determinadas obras de arte foram correctamente apreciadas: “an example of this would be intending for regard in the way wire sculptures are to be regarded” (Levinson, 2011, p. 11). A (ii) intenção não específica ciente-da-arte refere-se àqueles que pretendem que seu objecto seja percebido ou apreciado de qualquer modo que qualquer obra de arte anterior tenha sido correctamente apreciada, sem um exemplar específico como referência – essa concepção articula uma explicação de como novas expressões artísticas são criadas. A (iii) intenção insciente da arte, por sua vez, aponta para a intenção de criar objectos para serem percebidos de forma específica, baseando-se em características extrínsecas; embora inicialmente não tenham sido ‘artisticamente

intencionados', esses objectos acabam por ser enquadrados nas formas de apreciação historicamente associadas à arte – como, por exemplo, quando um objecto é criado para ser contemplado pela sua beleza. Essa terceira forma de intencionalidade admite que a obra de arte seja concebida sem conhecimento artístico prévio – o que seria impossível para uma teoria institucional –, segundo Levinson:

Given the notion as readable in both modes, my definition thus allows (via the art-unconscious intention) for art makers ignorant of all artworks, all art activities, and all institution of art. Such persons can be seen to make art if they intended their objects for regard in ways that happens to be, unknown to them, in the repertory of aesthetic regards established at that time. (2011, p. 11)

O autor afirma que um objecto pode tornar-se obra de arte mesmo após sua manufactura, sendo duas as possibilidades dessa ocorrência: pela apropriação artística, isto é, quando um artista – ou o proprietário legal – intenta que o objecto seja percebido da mesma forma como as obras de arte são (Levinson, 2011, p. 12); ou porque, no momento da sua criação, a maneira correcta de apreciar o objecto ainda não era reconhecida como um modo apropriado de apreciação artística, mas virá a sê-lo posteriormente. Levinson reafirma que a sua definição visa explicar o que é arte em determinado momento com base no que é arte nos períodos anteriores: “To be art at *t* is to be intentionally related in the required way to something that is art prior to *t*” (2011, p. 13).

Levinson argumenta que, apesar de ter um elemento de reflexividade, sua definição não é circular. O conceito de arte em um determinado período faz referência ao conjunto de coisas que são arte anteriormente e, segundo o autor (Levinson, 2011, p. 14), é assim que a arte funciona: por encadeamento histórico. Isso implica que o conceito de arte é cumulativo, não substitutivo; ou seja, o passado artístico não é descartado, mas preservado de forma a contribuir para o surgimento de novas formas artísticas. É, de facto, impossível uma definição que estipule não só aquilo que a arte foi, mas aquilo que será. O conceito de arte é um conceito em constante desenvolvimento histórico, mas não efémero, justamente porque aquilo que foi arte permanece arte e continua a influenciar as possibilidades do que poderá vir a ser. Levinson, enfim, reformula a última

variante da sua definição, de modo que fica explícito que o significado actual da arte – sempre – abrange seus significados precedentes:

X is an artwork at t if X is an object of which it is true at t that some person or persons, having the appropriate proprietary right over X, nonpassingly intends (or intended) X for regard-as-a-work-of-art – i.e., regard in any way (or ways) in which objects in the extension of ‘artwork’ prior to t are or were correctly (or standardly) regarded. (Levinson, 2011, p. 15)

A definição proposta por Levinson é classificada como histórico-intencional porque, além de estabelecer uma conexão entre a arte actual e a arte precedente, destaca a intenção de que um novo objecto seja percebido à semelhança das obras de arte anteriores. Levinson (2011, p. 18) propõe que sua definição leva a pensar na origem da arte, ao que chama de *ur-arte*, uma vez que esse modelo recursivo da definição da arte exige um ponto de partida: a cadeia histórica de obras de arte deve começar em algum lugar com algum objecto. As *ur-artes* consistem em actividades precursoras que, embora não tenham sido concebidas como arte, estabeleceram modos de criação e recepção que influenciaram futuras produções artísticas. A arte, nessa perspectiva, emerge quando novos objectos passam a ser intencionalmente produzidos para serem apreendidos de maneira análoga àquelas práticas originárias.

Embora a abordagem histórica de Levinson contribua para compreender a arte como resultado de um desenvolvimento histórico e da continuidade com as práticas artísticas anteriores, a teoria pressupõe que a transformação de um objecto comum em obra de arte depende de uma intenção que, ainda que inconsciente, ‘artifica’ o objecto. Essa ideia de artificação está ancorada em algum gesto – seja de seleção, de apresentação ou de contextualização – que inscreva o objecto na cadeia histórica da arte. No entanto, esse gesto intencional – ainda que artisticamente insciente – acaba por autorizar uma abrangência ilimitada do conceito de arte: qualquer coisa pode vir a ser arte, desde que alguém a trate como tal, sendo o critério de continuidade histórica insuficiente pois a arte é, historicamente, subversiva. Essa abordagem acaba por dissolver limites materiais e simbólicos para o que pode ser considerado arte, tornando a definição excessivamente inclusiva. É justamente essa indistinção entre o objecto artístico e o objecto comum que

se pretende investigar nessa dissertação, buscando uma alternativa que preserve a abertura do conceito da arte sem o tornar subjectivamente arbitrário em excesso.

A definição proposta por Arthur Danto se torna decisiva: ao deslocar o foco da intenção para o significado incorporado e o contexto interpretativo, Danto oferece uma compreensão da arte que não depende apenas de uma intenção criadora, mas de uma estrutura teórica e semântica mais complexa. A dissertação busca defender que a arte é uma condição inerente e passiva inscrita na materialidade de todo objecto, existindo enquanto possibilidade múltipla de actualização interpretativa – ou seja, a arte não está contida no objecto como uma essência, mas emerge da relação que se estabelece entre o objecto e uma agência interpretativa. Ao propor que a arte depende da interpretação e do envolvimento do observador, a abordagem de Danto se torna essencial e será analisada no capítulo seguinte.

2. Arthur Danto e a indiscernibilidade entre obras de arte e objectos comuns

A diversidade de disciplinas artísticas é, por si só, uma dificuldade para definir a arte – afinal, como práticas performáticas – o teatro, por exemplo – e objectos físicos – por exemplo, as pinturas –, podem pertencer a uma mesma categoria ontológica? No entanto, a assimilação pela arte de coisas comumente classificadas como objectos comuns do quotidiano tornam o problema da definição da arte ainda mais complexo. Não levantando necessariamente um obstáculo teórico insuperável, a indiscernibilidade entre obras de arte e objectos comuns constitui, ainda assim, uma ocorrência na prática artística que perturba as compreensões tradicionais da arte, e, talvez ainda mais relevante, desafia o distanciamento sob o qual era possível entender a arte como distinta do mundo real. Danto (1973, p. 16 e 17) afirma que, ao assimilar os ‘meros objectos comuns’, a arte não só se torna autoconsciente, mas também se torna consciente de sua distância relativamente ao mundo real, justamente por confrontar os limites dessa diferença e, enquanto assimilação do comum, a arte se torna capaz de transcender essa diferença: “like turning oneself inside out and taking one external environment in as now part of oneself.” (Danto, 1973, p. 16). Ao incorporar elementos do mundo comum, a arte torna-se capaz de pensar a si própria, e, nesse movimento reflexivo, aproxima-se do modo como a filosofia opera; a arte, ao questionar os seus próprios limites, assimila na própria prática artística os problemas tradicionalmente tratados pela filosofia e, especialmente, pela filosofia da arte. Ao transcender as barreiras que a separavam do mundo real, a arte não se limita a representar o mundo – mas torna-se, também, uma ferramenta que investiga o próprio acto de representar o mundo. Dessa forma, a arte, segundo Danto, torna-se filosofia porque passa a operar também enquanto análise das relações entre o mundo e as suas representações.

Esse capítulo abordará a perspectiva filosófica de Arthur Danto, com o objectivo de esclarecer a relação entre a sua teoria da arte – que, além de inspirar algumas das abordagens já mencionadas, constrói-se partindo dos desafios levantados pela inserção dos objectos comuns na prática artística. Danto articula diversos aspectos sob os quais

se dá a integração de um objecto no domínio da arte, destacando três condições para sua ocorrência: o contexto artístico histórico, a capacidade do objecto artístico de incorporar um significado e a possibilidade de esse objecto ser interpretado enquanto obra de arte. Considerando que o objectivo desta investigação é compreender como um objecto comum pode se tornar uma obra de arte, a abordagem de Danto não assenta em uma escolha arbitrária. No entanto, importa distinguir duas questões que, embora relacionadas, são subtilmente distintas: (i) o problema de reconhecer como arte um objecto comum – ainda que este seja, de facto, arte; e (ii) o problema de como um objecto comum se torna arte. Danto relaciona essas dimensões ao propor que reconhecer algo enquanto arte é parte do próprio processo da constituição da arte; entretanto, tal reconhecimento não é condição suficiente para garantir o estatuto artístico de um objecto. É possível, se não mesmo evidente, perceber a centralidade que os objectos indiscerníveis ocupam no pensamento de Danto: o autor não só declara a sua conhecida tese do fim da arte – segundo a qual, a história da arte enquanto uma narrativa linear, onde era possível estabelecer relações entre os movimentos artísticos prévios e aquilo que estava sendo artisticamente produzido posteriormente, havia chegado ao fim e a arte via-se liberta de restrições estilísticas (Danto, 2006, p. 155) – ao observar a assimilação das *Brillo Boxes* (1964) de Warhol pelo mundo da arte, como também ressalta que a indiscernibilidade também atravessa outras áreas da filosofia, como, por exemplo, a filosofia da acção – onde dois eventos podem ser perceptualmente idênticos mas ainda distintos, como levantar o braço, que pode constituir uma acção, no acto de acenar, ou apenas ser um movimento corporal involuntário (Danto, 2005, p. 38).

A perspectiva de Danto contribui para o esclarecimento de que a arte não pode ser definida por um conjunto de propriedades materiais, tampouco exclusivamente pelas reacções que evoca; a arte, nessa perspectiva, depende de condições históricas e interpretativas. Sua abordagem auxilia na formulação da hipótese de que os objectos comuns podem vir a ser arte porque possuem uma disposição semântica passiva que pode ser artisticamente actualizada, resultando na compreensão de que a arte é uma possibilidade dos próprios objectos – não estando separada do mundo real, afinal, a sua

característica enquanto, unicamente, mera representação foi já refutada pelo seu próprio desenvolvimento histórico – e que, portanto, a questão de saber o que difere um objecto comum de uma obra de arte não precisa, nem poderia, ser respondida de forma otológica – essa hipótese será tratada, de forma específica, no capítulo seguinte, onde será abordada a sua origem enquanto disposição estética passiva, como propõe Pepper (1965).

Danto defende que o facto da obra de arte se inscrever em uma estrutura conceptual distinta dos objectos cotidianos – i.e. no mundo da arte –, implica que a arte tem uma existência própria e distinta, mas não simplesmente por apresentar propriedades materiais exclusivas ou funções únicas. A ideia é que há uma classe de objectos que, independente de apresentarem as mesmas propriedades que objectos comuns, adquirem um estatuto ontológico que os difere, tornando-os obras de arte. A hipótese da disposição passiva, por sua vez, recusa a necessidade de uma diferença ontológica, afinal, compreende que todos os objectos têm, em si, a capacidade de se tornarem arte. A diferença entre as obras de arte e os objectos comuns é, nesta proposta, epistémica porque dependeria de como o objecto é actualizado – interpretado – e incorporado ao mundo da arte. Enfim, a análise de Danto será útil para compreender como a arte pode existir independente de qualidades perceptíveis específicas, reforçar o papel da interpretação na sua constituição e, por fim, colocar em questão a suposta diferença ontológica entre obras de arte e objectos comuns.

2.1. O contexto da teoria de Arthur Danto

A história da arte oferece inúmeras ilustrações de como esta tende a questionar ou mesmo se rebelar contra os paradigmas vigentes. No modernismo – enquanto o conjunto de movimentos artísticos que, no final do século XIX e, sobretudo, na primeira metade do século XX, romperam com os modelos tradicionais e buscaram uma redefinição da arte – essas rupturas tornam-se evidentes; enquanto momento de investigação artística em busca de novos paradigmas, o modernismo questiona os próprios fundamentos da prática artística em busca daquilo que seria a sua essência, entretanto, não se chega a uma unanimidade, e a arte, então, rumo para o fim das

narrativas que a guiavam. Duchamp, com os *ready-mades*, recusa tanto a representação quanto a ideia de que a arte deve ser bela; ao deslocar objectos comuns para o espaço expositivo, o artista desafia o próprio conceito de obra de arte. As *Brillo Boxes* (1964) de Warhol marcam, para Danto, o fim da arte que vinha sendo anunciado desde os movimentos modernistas e ampliam o gesto de Duchamp: não é apenas o objecto comum retirado de seu 'lugar-comum' e exibido como arte, são objectos idênticos aos comuns encontrados nas prateleiras do supermercado, são réplicas com as mesmas propriedades fenoménicas relevantes das dos objectos comuns, mas são obras de arte.

Danto (2005, p. 101) constata a existência de um pensamento, estimulado pela própria filosofia, segundo o qual as reflexões filosóficas seriam irrelevantes para a produção artística. No entanto, a arte frequentemente absorve essas reflexões – seja aceitando-as ou rejeitando-as – e os movimentos artísticos modernistas apenas evidenciam a relação entre arte e filosofia, assimilando-a como fundamental na produção artística. Danto sustenta que essa relação é um dos pilares da arte, afirmando que a própria questão de saber se algo é arte torna-se fundamental no modernismo, passando a ser uma questão essencial da produção artística. Segundo o autor: “Dessa maneira, a filosofia da arte, em vez de permanecer alheia a seu objeto e tratá-lo de uma perspectiva distante e exterior, tornou-se o eixo das articulações das suas energias internas” (Danto, 2005, p. 102). Entretanto, o modernismo logo foi desafiado pelas obras de arte de movimentos posteriores, determinados a romper com qualquer essência estipulada pelos diversos 'ismos' do início do século XX. Se, por um lado, as estratégias modernistas permitiram uma reflexão sobre a arte na própria prática artística, por outro, estabeleceram limites que funcionaram como um desafio para os artistas posteriores. O resultado foi uma reconfiguração do estatuto da arte, rompendo com as narrativas lineares da história – ou seja, o fim da arte –, onde qualquer coisa, incluindo objectos comuns, podem ser incorporados pelo mundo da arte.

Danto inicia a formulação da sua tese sobre o fim da arte ao se deparar com as *Brillo Boxes* (1964) de Warhol, expostas na Stable Gallery⁴ em Manhattan. Ainda que sua tese seja, de facto, escrita posteriormente, essa exposição foi o ponto de inflexão que levaria o autor a pensar o fim da história da arte. Danto observa que “alguém pode ter expressado isso [o fim da arte] como um juízo de valor, desprezando as *Brillo Boxes* e tudo o que a *pop art* representava” (Danto, 2006, p. 27). Danto, por sua vez, não afirma o fim da arte como o encerramento da prática artística, mas como o fim de uma narrativa histórica: a da história da arte enquanto sucessão de estilos, movimentos e rupturas, em que cada novo movimento ambicionava se aproximar de uma verdadeira essência da arte – ou, no mínimo, apontar para como a ‘boa arte’ deveria ser. A arte, portanto, não cessa, no entanto, entra em um momento pós-histórico, onde opera em um regime de pluralidade estilística e conceptual. Danto escreve: “Reivindicar o fim da arte significa dizer que as críticas desse tipo [de que só há uma arte verdadeira] não são mais legítimas. Nenhuma arte é historicamente mais verdadeira que outra, nem em especial mais falsa” (2006, p. 31). Os movimentos artísticos do início do século XX, na concepção do autor, conduziam a uma percepção “verdadeiramente filosófica da arte: que a arte é essencialmente x e que todo o resto, exceto x, não é – ou não é essencialmente – arte” (Danto, 2006, p. 31). O fim da arte marca sua virada filosófica: a arte passa a pensar a si mesma e se torna autoconsciente. Nesse contexto, a estética deixa de ser um critério necessário para determinar o que é arte: “O facto de que havia – e há – arte antes e depois da ‘era da arte’ mostra que a conexão entre a arte e a estética é uma questão de contingência histórica, e não parte da essência da arte” (Danto, 2006, p. 28).

Ainda que os objectos comuns tenham sido introduzidos na arte moderna pelos *ready-mades* dadaístas, foi apenas nas décadas seguintes que sua relevância filosófica começou a ser reconhecida. Danto, que já tinha produzido contributos a outras áreas da

⁴ Warhol realizou duas exposições paradigmáticas na Stable Gallery, a primeira, em 1962, marcou a sua transição de artista comercial para figura de vanguarda, com recepção crítica e financeira significativa. A exposição de 1964, no entanto, foi ainda mais decisiva, já que, ao apresentar as *Brillo Boxes*, o artista questionou as próprias fronteiras conceptuais da arte. (Danto, 2009)

filosofia, ao ser confrontado com as *Brillo Boxes* que não eram *ready-mades*, mas obra de arte indiscernível perceptivelmente de objectos comuns, observou que levantam questões similares – se não as mesmas – dos *ready-mades*, mas sem depender do gesto de apropriação. As *Brillo Boxes* não foram retiradas do mundo comum – não são objectos apenas recontextualizados, assinados ou isolados da sua função comum –, as caixas foram produzidas para a exposição, propositalmente idênticas as caixas do supermercado. É através da sua indiscernibilidade perceptual que as *Brillo Boxes* tornam instável a fronteira entre o domínio artístico e o domínio do cotidiano: não há nada na aparência das caixas que justifique seu estatuto artístico. A arte, portanto, deixa de ser distinguível pela sua aparência, passando a depender da estrutura teórica que a sustenta. A arte se torna, então, autorreflexiva: passa a incorporar na sua prática os questionamentos filosóficos sobre o que a torna arte, a definição da arte torna-se parte integrante do gesto artístico, tornando-se indistinguível da sua própria filosofia (Danto, 2005, p. 102). O fim da história da arte, nesse sentido, não representa o desaparecimento da prática artística, mas sua independência filosófica: a arte já não precisa se justificar por padrões estéticos, miméticos ou perceptivos. A arte, ao tornar-se consciente de si, passa a operar com liberdade em relação aos modelos tradicionais que a definiam. É essa virada reflexiva que permite a arte desenvolver-se enquanto filosofia, ao indagar, a partir da própria prática artística, o que faz algo ser arte.

A inconstância visual e a diversidade de objectos artísticos tornam a arte especialmente refractária a definições. Naqueles períodos em que a arte parece seguir critérios rígidos e regras estilísticas estáveis, é possível identificar semelhanças entre obras de arte que auxiliam no estabelecimento de uma definição promissora (Danto, 2005, p. 113). No entanto, há obras de arte que desafiam essas regras e, ao mesmo tempo, há coisas que podem seguir essas mesmas regras e parecerem-se com obras de arte sem que, de facto, sejam – assim como, por exemplo, um cartaz político ou publicitário que pode ser confundido com uma obra de arte. Além disso, a incapacidade de uma definição da arte fornecer informações relevantes para sua correcta identificação, torna-a vulnerável a críticas, como, por exemplo, o facto de a definição da arte ser vaga (Kennick, 1958, p. 322). Danto descarta as definições da arte baseadas em propriedades perceptíveis

partilhadas, afinal “nenhuma generalização é possível” (Danto, 2005, p. 110) porque as coisas que são consideradas obras de arte não apenas diferem-se entre si, mas os próprios critérios artísticos passam por contestações sucessivas. Danto (2005, p. 110) afirma, entretanto, que essa descontinuidade na aparência das obras de arte não implica que a arte não pode ser definida; significa, apenas, que os elementos importantes para a definição não podem se limitar às propriedades perceptíveis. Saber reconhecer algo como arte não significa possuir uma definição da arte. Kennick (1958, p. 325) reconhece que, embora a definição da arte não sirva para identificá-la, pode desempenhar outras funções como no ensino da arte e na reformulação de critérios de apreciação e contemplação.

Danto sustenta que mesmo que a definição da arte não auxilie no reconhecimento das obras de arte, a pergunta ‘o que é arte?’ permanece inevitavelmente relevante filosoficamente, uma vez que a arte confronta as fronteiras da realidade e da representação. Para o autor, a relevância da arte reside no facto de que, enquanto estrutura opositora, auxilia na conceptualização da realidade:

O valor filosófico da arte reside no fato histórico de, em seu surgimento, ter ajudado a trazer à consciência dos homens o conceito de realidade. Se todas essas considerações não nos proporcionaram uma definição filosófica da arte, mostraram porque a definição da arte é uma questão filosófica. (Danto, 2005, p. 136)

O real opõe-se à representação e, como explica Danto, “uma coisa é ‘real’ quando pode dar lugar a uma representação de si mesma, assim como uma coisa é ‘portadora de nome’ quando lhe damos um nome” (2005, p. 133). As representações são coisas distintas daquilo que representam, ainda que estejam incluídas no mundo, isto é, as representações são sobre o mundo e o mundo é aquilo sobre o que as representações são. Segundo o filósofo (Danto, 2005, p. 134), a ‘acerquidade’ – *aboutness* – é uma propriedade que diferencia o mundo das suas representações. A diferença entre uma obra de arte e um objecto comum é justamente essa: a obra de arte é sobre alguma coisa, enquanto um objecto comum não representa nada; apenas existe. E mesmo quando se alega que uma obra de arte nada representa, ainda assim, é acerca de algo –

nem que seja um manifesto sobre a possibilidade de a arte nada representar. Como Danto observa, “uma maçã não costuma declarar que é só uma maçã” (2005, p. 141).

A relação entre arte e realidade não pode ser reduzida a critérios puramente perceptivos e/ou miméticos. A mimese não é a única forma pela qual um objecto venha a ser obra de arte, ainda que satisfaça a condição de ser sobre alguma coisa; isto é: nem tudo o que é acerca de algo, o é através da mimese. A arte, nessa perspectiva, não é definida por sua aparência, mas pela maneira como seu conteúdo – o ‘ser sobre alguma coisa’ – articula-se com a sua materialidade. Essa relação entre forma e conteúdo – entre materialidade e significado – reside no centro da teoria de Danto sobre o estatuto artístico de um objecto. A próxima secção analisará a definição da arte proposta por Danto, explorando os elementos que permite a transfiguração de um objecto comum em obra de arte.

2.2. A definição da arte de Danto

Baseado na contextualização apresentada anteriormente, esse subcapítulo busca expor a estrutura da definição da arte proposta por Danto. A teoria da arte do autor é emblemática por associar condições simultaneamente essencialista e históricas: defende que há algo que torna as obras de arte aquilo que são – i.e. uma essência – e que essa essência consiste na capacidade de incorporar um significado, enquanto salienta a importância da atmosfera teórico-histórica que contextualiza os objectos dentro do domínio da arte, tornando possível a sua interpretação enquanto obras de arte.

Segundo o autor (Danto, 2006, p. 214), existem duas formas de pensar a essência: de forma extensional – quando se tenta deduzir atributos comuns das coisas denotadas por um mesmo termo – ou de forma intensional – quanto ao conjunto de atributos que o termo conota; enquanto a forma extensional corresponde ao conjunto de objectos classificados sob o mesmo termo – como, por exemplo, Dom Casmurro, Grande Sertão Veredas e Vidas secas são ‘literatura’ –, ao passo que a intensão corresponde ao conjunto de características que um determinado termo conota – como ficcionalidade e estrutura narrativa. Danto (1997, p. 193) afirma, arrojadamente, ser um essencialista e

um historicista da filosofia da arte. Um essencialista quanto à definição da arte é aquele que defende a existência de ‘algo’ fixo e universal que todas as obras de arte precisam ter para serem arte. Dickie (2004) – que acaba por se posicionar mais próximo a uma definição extensional – critica a abordagem intensional – enquanto as que procuram por condições suficientes e necessárias derivadas de propriedades perceptíveis –, afirmando-a como incapaz de lidar com a extrema heterogeneidade da arte:

The philosophical problem with the large group of items that constitutes the extension of works of art has always been the great diversity of its members. This heterogeneousness has been the great barrier to the traditional attempts to extract the intension from the exhibited features of these works. (Dickie, 2004, p. 57)

Danto (2006, p. 214) encontra, no ‘essencialismo’, uma forma da arte não ser definida arbitrariamente, como pode ser acusada uma definição meramente extensional – como a de Dickie, que define a arte através das práticas culturais e institucionais que a sustentam (Dickie, 2004, p. 61). Segundo Danto:

A diferença filosófica entre mim e um institucionalista como Dickie não estava em ser eu um essencialista e ele não, mas no fato de eu perceber que as decisões do mundo da arte ao constituir algo como uma obra de arte requeria uma classe de razões para impedir essas decisões de ser meramente decretos de vontade arbitrária. (2006, p. 216)

Uma vez que a arte, ao apresentar-se de múltiplas formas, necessita se ancorar em uma essência que lhe seja compatível, a atmosfera teórica da arte é, na perspectiva de Danto, uma solução para compreender esse carácter mutável dos diversos estilos artísticos, mantendo a progressão histórica da arte. Segundo Danto, Hegel foi o filósofo que compreendeu que uma definição da arte precisa ser compatível com suas constantes mutabilidades perceptíveis:

A arte simbólica, em seu [Hegel] método, tinha de parecer diferente da arte clássica, bem como da arte romântica, e ficou claro, em consequência, que

qualquer definição da arte que ele pudesse dar tinha de ser consistente com o grau de desordem perceptual e impotência indutiva. (Danto, 2006, p. 215)

Danto (2006, p. 214) entende que a arte não pode ser definida apenas de forma extensional, nem que a proposta intensional deva ancorar-se em essências perceptíveis ou empíricas, mas em algo conceptual – não apenas pela heterogeneidade de obras de arte, mas também pelo seu carácter antagónico. É a constatação de que a arte transgride os critérios perceptivos e materiais que justifica uma proposta que articule a definição intensional e extensional.

Danto (2006, p. 127) sustenta que a definição da arte está historicamente indexada de modo extensional: só é possível compreender algo como obra de arte se houver um contexto histórico que o sustente. Essa indexação histórica tem como consequência o facto de ser possível inferir, a partir das obras conhecidas, quais seriam as características essenciais da arte, entretanto o facto das obras de arte se apresentarem de forma muito diferente entre si, pode parecer impossível uma indução quando novas obras de arte rompem com os paradigmas precedentes. Segundo Danto (2006, p. 219), a definição da arte se constitui justamente da conjunção entre uma essência filosófica e uma dimensão histórica extensiva, o que faz com que essa essência esteja historicamente indexada no próprio desenvolvimento da arte. O autor afirma: “um objecto precisamente (ou suficientemente) igual a outro a que se atribuísse a condição de obra de arte em 1965 não poderia ter recebido essa mesma condição em 1865 ou 1765. O conceito de arte, enquanto essencialista é atemporal, mas a extensão do termo é historicamente indexada” (Danto, 2006, p. 217). No entanto, o autor sustenta que a extensão da definição da arte, enquanto histórica, evidencia que as obras de arte não precisam se parecer umas com as outras “ou pelo menos não têm de se assemelhar umas com as outras, está claro que a definição de arte tem de ser consistente com todas elas, já que todas devem exemplificar a essência idêntica” (Danto, 2006, p. 218), pelo que parece evidente que a essência a qual Danto se refere não reside em propriedades perceptíveis. É a extensão da definição da arte que permite, por exemplo, a *Fountain* de Duchamp existir enquanto obra de arte em 1917 ou as *Brillo Box* de Warhol em 1964, mas não em períodos anteriores. Danto afirma que o conteúdo – *meaning* – e seus meios de

apresentação – *embodied meaning* – são historicamente condicionados, e é a história que estabelece os limites do que pode, ou não, emergir enquanto arte em determinado momento. Segundo o autor:

Dado que a extensão do termo ‘obra de arte’ é histórica, de modo que as obras de arte nos diferentes estágios não se pareçam obviamente umas com as outras, ou pelo menos não têm de se assemelhar umas com as outras, está claro que a definição da arte tem de ser consistente com todas elas, já que todas devem exemplificar a essência idêntica. (Danto, 2006, p. 218)

Em “The artworld” (1964), Danto apresenta a ideia de que é necessário compreender o contexto teórico e histórico da arte para ser capaz de reconhecer um objecto enquanto obra de arte. O autor percebe que a assimilação artística dos objectos comuns pelo mundo da arte torna possível que uma obra de arte tenha um correspondente não-artístico indiscernível, cuja aparência seja idêntica a contraparte material da obra de arte. O autor afirma que ter conhecimento sobre as teorias que envolvem o mundo da arte pode ser suficiente para identificar as obras de arte e não as tomar como objectos reais; argumentando que sem o conhecimento sobre a história e a teoria da arte, se torna difícil ver algo além das propriedades materiais de um objecto. Segundo o autor: “To see something as art requires something the eye cannot decry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld” (Danto, 1964, p. 580).

Danto (2006, p. 232) apresenta uma situação onde afirma ter recebido uma carta cujo autor, inspirado por Rembrandt, dedicou-se à pintura e conseguiu, com êxito, pintar como Rembrandt; entretanto, ainda que suas pinturas apresentassem qualidade razoável, foi-lhe dito que sua pintura não condizia com a contemporaneidade. O pintor, confuso – e inquieto devido a assimilação dos objectos comuns pelo mundo da arte –, perguntou: “E se a única coisa não permitida for justamente o tipo de arte mensurável por critérios tradicionais, o tipo de arte que, de facto, um grande número de pessoas, se não a maioria, prefere?” (Danto, 2006, p. 232). O autor da carta afirma, ainda, que Rembrandt não o inspirou somente pelo ‘estilo’, afirmando que viu no “autorretrato e no rabino, imagens de uma humanidade nobre dignificada, que transcendia sua própria época e também a nossa, revelada a partir de uma rica matriz de pigmento aplicada com

a mais extrema inteligência” (Danto, 2006, p. 232). A inspiração vinha, portanto, da mensagem e como Rembrandt foi capaz de a transmitir na pintura. Danto, enfim, responde, novamente, que a arte está historicamente indexada. Ainda que a mensagem seja potencialmente transcendente, a maneira como ela é incorporada na obra de arte é historicamente situada. Transmitir a mesma mensagem de Rembrandt com os mesmos meios no século XXI não impede que essa pintura seja uma obra de arte, mas pode torná-la irrelevante no contexto actual, dificultando seu reconhecimento e inserção no mundo da arte. A condição artística, portanto, não é garantida pelos elementos isolados da obra de arte, ou seja: a obra de arte não pode ser reduzida à sua materialidade, tampouco ao seu conteúdo; a arte consiste na maneira como o conteúdo se apresenta através da materialidade e na forma como essa apresentação se relaciona com um determinado horizonte teórico e histórico, ainda que tal relação não determine o seu ser, mas apenas a sua relevância como arte.

Apesar de afirmar explicitamente que a arte deve (i) possuir significado e (ii) incorporar aquilo sobre o que é, Danto estabelece que as obras de arte estão envoltas em uma atmosfera teórica e histórica que as permitem compor o mundo da arte. Ao constatar a existência e papel de um mundo da arte, o filósofo estabelece as condições que viriam a ser utilizadas e aprimoradas por Dickie na sua teoria institucional da arte, bem como a condição histórica que inspirou a abordagem de Levinson. Apesar de ser possível acusar Danto de se desvincular da sua abordagem institucional-histórica originária – como faz Carroll (1997) –, compreende-se que o essencialismo defendido por Danto é entrelaçado com o historicismo: a definição extensiva de ‘obra de arte’ permanece aberta, precisamente por conta da sua trajetória histórica. Portanto, a atmosfera teórica, o significado e o significado incorporado integram-se para compor a proposta de definição da arte. O erro filosófico relativamente comum, como aponta o autor (Danto, 2006, p. 218), está em atribuir como essência aspectos historicamente contingentes da arte, o erro só é evitado se houver uma atenção contínua à história da arte: só assim é possível distinguir o que faz parte da essência da arte daquilo que pertence a um período ou movimento artístico específico.

A atmosfera teórica não apenas envolve a obra de arte como um pano de fundo, mas estabelece uma cadeia de relações internas entre as obras de arte que compõem o mundo da arte. Danto pensa o mundo da arte como uma comunidade de obras de arte que se influenciam mutuamente. É com esse pensamento que o autor (Danto, 1964, p. 583) sugere uma matriz com predicados de estilos, não tanto para mostrar as possibilidades perceptíveis que uma obra de arte pode apresentar, mas como uma maneira de afirmar que as obras de arte, e o modo como se apresentam, influenciam inexoravelmente as outras obras de arte e o modo como estas são compreendidas. O autor (Danto, 1964, p. 583) apresenta exemplos de categorias estilísticas como ‘expressionista’ e ‘representacional’ que podem ser encontradas em obras de arte fauvistas, ou: ‘expressionista’ e ‘não-representacional’ – que podem ser encontradas em obras abstratas expressionistas. Quando surge uma categoria nova, exemplificada por uma obra de arte ou movimento artístico que a torna visível, as demais obras de arte passam a compor, ou não, o conjunto das que apresentam essa determinada categoria. Por exemplo, a Pietà (1600), de Carracci, apresenta uma combinação de predicados estilísticos que se reconhece como associadas às obras de arte barrocas: o chiaroscuro e o naturalismo idealizado. Obviamente há mais características presentes tanto na Pietà quanto em outras obras barrocas, mas existência desses predicados nessa obra de arte, permite que outras obras de arte sejam classificadas de acordo com a presença ou ausência dessas características. A existência de um estilo tecerá, sempre, uma relação com as obras de arte que compõem o mundo da arte, seja pela presença ou ausência do estilo. Danto afirma:

A visão que a matriz de estilo subscreve ou que é por ela subscrita é o modo como as obras de arte constituem um tipo de comunidade orgânica e liberam latências uma na outra simplesmente pelo facto de existirem. Eu estava pensando no mundo das obras de arte como um tipo de comunidade de objectos internamente relacionados. (2006, p. 181)

Essa concepção da arte como uma comunidade de objectos estilisticamente relacionados, ainda que por contraste, é a tese elaborada por Danto em “The artworld”. O autor afirma não ter percebido, de início (2006, p. 180) a contradição entre a matriz

de estilo – que pressupõe algum grau de continuidade perceptiva – e o facto de que, em um contexto onde tudo pode ser arte, nenhuma propriedade perceptiva é suficiente para garantir o estatuto artístico. A dificuldade em traçar limites claros entre estilos artísticos, ou em sustentar atributos partilhados por todas as obras de arte, motiva Danto a abandonar a matriz de estilo como ferramenta de auxílio para a definição da arte. A relação interna entre as obras de arte não se reduz a continuidade estilística, mas organiza-se através de referências, influências e contrapontos que podem operar, inclusive, em um domínio conceptual. Com o avanço da arte contemporânea e a relevância dos objectos indiscerníveis, a percepção como critério de distinção torna-se insustentável: a atmosfera teórica relaciona historicamente as obras de arte e fornece as condições para que um objecto se insira no mundo da arte.

A atmosfera teórica é uma condição indispensável para compreender o estatuto artístico de determinados objectos, sobretudo em um cenário em que as propriedades perceptivas não são suficientes para distinguir obras de arte de objectos comuns. Ainda que Danto proponha, posteriormente, os conceitos de significado e significado incorporado como elementos de definição da arte, essas condições operam em um contexto histórico, que, ao mesmo tempo, condiciona e acompanha o desenvolvimento teórico da própria arte. Uma vez compreendido o papel da atmosfera teórica, a secção seguinte abordará esses dois elementos da teoria da definição da arte de Danto, destacando as dificuldades levantadas pelos objectos indiscerníveis.

2.3. A definição da arte e os indiscerníveis

O problema da distinção entre obras de arte e objectos comuns é um dos temas recorrentes no pensamento de Danto sobre a arte. O autor, ao se deparar com as *Brillo Boxes* de Warhol na década de 1960, passa a investigar porquê essas caixas seriam obras de arte enquanto as ‘idênticas’ encontradas nas prateleiras do supermercado eram apenas objectos comuns. Ainda que houvesse diferenças materiais entre as caixas de Warhol e as *Brillo Boxes* comuns, a provocação filosófica não estava nas diferenças, mas justamente nas semelhanças. Danto afirma que, independentemente do material de que fossem feitas, as *Brillo Boxes* de Warhol continuariam sendo obras de arte enquanto

as do supermercado continuariam sendo objectos comuns, e “a questão filosófica permaneceria a mesma” (Danto, 2005, p. 25); a idêntica aparência desses objectos indica a necessidade latente de se pensar a arte para além da sua materialidade. É relevante notar que o design original das *Brillo Boxes* foi criado por James Harvey, um artista que, além de trabalhar com arte comercial e design, também estava ligado ao expressionismo abstrato – movimento oposto, à época, do estilo da Pop Art de Warhol. Ainda assim, o design das embalagens, mesmo que ‘brilhante’, era apenas um trabalho de arte comercial (Danto, 2009, pp. 58 – 59). É possível questionar se as embalagens *Brillo* de Harvey, enquanto arte comercial, eram de facto algo diferente de objectos comuns. No entanto, não é evidente que o simples facto de apresentar um design – independente de ser bom ou ruim – é o suficiente para distinguir as embalagens dos outros objectos comuns, uma vez que em qualquer objecto produzido – i.e. não ‘naturalmente’ encontrado na natureza – há design. O facto de Harvey ser, também, artista não concede automaticamente tal estatuto ao objecto, afinal, nem tudo que é manipulado por um artista é obra de arte. É possível, no entanto, argumentar que o envolvimento de Harvey com o mundo da arte e a sua familiaridade com princípios do design podem, em princípio, fomentar relações mais complexas entre os elementos gráficos da embalagem, facilitando – também em princípio – a sua inscrição em contextos interpretativos artisticamente dispostos; e, afinal, foi o seu design o escolhido por Warhol para compor as suas *Brillo Boxes*.

Danto encontrou na obra de Warhol a exemplificação daquilo que seria a sua mais extensa investigação filosófica: como distinguir entre obras de arte e objectos comuns quando estes são perceptivelmente idênticos? Segundo Danto, qualquer que seja a diferença entre uma obra de arte e seu correspondente comum, não pode residir em qualquer aspecto idêntico compartilhado, “que poderia ser qualquer coisa material e acessível a observações comparativas imediatas” (Danto, 2005, p. 26). Isso significa não só que a obra de arte e o objecto comum podem ser perceptivelmente idênticos, mas também que nenhuma qualidade observável é suficiente para estabelecer a condição artística de um objecto. As *Brillo Boxes* organizam-se, perceptivelmente, de forma idêntica às embalagens desenvolvidas por Harvey, independente da autoria, ainda que

ambos os objectos possam vir a ser obras de arte, aquilo que os diferencia é o contexto de actualização da capacidade artística. E, embora possa-se argumentar que tanto a obra de arte quanto a embalagem produzem significado – porquê, aliás, semiótica é uma das disciplinas estudada por designers –, a embalagem o faz – ou, deseja-se que faça – para promover a função utilitário do objecto que embala, enquanto o sentido da obra de arte ocorre em outras instâncias que não a promoção de um produto.

Danto (2005, pp. 33 – 37) inicia *A transfiguração do lugar-comum* com uma situação hipotética onde explicita o impasse gerado por objectos perceptivelmente indiscerníveis, alguns dos quais são obras de arte e outros não. Nessa situação, vários quadros visualmente idênticos – telas pintadas de vermelho –, mas com títulos e significados diversos, são apresentados em uma exposição. Há uma pintura descrita por Kierkegaard intitulada *Travessia do mar vermelho*, que representa o momento em que os hebreus já atravessaram o mar e os egípcios se afogaram; ao lado, uma outra pintura *O estado de espírito de Kierkegaard*, que busca exprimir o estado do humor do filósofo diante dessa cena; um quadro intitulado *Red Square*, que pretende ser uma representação paisagística de Moscovo; *Quadrado vermelho*, uma pintura minimalista da arte geométrica; *Nirvana*, um quadro cujo assunto tem pretensões metafísicas; *Toalha de mesa vermelha*, elaborada por um admirador de Matisse; e uma tela preparada, mas não finalizada, de Giorgione. Entre essas pinturas, o curador insere um objecto que não é uma obra de arte, descrito por Danto como “uma simples coisa vermelha, cujo interesse filosófico consiste tão-somente no fato de não ser uma obra de arte” (Danto, 2005, p. 34). O seu interesse, portanto, está em ser um mero objecto, indiscernível das telas artísticas – e da inacabada de Giorgione, que, no entanto, se pretendia artística –, mas excluído do estatuto da arte ainda que em exposição junto aos outros objectos. Danto, nessa situação hipotética, afirma que um visitante da exposição, J – “um jovem artista mal-humorado de ideias igualitárias” (Danto, 2005, p. 34) – inconformado com o facto de que, dentre as obras de arte, há um objecto indiscernível ao qual não foi atribuído o estatuto superior de ‘arte’, produz sua própria versão desse objecto comum, isto é um “simples retângulo de tinta vermelha” (Danto, 2005, p. 35), e afirma-o como obra de arte. J exige que a sua pintura seja incluída na exposição, o

curador inclui-o – com prazer, diz Danto – e pergunta qual é o nome da obra de arte, ao que J responde, com despreocupação, *Sem título*.

O curador afirma que *Sem título* parece-lhe ‘vazia’ se comparado com a “riqueza narrativa” (Danto, 2005, p. 35) presente nas outras obras de arte. Talvez lhe pareça vazio porque o título não lhe fornece indicações de interpretação; enquanto as outras obras de arte, ainda que tenham em comum a aparência, diferem-se nos títulos, que reflectem, directamente, uma temática. Segundo o autor: “Um título é mais que um nome; geralmente é uma orientação para a interpretação ou leitura de uma obra” (Danto, 2005, p. 35). Dos objectos expostos, o único que não apresenta um título é o mero artefacto, que, justamente pela sua qualidade enquanto ‘apenas uma coisa’, carece de título porque os objectos comuns não necessitam de um título, dado ao facto de que, geralmente, não precisam ser interpretados. Portanto, o facto de *Sem título* apresentar um título, já o categoriza como obra de arte, diferente do mero artefacto. J propôs sua obra de arte para defender a condição artística do mero retângulo vermelho, entretanto o mero artefacto não teve sua categoria alterada; o que o artista fez foi criar um objecto a partir da repetição do formato da coisa comum, sem alterar a categoria do objecto comum original. *Sem título* não é um objecto comum porque a coisa comum “não tem um “sobre-o-quê” exactamente porque são coisas” (Danto, 2005, p. 36), e, ainda que J argumente que sua obra de arte é sobre nada, *Sem título* é uma defesa – frustrada – da condição artística da mera superfície vermelha que não é uma obra de arte. Segundo Danto: “o gesto de J foi simpático, mas inócuo: incrementou minha coleção de obras de arte, mas não rompeu as fronteiras que as separam do mundo das simples coisas” (Danto, 2005, p. 36). Perante a falha da sua defesa, J busca saber o que faz um objecto ser uma obra de arte; a explicação não pode ser reduzida ao facto de ser feita por um artista, uma vez que nem tudo que é feito por um artista é uma obra de arte (Danto, 2005, p. 37). Danto sugere a hipótese de que aquilo que faz com que algo seja uma obra de arte é a declaração de tal estatuto. J aplica a hipótese, proclamando que a mera superfície vermelha é uma obra de arte. Dessa forma, tudo o que está na exposição passaria, em princípio, a ser obra de arte. Mas Danto (2005, p. 37) salienta

que não está esclarecido como ocorre a transposição do objecto comum através dessa declaração.

Essa situação hipotética apresenta a necessidade de uma reflexão sobre o estatuto ontológico da obra de arte. Em que consiste a diferença entre o objecto artístico e o objecto comum, se são perceptivelmente indiscerníveis? J teria sido bem-sucedido na sua defesa do objecto comum enquanto obra de arte se tivesse se apropriado da superfície retangular vermelha – a que era apenas uma coisa – e declarado que aquilo era a sua obra de arte? Ainda que se possa discutir a legalidade da apropriação, considerando que J se tornou proprietário do objecto comum e, portanto, pôde reivindicá-lo como obra de arte, permanece a dúvida: aquilo que passa a ser arte é aquele mesmo objecto ou é um outro – e novo – objecto? Isto é, a atribuição do estatuto artístico implica, de facto, a emergência de um novo ente ou estar-se-ia diante do mesmo objecto apenas reinterpretando-o sob uma outra condição? A condição artística do objecto tem implicações ontológicas ou apenas implicações epistémicas? E, se for o caso de a condição artística de facto transfigurar o objecto, como sugere Danto, onde está então o objecto que era apenas uma “mera coisa real” antes da transfiguração⁵?

Essa investigação questiona se a declaração é, de facto, suficiente para que uma ‘mera coisa’ cruze as fronteiras que separam o domínio da arte do domínio do comum – ou, se, afinal, tal fronteira ontológica sequer existe. A crítica reside na ausência de uma ‘acerquidade’ (*aboutness*) – ou ainda, *meaning*, conteúdo ou mensagem – na recém declarada obra de arte: a declaração de J não conferiu ao retângulo vermelho um ‘sobre-o-quê’. E, ao menos que se rejeite a exigência de que a obra de arte seja sobre alguma coisa – o que Danto não faz –, o objecto declarado arte não alcança o mesmo estatuto das outras obras de arte presentes na exposição, visto que o que distingue as demais é justamente o conteúdo incorporado – i.e. *embodied meaning*⁶. Portanto, é a forma

⁵ É justamente esta a problemática que aborda Koblížek (2023), que serviu como ponto de partida para o projecto de investigação dessa dissertação.

⁶ Partindo dessa análise torna-se possível defender a hipótese desenvolvida ao longo desta dissertação: de que todas as condições que distinguem a obra de arte do objecto comum são de ordem epistémica, e não ontológica. Se a obra de arte não é ontologicamente diferente do objecto comum, mas apenas epistémica e contextualmente ativada, então a arte deve ser compreendida como uma disposição

como um conteúdo é incorporado no objecto que permite a distinção entre obras de arte e objectos comuns, mesmo quando são visualmente idênticos.

Danto (2005, p. 41) apresenta outra situação: J, obstinadamente decidido a refutar as teorias miméticas da arte e provido de seu ‘sarcasmo habitual’, apresentou um espelho enquanto obra de arte em uma exposição. O artista afirma que aquele espelho não era uma imitação de nada, era apenas um mero objecto. Danto, uma vez mais, não nega a condição de obra de arte de J, mas busca compreender como a obra de arte adquire esse estatuto. O autor afirma: “uma coisa, porém, é evidente: embora um espelho possa ser uma obra de arte, o fato de que esse espelho em particular seja uma obra de arte tem muito pouco a ver com sua condição de espelho” (Danto, 2005, p. 41). Aquilo que torna o espelho – ou qualquer outro objecto – uma obra de arte não é seu uso prático e tampouco sua aparência, mas o facto de estar inserido em um campo de sentido – em uma atmosfera teórica, isto é, uma rede de referências que permite a inscrição de um objecto como arte – em que determinados objectos passam a operar simbolicamente em relação à história e à teoria da arte. A especificidade da arte consiste no facto de ser sobre alguma coisa, a obra de arte é um objecto em uma posição simbólica incorporando um conteúdo (Danto, 1973, p. 10). O facto de a obra de arte ser capaz de expressar algo – declarar algo, afirmar algo ou ainda: ser sobre alguma coisa – por meio da incorporação desse conteúdo é particularmente útil para distingui-la dos objectos comuns perceptivelmente idênticos. Nesse sentido, o abridor de latas, utilizado como exemplo por Danto (1973, p. 10), transformado em obra de arte distingue-se de um abridor de latas comum porque a obra de arte possui uma estrutura semântica que depende de um contexto interpretativo.

Um significado pode ser sempre imputado e é justamente por isso que a obra de arte deve incorporar o conteúdo sobre aquilo que é. Mais do que declarar algo de forma

passiva presente em todos os objectos, atualizável quando certas condições interpretativas e históricas são satisfeitas. Essa leitura responde ao problema proposto por Danto sem recorrer a uma transformação ontológica, preservando a existência do objecto e deslocando o foco para os modos de activação dentro do mundo da arte.

explícita⁷, a obra de arte é sobre alguma coisa – *aboutness* – e é esse carácter que a distingue dos objectos comuns, ainda que visualmente idênticos. A obra de arte incorpora o assunto sobre o qual é, sendo essa sua capacidade de ser sobre algo e incorporar aquilo sobre o que é, que a qualifica para ser incluída no domínio da arte. Ao sustentar que a arte é definida pelas condições de (i) significarem algo e (ii) incorporarem o significado, Danto estabelece critérios que não são exclusivos da arte, mas que podem ser cumpridos por objectos comuns. Se objectos comuns são capazes de satisfazer tais condições, o que os difere das obras de arte? Diante da ausência de condições exclusivamente artísticas, torna-se necessário recuperar o papel da interpretação não como elemento do reconhecimento da semântica da obra de arte, mas como constitutivo da condição artística. É no acto interpretativo – situado em um horizonte teórico-histórico – que o estatuto artístico é conferido. A distinção entre a obra de arte e o objecto comum não reside em uma essência ontológica, como defende Danto, mas em uma estrutura relacional e interpretativa. Portanto, a próxima secção se dedica a investigar o papel da interpretação na teoria da arte de Danto, a fim de compreendê-la como condição da obra de arte. Essa abordagem culminará na proposta de que a obra de arte deve ser sobre alguma coisa – ter um significado – e incorporar esse significado – *embodied meaning*. Entretanto, dado ao facto de que essas condições podem ser satisfeitas por objectos não-artísticos – como textos publicitários, peças de design, fábulas educativas –, o estatuto artístico não pode depender exclusivamente da presença de significado ou da sua incorporação. O autor, então, sugere os conceitos de retórica, estilo e expressão como diferenciais capazes de distinguir a obra de arte de outros veículos de representação (Danto, 2005, p. 243). Segundo o autor: “como uma prática, a retórica tem a função de induzir o público a tomar determinada atitude em relação ao assunto de um discurso, isto é, de fazer com que as pessoas vejam a matéria

⁷ Danto utiliza o termo *statement* especialmente no artigo “Artworks and real things” (1973), para se referir à capacidade das obras de arte serem sobre alguma coisa. No entanto, o próprio autor parece abandonar esse termo nos textos posteriores, possivelmente por reconhecer que *statement* carrega a conotação de uma proposição – o que poderia sugerir que toda obra de arte formula uma declaração que pode ser verdadeira ou falsa. Entretanto, ser sobre alguma coisa – *aboutness* – permanece como elemento central na sua teoria, dessa forma, a noção de *statement* será, portanto, abordada à luz da concepção posterior de Danto.

sob determinado ângulo” (Danto, 2005, p. 243). A obra de arte, portanto, não apenas apresenta algo de forma imparcial, mas sugere – ao se apropriar e incorporar o assunto – uma forma de percebê-lo: “talvez, um dos principais serviços que a arte nos presta não seja tanto o de representar o mundo quanto o de apresentá-lo de modo a nos levar a percebê-lo de determinada maneira e de uma perspectiva especial” (Danto, 2005, pp. 245 – 246). Danto afirma que a metáfora é um dos recursos da retórica – sem, no entanto, esgotá-la – e que, justamente por deixar lacunas a serem preenchidas pelo espectador, a metáfora é eficaz na apresentação de um assunto, instaurando uma relação complexa entre o artista, o objecto artístico e o intérprete. Nessa perspectiva, Danto propõe – apoiando-se em Shapiro e Goodman – que o estilo é uma qualidade abrangente da expressão; a expressão, uma exemplificação metafórica; e a metáfora, um recurso retórico artisticamente relevante. Essas camadas estruturam uma definição da arte que será alvo da análise crítica de Carroll (1993).

Carroll propõe uma extensão da abordagem de Danto, a fim de tornar relevante alguns aspectos que, na teoria ‘simplificada’ – i.e. (i) significado; (ii) significado incorporado e (iii) atmosfera teórica –, são desdobramentos dessas três condições necessárias. Carroll propõe a seguinte leitura da teoria da definição da arte de Danto:

Stated formulaically, the theory of art that Danto propounds in *Transfiguration [of the common place]* maintains that something *x* is a work of art if and only if (1) *x* has a subject (i.e., *x* is about something) (2) about which *x* projects some attitude or (this may also be described as a matter of *x* having a style) (3) by means of rhetorical ellipsis (generally metaphorical ellipsis), (4) which ellipsis, in turn, engages audience participation in filling in what is missing (an operation which can also be called interpretation) (5) where the works in question and the interpretations thereof require an art-historical context (which context is generally specified as a background of historically situated theory). (Carroll, 1993, p. 119)

As condições da definição de Danto, segundo Carroll, seriam, então: (1) *aboutness*, (2) *point of view*, (3) *rhetorical ellipsis*, (4) *interpretation* e (5) *historical context*. Carroll propõe uma situação hipotética que auxilia a compreender não só como a formulação

da primeira e da quarta condição – *aboutness* e *interpretation* – originam-se do contraste entre objectos indiscerníveis, como também revela seu carácter complementar. Na situação, Carroll diz para imaginar a obra *The Ashes of Phocion* (1648) de Poussin e um *fac-simile* accidentalmente formado por respingos de tinta em uma lona, após a explosão de uma loja de materiais artísticos. Segundo o autor: “Though Poussin’s *The Ashes of Phocion* and the results of our Soho explosion are indiscernible to the naked eye, intuitively the two items seem radically different” (Carroll, 1993, p. 123). Uma das possíveis explicações para essa diferença intuitiva é que, enquanto a pintura de Poussin incentiva e sustenta uma interpretação, a lona com respingos de tinta incentiva a interpretação tanto quanto os detritos de outros acidentes. Carroll sustenta que a quarta condição complementa a primeira exatamente porque se as obras de arte são sobre alguma coisa – tem um significado –, então sua apreciação envolve compreender o assunto, ou seja, interpretar: “A proper appreciation of them will involve apprehending the subject of the artwork, grasping what is about, comprehending what it signifies, unpacking its semantical component – or, in short, interpreting it” (Carroll, 1993, p. 123). A quinta condição – o contexto histórico – é, também, destacado por Carroll como fundamental à teoria de Danto. Para que haja significado e para que esse significado seja incorporado à obra de arte, é necessário que o objecto artístico esteja inserido em um horizonte histórico. Segundo Carroll: “what the artist can be saying depends, to an important degree, on the background of art theories and art history available to her and her audience” (1993, p. 127). O conteúdo semântico da obra de arte, e a sua conseqüente interpretação, depende das condições históricas onde se insere – porque as convenções simbólicas são historicamente indexadas. A interpretação da obra de arte é sempre atravessada por aquilo que é possível de se conhecer em determinado período histórico.

Quanto à segunda condição – *point of view* –, Carroll comenta: “Danto contends that artworks necessarily possess point-of-view. Artworks necessarily have a style in the sense of style of seeing or being-in-the-world” (1993, p. 140). No entanto, como o próprio Carroll percebe, obras de arte não são o tipo de coisa que possuem um ponto de vista, mas, na verdade, o ponto de vista que se formula aqui deve ser compreendido

em termos expressivos, não existenciais. O ponto de vista deve ser compreendido como uma forma de incorporar o assunto através de uma expressão específica – comumente por meio de metáforas –, onde o estilo e técnica se tornam veículos de significação.

A terceira condição – *rethorical ellipsis* – surge, segundo Carroll, como consequência da formulação da primeira e quarta condição – *aboutness* e *interpretation*. Uma vez que a obra de arte é sobre algo e deve ser interpretada, espera-se que ofereça algo que não se esgote da aparência ou na literalidade. A elipse retórica é uma abertura interpretativa que induz a exploração das metáforas que a obra de arte convoca. Carroll afirma:

Art is rhetorical; metaphor is a rhetorical trope. In fact, metaphor is the key rhetorical trope with respect to art since art involves our seeing one content in a certain light, seeing art itself as a real thing *à la* Warhol, for example. The hypothesis that art is a matter of rhetorical ellipsis, notably metaphorical ellipsis, moreover, reinforces the notion that art involves interpretation by further specifying the nature of the relevant interpretation – to wit: filling in rhetorical ellipses by identifying and exploring the metaphors in the work. (1993, pp. 124 – 125)

A condição retórica é, então, o que confere profundidade interpretativa, orientando o espectador na busca de sentidos que não estão literalmente na obra de arte. No entanto, Carroll adverte que a exigência de uma retórica metafórica pode ser excessivamente restritiva. Nem todas as obras de arte operam através de metáforas, algumas apresentam seus conteúdos de forma direta, sem recorrer a lacunas interpretativas. O exemplo oferecido é a série de gravuras *A Harlot's Progress* (1732) de Hogarth, que, segundo Carroll, “has a subject and may even warrant a bit of interpretation, but not in virtue of having left anything out. Nor is its didactic address metaphorical. The moral of the picture is quite literally present” (1993, p. 140). Carroll critica a ideia de que toda a obra de arte dependeria de um tipo específico de retórica – a metafórica e elíptica; o exemplo dado pelo autor sustenta que há obras de arte cujo conteúdo é apresentado de forma explícita sem que isso a impeça de ser arte; ou seja, a facilidade de legibilidade de uma obra de arte não exclui os objectos do domínio da arte. Carroll torna evidente que a elipse retórica pode não ser uma condição necessária

para a definição da arte. Por fim, afirma que a teoria de Danto é demasiada restritiva ao mesmo tempo que pode ser excessivamente inclusiva, o autor exemplifica com manifestos políticos e discursos racistas que, embora possam ter assunto e até mesmo estilo, não são arte.

Entretanto, essa crítica parece desconsiderar um aspecto fundamental da proposta de Danto: a definição da arte não se reduz à identificação de conteúdo ou estilo, mas exige a inscrição da obra de arte em um horizonte teórico-histórico capaz de sustentar a sua interpretação enquanto arte; e ainda que tais discursos racistas possam ser o assunto de obras de arte, isso não os torna, *per se*, arte. Essa crítica de Carroll falha ao ignorar que a arte não ocorre apenas quando há a presença de significado e que a sua inserção e interpretação em um contexto teórico-histórico artístico é, também, condição necessária. Enfim, é importante perceber que Carroll, ao apontar cinco condições necessárias, acaba por formalizar uma estrutura teórica que Danto apenas insinua como desenvolvimento das três condições que fundamentam sua abordagem – significado, significado incorporado e atmosfera teórica – mas não estabelece de forma estrutural.

Ao sustentar que a arte é definida pelas condições de (i) significar algo e (ii) incorporar o significado, Danto acaba por evidenciar a centralidade da interpretação na constituição da obra de arte: a interpretação articula o objecto ao seu significado, demonstrando como o conteúdo está incorporado na forma. Para existir enquanto arte, um objecto deve apresentar uma disposição à interpretação, isto é, deve possibilitar sua actualização semântica sob determinado horizonte histórico. A interpretação não constitui a obra de arte, mas actualiza a disposição semântica passiva do objecto, integrando-o ao mundo da arte; o estatuto artístico de um objecto emerge da relação entre o potencial semântico de um objecto e a agência interpretativa. A próxima secção dedica-se a investigar o papel da interpretação na teoria de Danto acerca da arte, a fim de compreendê-la como condição de actualização da capacidade artística dos objectos.

2.4. A interpretação como condição de actualização da capacidade artística

A interpretação da obra de arte ocupa um lugar de destaque na teoria de Danto, sendo, também, um conceito importante na hipótese que esta dissertação defende. Danto afirma a existência de uma atmosfera teórica interpretativa, sendo a obra de arte o dispositivo de interpretação e a condição artística possível porque o objecto enuncia/declara algo. A arte existe nessa dinâmica de enunciado e interpretação. Danto compara arte à linguagem:

The space between art and reality is like the space between language and reality partly because art *is* a language of sorts, in the sense at least that an artwork says something, and so, presupposes a body of sayers and interpreters who are in position, who define what being in position is, to interpret an object. (Danto, 1973, p. 15)

Entretanto, essa analogia entre arte e linguagem, ainda que filosoficamente relevante, serve, aqui, para destacar o facto de que, assim como a linguagem, a arte exige intérpretes. Mas a arte, além de um intérprete, exige que um objecto sustente o enunciado. É a essa exigência dupla da arte – de um intérprete e um objecto – que esta secção se dedica.

A própria condição semântica da obra de arte revela a necessidade de um intérprete: “a obra de arte é um objecto material, algumas de suas propriedades pertencem ao significado e outras não. O que o espectador deve fazer é interpretar as propriedades portadoras de significação de modo a captar o significado intencionado que elas incorporam” (Danto, 2020, p. 84). Se incorporar o significado é uma condição necessária para que um objecto seja uma obra de arte, então a interpretação torna-se, inevitavelmente, um conceito estruturante da arte. Danto introduz uma dimensão epistémica em uma definição que se pretende ontológica; e, ainda que não seja necessariamente um erro estrutural – da obra de arte –, leva ao reconhecimento de que a distinção entre obra de arte e objecto comum talvez não resida na natureza das coisas, mas na forma como estão contextualizadas e são interpretadas.

Ao desenvolver seu pensamento acerca da interpretação, Danto recorre a exemplos concretos, além de formulações teóricas. O autor inicia o quinto capítulo de *A transfiguração do lugar-comum* com a análise da pintura *Paisagem com a queda de Ícaro* (1558), de Peter Bruegel; o filósofo reflecte sobre as diversas camadas de informação contidas na pintura, inferindo que o sentido da obra de arte se altera conforme o pano de fundo epistémico do espectador. Tal constatação permite compreender porquê alguém que desconhece a história da arte e as diversas teorias artísticas pode encontrar dificuldade em compreender como algumas obras de arte contemporâneas são, de facto, arte. O autor se dedica, em especial, a uma análise do impacto do título na construção interpretativa da obra de arte:

A obra de Bruegel também poderia ser intitulada *Labores na terra e no mar*, e as pernas poderiam ser de um pescador de pérolas ou de um vendedor de ostras [...]. O quadro poderia se chamar *Labutas e prazeres*; nesse caso o homem do arado estaria em oposição ao rapaz, a relação entre eles seria distinta e não haveria a tensão que “agora” existe. (Danto, 2005, p. 180)

Ainda que a materialidade permaneça a mesma, quando o título é alterado, criam-se interpretações destoantes. O título é um indicador, um mediador da leitura – que pode, inclusive, ironizar e conduzir a desvios interpretativos que distanciam a perspectiva do intérprete da intenção original do artista. Danto afirma que o acesso a determinadas informações pode alterar a interpretação que se faz da obra de arte; ler o poema de Auden sobre a pintura de Bruegel, por exemplo, “acaba por transformar a composição inteira, dar-lhe uma forma diferente e assim, constituí-la numa obra diferente do que seria sem o benefício da interpretação” (Danto, 2005, p. 182). A perspectiva de Danto demonstra que, embora o significado de uma obra de arte possa variar dependendo do título ou do contexto interpretativo, essas variações não comprometem a condição artística do objecto. A arte, portanto, não exige um conteúdo fixo, mas a abertura para a significância – e, consequentemente, para a interpretação. Nesse sentido, a função do título aproxima-se da função desempenhada por um texto curatorial ou uma sinopse expositiva, indicando possibilidades interpretativas. “Um título é mais do que um nome ou uma etiqueta, é uma *direção* para a interpretação” (Danto, 2005, p. 182). Levinson

(2011, pp. 159 – 178) discute a relevância dos títulos nas obras de arte, considerando não só que os títulos são parte integrante, mas cogitando a plausibilidade de títulos enquanto propriedade essencial dos objectos artísticos. Isso porque podem servir como referência à interpretação, bem como contribuir para o significado da obra de arte (Levinson, 2011, p. 174). Segundo o autor: “any title, however “neutral”, will make the work artistically different from what it would be without its title” (Levinson, 2011, p. 169)

Danto (2005, p. 183) afirma que interpretar uma obra de arte é propor um assunto⁸; entretanto essa proposta deve ser justificada pela identificação das relações entre os elementos artisticamente relevantes do objecto. O conteúdo, quando interpretado, não se refere apenas ao que está contido perceptivelmente na obra de arte; o conteúdo integra-se e se relaciona com o conhecimento prévio e o repertório do intérprete. Esse repertório não é apenas uma soma de impressões pessoais ou de experiências sensíveis, é o conjunto daquilo que se sabe sobre as teorias da arte vigentes, a história da arte e as convenções sociais. São esses conhecimentos que tornam possível distinguir o que, na obra de arte, é relevante para sua condição artística. A compreensão da obra de arte depende de hipóteses interpretativas que emergem do horizonte teórico e histórico onde tanto a obra de arte quanto o intérprete estão inseridos. Como propõe Carroll:

Furthermore, our interpretations of the metaphor and the associated ways of seeing the world that are incarnated in artworks must be constrained by our most plausible hypothesis about the works in question in view of what we know about the historically extant art theories and conceptions of art history available in the artworld in which the artist flourished (Carroll, 2012, p. 128)

Interpretar uma obra de arte, então, é sempre um gesto historicamente situado, delimitado pelo que se sabe sobre a arte em um determinado momento.

Danto descreve uma situação em que se incumbe dois artistas com a tarefa de decorar duas paredes de uma biblioteca, pintando cada um deles um mural. Um dos artistas

⁸ A análise da obra de arte que não pretende propor um assunto é apenas uma descrição literal daquilo que se apresenta, sem referir, de facto, ao conteúdo que emerge dessas relações.

deve representar a primeira lei de Newton, sobre a inércia, enquanto o outro deve representar a terceira lei, sobre acção e reacção. Por coincidência, os artistas produzem obras de arte visualmente idênticas: dois retângulos brancos cortados ao meio por uma linha horizontal preta. Danto afirma que os dois trabalhos são “imensamente diferentes, por mais indistinguíveis que sejam ao olhar” (2005, pp. 185 – 186). A diferença, nesse cenário, reside não apenas no assunto acerca do qual as obras de arte são, mas também no processo de construção de significado que levou cada artista à configuração final. Ainda que idênticos – na aparência –, as relações entre os elementos presentes nos dois murais não são as mesmas; enquanto em uma pintura, o elemento horizontal mediano – a linha preta – assinala o encontro entre as superfícies de duas formas, no outro é apenas uma linha reta que representa a trajectória de um objecto no espaço. A ‘linha de contacto’, por exemplo, pode ser artisticamente relevante na interpretação de uma obra de arte, enquanto em outras pode não ter a mesma importância. O exemplo torna evidente que a possibilidade de interpretação já está presente na configuração da obra de arte no momento da sua produção. O que distingue o objecto artístico da mera coisa é precisamente essa abertura interpretativa, vinculada ao conteúdo que incorpora e a maneira como esse conteúdo se apresenta, ainda que a hipótese interpretativa do espectador da arte seja diferente da proposta pelo artista. Dessa forma, identificar os elementos relevantes para a constituição da obra de arte enquanto tal faz parte do processo interpretativo. Portanto, o próprio conceito de interpretação é central na constituição do objecto artístico – não podendo ser reduzido a um acto posterior e/ou insignificante. A tentativa de ver uma obra de arte de maneira neutra, isto é, reduzindo-a a sua materialidade – e abstendo-se da interpretação -, equivale, para Danto, a não a ver enquanto obra de arte: “Procurar uma descrição neutra é ver uma obra *como uma* coisa e, portanto, não como obra de arte, já que uma condição analítica do conceito de obra de arte é que deva haver uma interpretação” (Danto, 2005, p. 189). Este pensamento, articula um entendimento da interpretação como instância constitutiva da arte. Entretanto, se a interpretação é, por definição, um modo de conhecer, então Danto parece propor uma concepção da arte que se estrutura epistemicamente. O autor afirma: “Ver uma obra sem saber que ela é arte é como ter a experiência da matéria

impressa antes de aprender a ler; vê-la como obra de arte significa passar da esfera das meras coisas para a esfera do significado” (Danto, 2005, p. 189).

Com base nessas reflexões de Danto, é possível repensar a relação entre arte, significado e realidade. A distinção entre uma obra de arte e um objecto comum não pode residir nas suas propriedades materiais ou perceptivas, tampouco no facto de significarem algo. Ainda que a capacidade de significar possa fazer parte da essência desses objectos, o significado, em si, não é uma qualidade interna das coisas, mas resultado de uma relação com um intérprete e mediada por um contexto; qualquer objecto pode ser deslocado da sua função original e passar a significar algo. O que distingue a obra de arte não é, portanto, a sua constituição ontológica, mas uma estrutura epistémica – constituída por processos interpretativos, historicamente e teoricamente contextualizados no mundo da arte. Ver algo como arte requer mais do que distinguir/discriminar um objecto: exige reconhecer a possibilidade desse objecto significar algo que não se esgota na sua materialidade; é o reconhecimento da possibilidade de significação que torna a arte possível. Essa concepção permite, enfim, avançar com a hipótese de que a arte não é uma categoria ontológica, mas uma disposição passiva comum a todos os objectos – isto é: uma potencialidade relacional que pode ser activada por um agente interpretativo quando certos critérios contextuais são satisfeitos. O objecto torna-se obra de arte quando é compreendido na sua capacidade de significar. A actualização da obra de arte depende de uma articulação interna entre os elementos do objecto, da sua capacidade simbólica e o modo como se insere em um contexto interpretativo; o relevante, portanto, não é o que a obra representa, mas como apresenta aquilo que significa.

Danto (2005, pp. 189 – 190) afirma que uma nova obra de arte surge a cada nova interpretação devido à reconfiguração das relações traçadas entre os elementos artisticamente relevantes do objecto e o repertório contextual do intérprete – ainda que a contraparte material do objecto permaneça o mesmo. Ora, se é possível constituir múltiplas obras de arte a partir de um único objecto artístico, nada impediria que uma obra de arte também pudesse emergir da interpretação de um objecto comum. No entanto, o facto de interpretações diversas resultarem em diferentes perspectivas sobre

um mesmo objecto não significa, necessariamente, que resulta, também, em obras de arte distintas. O objecto permanece o mesmo, tanto a sua contraparte material quanto ao conteúdo que incorpora – se não, para que insistir que o conteúdo deve ser incorporado se as interpretações gerassem obras de arte arbitrárias? As múltiplas interpretações podem ser mais bem compreendidas como variações no modo de aceder ao conteúdo da obra de arte e não como geradoras de novos objectos artísticos. A interpretação não é uma condição dispensável, se considerarmos como gesto de actualização da capacidade artística do objecto, mas tampouco pode ser compreendida como única condição necessária, como Danto faz parecer: “um objecto *o* somente é obra de arte pela interpretação *I*, onde *I* é uma função que transforma *o* numa obra de arte: $I(o) = AO$ [obra de arte]” (2005, p. 190).

A função constitutiva da interpretação, na teoria que Danto propõe, gera, uma vez mais, uma contradição interna na sua pretensão ontológica. O autor afirma que “mesmo que *o* seja uma constante perceptiva, cada variação *I* constitui uma obra diferente” (Danto, 2005, p. 190). Ainda que a interpretação seja relevante no emergir artístico, a proposta de Danto parece destituir os limites do próprio objecto artístico e, ao depender de um intérprete para existir, a arte perde sua ancoragem no mundo objectivo. Por fim, o autor afirma: “Ora, *o* pode ser contemplado, mas a obra tem de ser interpretada pelo observador, mesmo que seja uma interpretação imediata e sem qualquer esforço consciente” (Danto, 2005, p. 190). A hipótese defendida nesta investigação, embora se aproxime dessa formulação, difere em um aspecto relevante: a obra de arte não é constituída pela interpretação; na hipótese da disposição dupla, a interpretação actualiza a disposição semântica passiva do objecto que, se disposto sobre o pano de fundo do mundo da arte, o permite adquirir o estatuto artístico. A função proposta por Danto, portanto, deve ser compreendida como o reconhecimento de uma estrutura relacional de actualização – não da criação da obra de arte, mas da sua capacidade de possuir significado artístico. Defende-se, dessa forma, que o foco interpretativo não actua directamente sobre o objecto, mas sobre sua disposição semântica latente; o artístico não é algo acrescentado ao mundo, mas uma possibilidade que já se encontra presente.

A forma da obra de arte não é a sua contraparte material, mas os elementos artisticamente relevantes, e relevantes porque selecionados, arbitrariamente, para a interpretação que é o que conduz, na perspectiva do autor, o objecto à obra de arte. Segundo Danto:

Não se deve assimilar automaticamente a distinção entre interpretação e objeto à tradicional oposição entre forma e conteúdo, mas a forma da obra é grosso modo aquela parte arbitrária do objecto que a interpretação seleciona. Sem interpretação, essa parte submerge de novo no objeto ou simplesmente desaparece, pois é a interpretação que lhe dá a existência. (Danto, 2005, p. 190)

A proposta de Danto revela uma dependência constitutiva do artístico relativamente ao cognitivo: se é a interpretação que conduz o objecto comum à obra de arte, então a arte depende radicalmente dos processos cognitivos. Danto reconhece essa dependência ao afirmar: “É possível ser realista em relação aos objectos e idealista em relação às obras de arte, e esse é o grão de verdade da frase que diz que não há arte sem o mundo da arte” (2005, p. 190). O filósofo insiste em uma ontologia da arte mesmo que sua teoria acabe por abandonar propriedades objectivas pelas condições de reconhecimento. Este é o núcleo da ambiguidade: Danto postula uma atmosfera teórica que é externa ao objecto, mas a trata como constitutiva da obra de arte – tornando a arte simultaneamente dependente e independente do contexto interpretativo. Essa ambiguidade só se dissolve ao reconhecer que a transfiguração do objecto comum não é uma alteração ontológica, mas semântica. É o caso, por exemplo, de quando se observa uma mancha de café na toalha de mesa e se diz que ‘parece um cão’ – a mancha não deixa de ser mancha, mas passa a ser compreendida sob uma nova configuração interpretativa. Para que essa observação ocorra, é necessário saber como se parece um cão, e, mais provavelmente, é necessário reconhecer os ícones convencionais para que se identifique essa aproximação – afinal, dificilmente se trataria de uma figura realista. O objecto em si permanece inalterado, mas o sentido, que de si emerge, é outro.

Danto defende que o mundo da arte é o mundo de coisas interpretadas e que, por consequência, “nada é uma obra de arte sem uma interpretação que a constitua como tal.” (Danto, 2005, p. 203). Entretanto, se o que define a obra de arte é a interpretação

que ocorre sobre si, então, o que distingue uma obra de arte de outras coisas que também são interpretadas? O autor se depara com essa questão:

Mas então a questão de saber quando uma coisa é uma obra de arte se torna a mesma de saber quando uma interpretação de uma coisa é uma interpretação *artística* – pois uma característica de toda uma classe de objetos da qual as obras de arte são uma subclasse é que eles são o que são porque interpretados como são. Mas como nem todos os membros dessa classe são obras de arte, nem todas as interpretações são interpretações artísticas. (Danto, 2005, p. 203)

Em contrapartida, a distinção entre uma interpretação artística e qualquer outro tipo de interpretação parece se basear mais em convenções do que em uma estrutura ontológica. Resta reconhecer, portanto, que os critérios contextuais históricos e teóricos continuam relevantes na aquisição do estatuto artístico na proposta de Danto.

A análise da interpretação na teoria da arte de Danto permite compreender a sua relevância na constituição da obra de arte, entendendo-a como além de um processo de reconhecimento da condição artística. No entanto, a própria formulação do filósofo, por vezes, enfraquece a separação ontológica entre arte e objecto comum, sem esclarecer de que modo a transfiguração ontológica se efectiva. Diante dessa ambiguidade, torna-se necessário não apenas questionar os pressupostos ontológicos que diferenciariam obras de arte de objectos comuns, mas reconsiderar a constituição da obra de arte a partir da análise dos objectos indiscerníveis. A próxima secção apresenta as conclusões intermédias resultantes da análise crítica que Danto oferece da arte, destacando não só os limites da sua proposta quanto a distinção entre o objecto comum e a obra de arte, mas também os motivos pelos quais se torna necessário investigar outra teoria capaz de acolher a existência dos objectos indiscerníveis sem torná-los problemáticos para a constituição da arte.

2.5. Considerações intermédias: para além da ontologia da arte de Danto

A abordagem de Danto é fundamental para compreender a transfiguração do lugar-comum – isto é, como os objectos comuns passam a integrar o mundo da arte. Ao

demonstrar que não há diferenças perceptíveis entre determinados objectos comuns e obras de arte, o autor demonstra que a arte não pode ser definida por propriedades físicas ou critérios estéticos tradicionais, mas através da sua capacidade semântica e inserção em um contexto interpretativo adequado. Ainda que Danto insista que a obra de arte e os objectos comum são ontologicamente distintos, dois dos critérios de definição propostos pelo autor – significado e significado incorporado – não são exclusivos da obra de arte, enquanto o terceiro – atmosfera teórica – opera mais como condição de reconhecimento do que um traço ontológico distintivo. A diferença, portanto, reside na forma como o objecto é interpretado dentro de um horizonte teórico-histórico. Ainda que a teoria de Danto não ofereça critérios que sejam necessários e suficientes para distinguir a arte da não-arte, sua abordagem expõe a estrutura semântica que possibilita a emergência da obra de arte. Se, na contemporaneidade, qualquer coisa pode vir a ser arte, não significa que qualquer coisa é arte; o processo de desenvolvimento histórico da arte garante que objectos comuns possam ser incluídos no mundo da arte, os critérios de definição passam a ser condições de actualização do estatuto artístico.

Danto reconhece nos objectos indiscerníveis um problema a ser solucionado. Entretanto, é possível compreender os indiscerníveis não como uma adversidade para as teorias da arte, mas como evidência da condição potencialmente artística de todos os objectos. Danto é relevante nesta investigação porque propõe os indiscerníveis como questão fundamental e metodologia da sua análise; no entanto, esta dissertação posiciona-se criticamente à proposta de Danto e defende que não há uma transição ontológica entre objectos comuns e obras de arte, afirmando que a condição artística é uma possibilidade da actualização da disposição semântica dos objectos. Se trata, principalmente, de reconhecer os limites da abordagem do autor e propor um possível desdobramento. O próximo capítulo se dedica a examinar a hipótese da disposição dupla, proposta por Stephen Pepper, compreendendo quais são as suas contribuições para a elaboração de uma teoria da arte que absorve a problemática dos indiscerníveis e, ao mesmo tempo, preserva a integridade ontológica dos objectos.

3. A disposição semântica da obra de arte

Talvez seja uma boa ideia, antes de formular claramente e analisar a hipótese que vem sendo sugerida nesta dissertação, evidenciar os anseios que a provocaram. A investigação parte do interesse em compreender como um objecto comum pode vir a ser arte. Ainda que pareça uma diferença subtil, o objectivo não é apenas compreender como um objecto pode ser considerado arte, mas investigar se – e como – um objecto qualquer pode realmente se tornar arte. Ou seja, procurava-se compreender o que constitui um objecto enquanto obra de arte e não apenas o que o leva a ser percebido, contemplado, interpretado ou experienciado como tal.

Caso se assuma que um objecto se torna arte pela sua capacidade de significar, a arte dependeria – parcialmente, ao menos – de uma contraparte material capaz de possuir significado. Essa abordagem reconhece no objecto uma disposição simbólica, uma capacidade de significar que, quando actualizada por uma interpretação contextualmente situada, permite a emergência da obra de arte. A arte, portanto, não se reduz a uma experiência subjectiva e tampouco se esgota em um gesto institucional. Por sua vez, ao reconhecer que a arte depende de objectos com potencial de significar, esta abordagem propõe, também, que os processos de significação e interpretação estão no cerne da arte, indicando a necessidade de uma agência interpretativa capaz de reconhecer essa disposição no objecto. Ainda que o artista, com frequência, seja quem reconhece e actualiza a disposição semântica com maestria – formulando a metáfora específica que orienta o olhar sobre o objecto –, não é o único capaz de o fazer – tampouco seria a sua perspectiva a única possibilidade interpretativa da obra de arte. A disposição semântica se actualiza na interpretação, mas dispor o objecto sobre o pano de fundo adequado é o que permite a aquisição do estatuto artístico. E, por fim, o reconhecimento pelo mundo da arte – mesmo enquanto instituição informal – é o que perpetua o objecto enquanto obra de arte.

Estas observações, juntamente com as conclusões desenvolvidas ao longo desta dissertação, apontam para a possibilidade de não ser necessária uma ontologia específica das obras de arte para explicar como os objectos se tornam arte – mas apenas

uma compreensão da arte como condição relacional entre objectos, sujeitos e contextos interpretativos. Apontam igualmente para a hipótese de que há algo na própria condição dos objectos, em virtude do qual se tornam arte. A hipótese da disposição artística passiva, baseada na proposta de Stephen Pepper (1965), procura fazer jus a essa possibilidade. Inicialmente apresentada por analogia à disposição utilitária dos objectos – que permanece como potência ainda que dependente de um sujeito que a actualize para que os objectos cumpram a função determinada – a condição artística pode ser pensada, de maneira similar, como resultado da actualização de uma disposição semântica presente nos objectos. Este capítulo propõe, portanto, uma análise dessa hipótese, explorando suas implicações e limitações, bem como propondo ajustes conceptuais que a viabilizem como resposta para o questionamento que motiva essa investigação: como pode um objecto comum se tornar obra de arte? Ao longo do capítulo, articular-se-á o modelo disposicional valorativo de Pepper como estrutura de revelação da capacidade artística do objecto.

3.1. A disposição semântica da arte: entre objeto, valor e interpretação

Pepper inicia o artigo “The work of art described from a double dispositional base” (1965) com o exemplo de um objecto comum: uma pá. Uma pá, enquanto um ‘objecto físico’, é meramente uma configuração de pedaços de madeira e metal (Pepper, 1965, p. 421). O autor argumenta que a utilidade da pá – isto é, a pá que é uma ferramenta – só é adquirida quando percebida e manejada para satisfazer um propósito estabelecido por um sujeito. Segundo o autor:

As soon as a man enters in the situation with a purpose for which the shovel is fitted, an observer will note that the physical configuration of the shovel has a disposition for serving the purpose of the man about to use it. (Pepper, 1965, p. 421)

O primeiro aspecto a se notar dessa observação é o seguinte: ainda que o objecto tenha sempre – enquanto estiver em plenas condições de uso – a possibilidade de cumprir uma função prática, nem sempre está a cumpri-la. No entanto, a pá continua a ser uma

pá mesmo quando fora de uso. A função que pode desempenhar permanece como uma possibilidade inscrita na sua materialidade – uma disposição latente que pode ser actualizada conforme o contexto. O segundo aspecto, como aponta o próprio autor (Pepper, 1965, p. 421), é que a disposição utilitária desse objecto é uma disposição passiva; afinal, não há, na constituição da pá, uma disposição dinâmica que lhe permita concretizar, *per se*, sua função – revelando, então, a necessidade de uma agência exterior para actualizá-la. O terceiro aspecto é que o valor do objecto é apenas condicional – o seu valor efectivo só acontece na actualização da sua finalidade; nesse sentido, tanto a função quanto o valor são potenciais.

A pá obtém seu valor efectivo quando o sujeito direcciona seu propósito – o de cavar, nesse exemplo – sobre o objecto físico. Pepper sugere que esse propósito é, também, uma disposição, entretanto, dinâmica: “A human purpose does have a dynamics within its very constitution and does lead itself to actual digging. Yet without the shovel to dig with the purpose would be frustrated” (Pepper, 1965, p. 421). A diferença entre a disposição do objecto – enquanto aquilo que não cumpre o propósito por si só – e a do sujeito – que precisa de um objecto para cumprir um propósito – é que o sujeito tem uma disposição dinâmica. Daqui conclui Pepper (1965, p. 421) que a pá – enquanto ferramenta – consiste na disposição passiva para direccionar efectivamente os actos de um sujeito disposto a cavar, sendo a eficiência do acto dependente da configuração física do objecto; uma colher, por exemplo, pode cumprir a função de cavar, mas a ferramenta colher – enquanto em uso para cavar – não é tão eficiente como uma pá. Os objectos enquanto ferramentas adquirem valor através da capacidade da sua configuração física para cumprir, eficientemente, a disposição dinâmica do sujeito que almeja cavar: “The shovel attains high practical value in virtue of its configuration of physical characters of stimulating the configuration or purposive characters constituting the man’s dynamic disposition to dig” (Pepper, 1965, p. 422).

A análise dos objectos utilitários fornece um modelo a partir do qual Pepper elabora sua teoria da função estética enquanto disposição passiva da obra de arte. Ainda que esta formulação revele uma tensão entre a conclusão, já sustentada nesta dissertação, de que a formulação tradicional da experiência estética – como propõe o próprio Pepper,

isto é: aquilo que estimula respostas sensoriais, emocionais ou significativas (Pepper, 1965, p. 422) – não é um critério necessário, tampouco suficiente, para a definição da arte – uma vez que objectos não-artísticos também podem provocar tais reacções –, o seu modelo disposicional permanece relevante para a arte sem, necessariamente, reduzi-la a fruição estética. A transição para uma hipótese da disposição semântica será desenvolvida mais adiante, antes disso, apresentar-se-á com mais detalhes a abordagem de Pepper.

Segundo o autor, da mesma forma que a pá exige o propósito dinâmico de cavar para que sua disposição passiva seja actualizada, a obra de arte exige a disposição dinâmica de uma audiência para que realize seu potencial de gerar experiências estéticas. A diferença, nessa perspectiva, entre a ferramenta e a obra de arte, reside no tipo de disposição dinâmica que incide sobre o objecto: enquanto a ferramenta exige uma acção prática, a obra de arte exige um processo de apreciação estética. Pepper (1965, p. 422) afirma que essa apreciação organiza as qualidades perceptuais do objecto em um conteúdo qualitativo – ou seja, enquanto conjunto das qualidades percebidas na experiência. O objecto – enquanto portador de disposições passivas – não contém o conteúdo qualitativo, apenas as disposições de evocá-lo. No entanto, o autor afirma que nenhuma percepção isolada de uma obra de arte complexa pode revelar a totalidade de respostas relevantes à estrutura disposicional do objecto. A tridimensionalidade de uma estátua, por exemplo, exemplifica como nenhuma percepção estática – i.e. apenas um ‘ponto de vista’, um ângulo de visão – consegue captar a totalidade dos elementos perceptivos da obra de arte e que, portanto, seria necessário condensar outras perspectivas para constituir o conteúdo qualitativo da obra de arte; o conteúdo perceptivo da obra de arte é, então, uma fusão de várias percepções: “This has been appropriately called *funding*. The content of earlier perceptions fuses into the later ones in a continuous perceptual experience of a work of art” (Pepper, 1965, p. 423).

Pepper propõe, a partir desse modelo disposicional, uma teoria do valor estético da arte, em que o objecto artístico possui valor em potencial enquanto sua capacidade de gerar experiências estéticas não se actualiza; o valor efectivo da obra de arte, por sua vez, manifesta-se na qualidade do conteúdo perceptivo que se actualiza na relação com a

disposição dinâmica do sujeito. Embora sua teoria ofereça um modelo de valoração da obra de arte, o autor sugere (Pepper, 1965, p. 426) que a própria análise de como o conteúdo perceptivo se actualiza revela a complexidade da obra de arte. O processo de constituição da experiência estética – tal como descrito por Pepper (1965, p. 423) enquanto processo acumulativo de percepções sucessivas – evidencia que a obra de arte não se esgota na sua materialidade, tampouco na experiência subjectiva de um apreciador: a experiência estética se constitui na organização de conteúdos perceptivos assimilados ao longo de múltiplos engajamentos por diversos apreciadores. O filósofo afirma que o ‘objecto de controle’ – i.e. o objecto físico que apresenta apenas disposições passivas, isto é: que não está a ser actualizado enquanto ferramenta ou enquanto obra de arte – é apenas um objecto de valor potencial: “It is only a *potential object of value* – an existing object which has only a passive disposition for being actually valued” (Pepper, 1965, p. 426). O valor, portanto, só se efectiva na presença de um apreciador sensível e capacitado. Mais do que o conceito de valor em si, o que interessa a esta dissertação é a estrutura disposicional: a obra de arte enquanto aquilo que emerge da relação entre a disposição passiva do objecto e a dinâmica do apreciador.

Essa estrutura relacional – entre o objecto com disposição passiva e a actualização operada por um sujeito com disposição dinâmica – sustenta a hipótese de uma estrutura condicional para a efectivação da arte: o estatuto artístico de um objecto depende de uma disposição artística passiva que só se actualiza mediante um engajamento interpretativo. Entretanto, para que essa hipótese se mostre frutífera, torna-se necessário especificar o que é o potencial artístico. Esta investigação assimilou a condição tríplice de Danto: a obra de arte é (i) acerca de algo, (ii) incorpora o seu significado e (iii) está situada em um contexto teórico que permite sua legibilidade enquanto arte. A teoria de Carroll (2015) contribui para clarificar uma dimensão fundamental dessa estrutura: ao defender que experiência estética exige entendimento – não apenas apreciação sensível, mas a compreensão do conteúdo –, o autor (2015, p. 172) desloca o foco da fruição para uma estrutura cognitiva sustentada pelo entendimento dos possíveis significados incorporados pela obra de arte. A obra de arte, nessa perspectiva, não apenas manifesta propriedades – formais, expressivas ou

estéticas – mas organiza esses atributos de modo a propor uma relação reflexiva com quem aprecia. Carroll (2015, p. 174) acrescenta, ainda, que toda obra de arte possui um propósito – *a point* – ainda que este seja, por vezes, celebrar sua inutilidade. Esse propósito deve ser manifestado de modo apropriado: incorporar o significado, aqui, é apresentá-lo de forma a ser possível compreendê-lo. Essa proposta contribui para explicitar uma dimensão que, embora não formulada por Danto, parece dar continuidade ao seu pensamento: ao condicionar o estatuto artístico à incorporação de significado, Danto aponta, ainda que implicitamente, para um propósito comum na criação das obras de arte: apresentar esse significado. Carroll torna essa dimensão explícita. Integrar a formulação de Carroll da experiência estética, permite compreender que o potencial artístico de um objecto consiste em possuir um significado e apresentá-lo de forma a induzir o engajamento interpretativo – em uma espécie de elipse retórica (Carroll, 2012, p. 128) – e o entendimento. Isso implica em uma disposição semântica passiva que só se actualiza na presença de uma agência interpretativa.

Os objectos não-artísticos também podem significar algo: a capacidade de significar, *per se*, não é condição suficiente para diferenciar obras de arte de objectos comuns. A semântica só se torna especificamente artística quando situada em uma moldura interpretativa que permite sua legibilidade enquanto arte – isto é, no interior de uma atmosfera teórica que torna possível entendê-la como tal. Essa atmosfera teórica é indispensável para a actualização da disposição passiva artística do objecto, sendo o pano de fundo interpretativo partilhado pelos agentes e público do mundo da arte. Retomando a analogia de Pepper: assim como a pá apresenta uma disposição prática – não porque cava, mas porque pode ser utilizada para cavar, ou seja, pode ser actualizada enquanto ferramenta –, um objecto é artístico porque possui uma disposição semântica – uma capacidade de significar algo – desde que situado em um contexto interpretativo que permita sua legibilidade enquanto arte. O ‘artístico’ estaria para ‘cavar’ assim como a ‘disposição semântica’ está para ‘função prática’. Estabelece-se, assim, uma distinção entre uma disposição genérica – a semântica – e uma capacidade específica – a artística –, cuja actualização exige não apenas um intérprete, mas um pano de fundo conceptual que qualifique o objecto como artístico. Essa proposta implica que o objecto é um

subfenómeno da semântica: toda arte carrega significado, mas nem todo símbolo é uma obra de arte. O modelo disposicional de Pepper permite compreender o estatuto artístico não como essência, mas como condição relacional: a arte emerge na intersecção entre a disposição passiva de significar e a actualização interpretativa situada no interior de uma moldura teórica.

Conclui-se, então, que a disposição artística é mais bem categorizada como uma disposição semântica: os objectos apresentam uma disposição passiva de significar algo, de modo incorporado, ainda que esse significado não esteja evidente. A capacidade de ser obra de arte não é, portanto, exclusiva de determinados objectos, mas uma possibilidade da própria condição de ‘ser objecto’, uma potencialidade relacional que depende de um pano de fundo teórico e de uma agência interpretativa. A disposição semântica, portanto, exige mais do que a capacidade de significar algo: exige a disposição dinâmica interpretativa capaz de reconhecer, no objecto, a possibilidade de significar e também capaz de inserir o objecto em um contexto teórico-histórico que o qualifique como arte, como Carmo D’Orey, em seu estudo sobre a abordagem goodmaniana, observa: “um objecto adquire a função de símbolo estético socialmente convencionado através de determinadas práticas sociais” (D’Orey, 1999, p. 327).

Ser obra de arte é uma potencialidade relacional inscrita no objecto capaz de funcionar como símbolo, “mas funcionar como símbolo não é, por si só, funcionar como o. a. [obra de arte], mas também na ciência, na tecnologia, na religião e nas actividades de todos os dias as coisas funcionam como símbolos” (D’Orey, 1999, p. 257). A teoria da função simbólica estética proposta por Goodman revela-se importante nesta dissertação, uma vez que oferece ferramentas para compreender se um símbolo está a funcionar esteticamente. Pepper permite formular a hipótese da disposição passiva, mas a abordagem de Nelson Goodman sobre o funcionamento simbólico das obras de arte permite investigar a estrutura do sistema simbólico do qual a arte faz parte e analisar se seus sintomas do estético podem fornecer critérios para diferenciar as obras de arte de objectos comuns. O questionamento colocado por Goodman (1978) – quando há arte? – surge como o desdobramento mais apropriado para uma hipótese cujo estatuto artístico depende de actualização contextual. Redireccionar a pergunta filosófica para

‘quando há arte?’, permite compreender que um objecto funciona como arte enquanto estiver a funcionar como símbolo estético (D’Orey, 1999, pp. 320 – 321). Dessa forma, a próxima secção analisará a obra de arte sob a perspectiva goodmaniana, propondo-a como modo de funcionamento simbólico.

3.2. Disposição semântica: diálogo com Goodman

Apresentar a teoria de Goodman ao fim desta investigação pode parecer um gesto ousado, no entanto, conforme a hipótese aqui desenvolvida se adensava, tornou-se evidente que o ónus teórico de omitir Goodman superava os hipotéticos inconvenientes de o invocar nesta fase de elaboração do argumento. Fazê-lo agora resulta de uma gradual tomada de consciência de que a trajetória argumentativa desta dissertação se ajusta naturalmente a ser complementada por uma leitura goodmaniana. A abordagem goodmaniana permite pensar a arte não como um conceito que designa uma classe de objectos ou eventos, rigidamente demarcada por propriedades fixas – condições necessárias e suficientes –, mas como um domínio de símbolos – organizados em sistemas simbólicos – e dependente de práticas e contextos culturais para se constituírem como arte. A relação, aqui a ser traçada, entre a disposição passiva e a função simbólica da arte não pretende apenas encerrar esta dissertação, mas também apontar para a sua continuidade. Por outro lado, há que assinalar que a teoria simbólica de Goodman não representa um desfecho inevitável para a hipótese defendida, mas apenas um desdobramento possível.

Goodman (1978, p. 57) considera que aquela que tem sido a pergunta central na filosofia da arte – ‘O que é arte?’ – não está adequadamente formulada, ou seja, é a pergunta errada – e isso explica em parte por que o questionamento sobre a natureza da arte termina invariavelmente na frustração aporética e na confusão. O autor sugere que a reformulação da pergunta, bem como o estudo da teoria dos símbolos, podem ajudar a esclarecer tanto o papel da simbolização⁹ na arte, quanto o estatuto artístico dos *found*

⁹ É necessário esclarecer que Goodman utiliza ‘símbolo’ de modo análogo ao uso de ‘representação’ por Danto; a distinção, no entanto, consta no facto de que Goodman propõe uma tipologia das funções

objects e da arte conceptual, bem como o da arte ‘abstracta’, tida por não representacional ou não simbólica. Goodman argumenta contra a ideia de que apenas as obras de arte que contêm símbolos devam ser classificadas como simbólicas, servindo-se de várias ilustrações, como um caso reportado por Mary McCarthy – em que uma aluna desta afirma que outro professor a ajudará a preparar seu texto para publicação – uma história perfeitamente trivial, desprovida de interesse literário –, adicionando-lhe ‘os símbolos’. Jocosamente, Goodman observa que, na época em que escreve, seria dito à aluna para remover todos ‘os símbolos’, como receita para a relevância artística. O mais interessante nesse entendimento comum do que são os ‘símbolos’, segundo Goodman, não é a associação persistente entre o simbólico e o esotérico – as pinturas de Bosch, Goya, Dalí ou as *Unicorn Tapestries* são casos paradigmáticos de ‘simbólico’ nesse sentido – mas, antes, “the classification of a work as symbolic upon the basis of their having symbols as their subject matter – that is, upon the basis of their depicting [symbols] rather than of being symbols” (Goodman, 1978, p. 58). Ou seja, Goodman expõe a confusão entre simbolização e simbolismo, mostrando o elemento falacioso na ideia de que aquilo que está antes da inclusão de elementos simbólicos como o assunto – *subject* – da obra de arte, ou aquilo que está depois da sua exclusão – como na depuração de tudo o que é supostamente alheio ao *medium* – é uma obra de arte que não é um símbolo.

Essa perspectiva implicaria que todas as obras de arte não figurativas – inclusive “portraits, still lifes, and landscapes where the subjects are rendered in a straightforward way without arcane allusions and do not themselves stand as symbols”

simbólicas: a representação é uma entre várias formas pelas quais um objecto pode simbolizar – assim como a expressão e a denotação, por exemplo. Nesta investigação, propõe-se um paralelo entre simbolizar e significar, bem como entre função simbólica e disposição semântica, sugerindo que a obra de arte, ao ser compreendida como símbolo, também é portadora de um potencial semântico. Ao defender que a obra de arte não apenas opera como símbolo, mas incorpora o significado e manifesta uma disposição latente para significar, a hipótese enfatiza a dimensão semântica. Trata-se de uma função passiva, porém actualizável, que aproxima a proposta de uma leitura da teoria simbólica de Goodman – em especial, a partir da compreensão de exemplificação. Nesse sentido, a disposição semântica da arte não se esgota na operação simbólica, expondo uma possibilidade imanente de significar, mesmo quando ainda não interpretada.

(Goodman, 1978, p. 58) – seriam, portanto, não simbólicas. No entanto, Goodman rejeita essa concepção ao afirmar que, se considerarmos não-simbólicas apenas as obras ‘sem símbolos’, restariam apenas aquelas desprovidas de assunto ou tema, isto é, composições puramente formais, decorativas ou abstractas. Obras de arte que representam algo, independentemente do conteúdo e do modo de representação, seriam excluídas: “for to represent is surely to refer, to stand for, to symbolize” (Goodman, 1978, p. 58).

Goodman defende que, independentemente de alguns usos generalizados de ‘símbolo’ e das confusões entre simbolização e simbolismo, toda obra de arte é simbólica. Parte da sua estratégia consiste em regressar à observação crucial dos formalistas, partilhada por artistas e críticos seus contemporâneos, de que na apreciação artística apenas o objecto artístico conta, e, portanto, a relação simbólica entre a obra e aquilo que simboliza é exterior ao objecto artístico. Nessa perspectiva, há que isolar o objecto artístico daquilo que hipoteticamente denota, sejam ou não estes *denotata*, por sua vez, símbolos. Goodman sintetiza essa visão do seguinte modo:

What a picture symbolizes is external to it, and extraneous to the picture as a work of art. Its subject, if it has one, its references – subtle or obvious – by means of symbols form more or less well-recognized vocabulary, have nothing to do with its aesthetic or artistic significance or character. Whatever a picture refers to or stands for in any way, overt or occult, lies outside it. What really counts is not any such relationship to something else, not what the picture symbolizes, but what it is in itself - what it owns intrinsic qualities are. Moreover, the more a picture focuses attention on what it symbolizes, the more we are distracted from its own properties. Accordingly, any symbolization by a picture is not only irrelevant but disturbing. Really pure art shuns all symbolization, refers to nothing, and is to be taken for just what it is, for its inherent character not for anything it is associated with by some such remote relation as symbolization. (Goodman, 1978, p. 59)

Este tipo de pensamento formalista – ou, nas suas versões mais radicais, purista¹⁰ – exemplificado pelo parágrafo acima, concentra-se nas características internas do objecto artístico – “that a work of art is what it is rather than what it symbolizes” (Goodman, 1978, p. 59) – rejeitando suas relações referenciais com elementos externos e suprimindo suas múltiplas possibilidades interpretativas. Entretanto, o autor afirma que essa perspectiva conduz, quem quer que aceite a ‘observação crucial’ do formalismo, a um dilema: por um lado, sustentar a abordagem formalista implica desconsiderar o conteúdo de muitas obras de arte relevantes – e, talvez, relevantes justamente pelo seu conteúdo, no sentido dos temas que abordam; por outro lado, abandonar essa perspectiva pode levar a admissão de elementos artisticamente irrelevantes. Segundo o autor: “In the one case we seem to be advocating lobotomy on many great works; in the other we seem to be condoning impurity in art” (Goodman, 1978, p. 60). Essa tensão se apresenta como uma dificuldade conceptual diante dos limites das definições da arte.

A resolução proposta por Goodman, embora pareça ambígua, é reconhecer que a postura formal-purista está, concomitantemente, correcta e errada, uma vez que, segundo Goodman, nem tudo aquilo que um símbolo simboliza lhe é externo. Propõe os seguintes exemplos para demonstrar que nem sempre aquilo que o símbolo simboliza está além de si:

- (a) 'this string of words' which stands for itself;
- (b) 'word', which applies to itself among other words;

¹⁰ Há uma variedade de purismo – e.g. Greenberg e Arnheim – que assume o essencialismo do medium, entendendo-o de forma prescritiva, segundo a qual o valor estético de uma obra de arte depende do seu alinhamento com o que é essencial nesse medium, mas também de *excluir* o que não o é – segundo o essencialismo do medium. Alguém que não seja essencialista sobre o medium pode também defender que o que importa na apreciação artística é o que “está na obra”. Quando um e outro rejeitam as propriedades simbólicas como exteriores à obra, fazem-nos por razões subtilmente diferentes. O que Goodman pretende mostrar é que é possível não ser formalista e defender que o que importa é o que está na obra e, mesmo assim, aceitar o símbolo como parte da obra – porque a obra de arte funciona simbolicamente.

(c) 'short', which applies to itself and some other words and many other things;
and

(d) 'having seven syllables', which has seven syllables. (Goodman, 1978, p. 60)

Goodman, entretanto, admite que esses exemplos são especiais e que seus equivalentes visuais são raros ou idiossincráticos, não sendo úteis para a formulação de uma teoria simbólica da arte. O autor escreve: “Let’s agree for the present that what a work of art represents, except in a few cases like these, is external to it and extraneous” (Goodman, 1978, p. 60). Essa concordância, por sua vez, não implica aceitar que a obra de arte que nada representa satisfaz, por essa razão, os requisitos para a arte ‘pura’; Goodman argumenta que embora os monstros na pintura de Bosch ou os unicórnios das célebres tapeçarias do final do século XV não representem, i.e. não denotem, nada – afinal, tais monstros e unicórnios não existem para além das imagens –, ainda assim não satisfazem os critérios do purista, porque tais imagens podem operar por exemplificação: mesmo na ausência de um referente real, as imagens de unicórnio ainda referem-se porque, ainda que unicórnio não exista, a representação-de-unicórnio existe, e as etiquetas que a referem – como, por exemplo, animais mitológicos –, também referem outras representações, e, através dessa cadeia referencial, as representações-de-unicórnio podem exemplificar estas outras coisas referenciadas pelas etiquetas que compartilham.

Goodman (1978, p. 61) afirma que não só as obras de arte figurativas operam simbolicamente: uma pintura abstrata que nada representa pode, ainda, expressar algo – sentimentos, ideias, emoções – e exemplificar as propriedades que possui. Considerando que a obra de arte possui – algumas – as propriedades que exemplifica, há sempre uma relação entre si e as coisas que também são referenciadas pelas mesmas propriedades. Representar, expressar ou exemplificar são, em última instância, uma possibilidade do funcionamento simbólico dos objectos:

But of course if we put it that way, all the properties any picture or anything else has – even such a property as that of representing a given person – are properties to the picture, not properties outside it. (Goodman, 1978, p. 61)

Considere uma amostra de tecido, dificilmente dir-se-ia que é uma obra de arte. Uma amostra funciona como tal porque exemplifica algumas das propriedades – no caso do tecido: a cor, a textura, o padrão e a gramatura –, mas não todas. Goodman (1978, pp. 63 – 64) ilustra a reflexão acerca da exemplificação a partir de exemplos humorísticos: uma senhora que recebe centenas de pedaços de tecido recortados em quadrados com bordas em ziguezague – idênticas à da amostra – ao invés de um rolo de tecidos para estofamento, e um único bolo grande ao invés de cinquenta cupcakes; as amostras possuem algumas propriedades em comum com o objecto de referência, e, portanto, são essas propriedades que estão exemplificadas no símbolo – no cupcake ou na amostra de tecido.

Goodman sustenta que não há arte sem símbolo, se todas as formas possíveis de simbolizar forem levadas em consideração. Segundo o autor: "Art without representation or expression or exemplification – yes; art without all three – no" (Goodman, 1978, p. 65). Sua compreensão da arte como inseparável de uma função simbólica, levanta a questão: se qualquer objeto pode, em princípio, funcionar como símbolo, como distinguir uma obra de arte de um objeto comum?

A relação entre os indiscerníveis de Danto e o pensamento goodmaniano fica mais evidente quando Goodman (1978, p. 66) questiona se o facto de um objecto comum – como uma pedra – ser acolhido pelo mundo da arte implicaria que todos os demais objectos comuns indiscerníveis – outras pedras – também seriam obras de arte. Goodman pergunta: "what distinguishes what is from what is not a work of art?" (Goodman, 1978, p. 67). A questão, para o autor, está mal formulada: a formulação da pergunta deveria contar com a possibilidade de um objecto funcionar como obra de arte em determinados momentos ou contextos e não em outros: "the real question is not 'What objects are (permanently) works of art?' but 'When is an object a work of art?'" (Goodman, 1978, p. 66 e 67). O autor propõe que o estatuto artístico funciona de maneira similar ao símbolo: um objecto pode funcionar como arte sob determinadas circunstâncias e não em outras (Goodman, 1978, p. 67). Goodman vai mais longe e sugere que é pela capacidade de funcionar como símbolo – de uma certa maneira – que um objecto comum pode se tornar obra de arte.

Nesse sentido, uma pedra na calçada não é, normalmente, arte, mas pode vir a ser quando exposta em um museu — porém, embora possamos reconhecer que a pedra está a funcionar como arte pelo facto de a vermos no museu, na concepção goodmaniana não é a sua mera presença no museu que a faz funcionar como arte e essa é uma diferença fundamental entre a teoria goodmaniana e a teoria institucional da arte. Em circunstâncias normais, uma pedra que apenas está na calçada não cumpre qualquer função simbólica, enquanto em um museu, a pedra pode expressar, representar ou exemplificar determinadas propriedades — isto é, a pedra pode funcionar como símbolo. Portanto, é razoável presumir que, para funcionar como símbolo, o objecto deve estar situado num contexto interpretativo que lhe permite funcionar como portador de significado — como o museu. A arte, nessa perspectiva, tem uma natureza contextual: uma pedra na calçada não é arte, mas, quando exposta em um museu, pode exemplificar algumas propriedades que tem em comum com as pedras na calçada, fazer referência a outras obras de arte e integrar-se em um sistema interpretativo justamente porque está a funcionar como símbolo. Pode-se deduzir da teoria goodmaniana, como se defende neste trabalho, que não há uma diferença ontológica entre objectos comuns e obras de arte; aquilo que os diferencia é o modo de funcionamento simbólico e contextualmente específico.

Goodman (1978, p. 67) defende que não apenas objectos comuns — como uma pedra — podem adquirir estatuto artístico, como também que obras de arte podem deixar de sê-lo se deixarem de funcionar como símbolos. Imagine uma obra de arte composta por uma fotografia de cadeira, um folheto onde se lê a definição léxica de ‘cadeira’ e uma cadeira. No mesmo espaço expositivo onde se encontra essa obra de arte, desenrola-se uma performance artística. Um sujeito, à espera do fim da performance, cansado, senta-se na cadeira que integra a instalação. A obra de arte não se desintegrou porque o sujeito usou o objecto para descansar; mas, nesse momento, a cadeira não está a funcionar simbolicamente — está a ter a sua função prática actualizada por um sujeito com uma disposição dinâmica utilitária. Esse deslocamento funcional não altera a estrutura do objecto, mas afecta a sua legibilidade enquanto arte — ainda que permaneça em um espaço artístico. A obra de arte não deixa de existir, mas deixa de ser

actualizada enquanto tal. O facto de que alguns objectos são obras de arte, enquanto outros apenas funcionam como arte, depende do seu funcionamento habitual: uma pedra na calçada, por exemplo, não é geralmente considerada uma obra de arte – ainda que possa vir a ser – enquanto uma pintura de Rembrandt o é porque funciona frequentemente como obra de arte. D'Orey explica:

É devido ao funcionamento habitual das pinturas ser o de o. a. que identificar um objecto como pintura é identificá-lo *ipso facto* como o. a. Porque um objecto que pertence à extensão de 'pintura' pertence geralmente à extensão de 'o. a.' Um que pertence à extensão de 'pedra' ou 'cadeira', não. Um que pertence à extensão de 'edifício', umas vezes sim, outras não. Se os painéis de S. Vicente continuam a ser o. a. mesmo quando servirem de taipais é porque, mesmo nessas circunstâncias, continuam a ser identificados como pinturas e, portanto, como o. a. (1999, p. 323)

As pinturas fazem parte da história da arte – e, por isso, pertencem à extensão de 'obras de arte' –, e os objectos comuns só podem vir a pertencer a essa mesma extensão porque a história da arte desenvolve-se de modo a assimilar tais objectos. É possível, portanto, aproximar a teoria simbólica de Goodman à componente histórica da proposta de Danto. Considerando a relevância epistémica de uma teoria com fundamento semântico, é crucial compreender a perspectiva cognitiva da estética em Goodman. Como expõe Catherine Elgin (2000, pp. 219 – 220), o estético não se reduz a estados mentais – como o prazer desinteressado – mas constitui um modo de funcionamento simbólico de sistemas densos e repletos. A diferença em relação ao funcionalismo tradicional de Beardsley, por exemplo, reside na relação entre arte e estética. A estética é uma forma distintiva de funcionamento cognitivo e a experiência estética requer, em Goodman engajamento cognitivo (Elgin, 1993, p. 171): é necessário, além de apreciar o objecto, conhecê-lo, e, portanto, interpretá-lo. Ao alocar o estético sob a epistemologia, Goodman traça uma estreita relação entre arte, estética e conhecimento.

Considere outra situação: um par de óculos de sol é esquecido sobre um plinto branco no interior de uma galeria de arte. Um estudante, obcecado pelos *found objects*, estagna

diante dos óculos: aprecia o objecto e, além disso, tenta compreendê-lo na sua imensidão de possibilidades de significado. No entanto, ainda que o observador esteja, momentaneamente, a actualizar a disposição semântica do objecto, isso não é suficiente para garantir seu estatuto artístico. Como revela Pepper (1965, pp. 422 – 423), a experiência estética é acumulativa. A situação hipotética evidencia que a disposição dinâmica de um único sujeito não basta para assegurar a plena actualização semântica de um objecto enquanto arte. A obra de arte exige, portanto, uma estrutura relacional mais ampla, que envolva a pluralidade interpretativa de uma audiência e a presença de um pano de fundo teórico. A arte acontece, então, nessa estrutura triádica e emerge da relação entre um objecto com disposição semântica passiva, uma audiência capaz de engajamento interpretativo e um sistema simbólico em funcionamento. A audiência, portanto, não apenas experiencia a obra de arte de maneira individual, mas acede e partilha múltiplas interpretações que tornam possível o reconhecimento dos símbolos estéticos e a inserção da obra em um sistema simbólico. Guerreiro esclarece essa relação entre símbolos e sistemas:

Nenhum símbolo funciona como símbolo sem um contexto apropriado, sendo que parte desse contexto consiste precisamente noutros símbolos com os quais está ligado. Diferentes combinações desses símbolos formam *esquemas*, os quais, estando correlacionados com um campo de referência, resultam num *sistema de símbolos* (2023, p. 284)

O pano de fundo – a atmosfera teórica – sobre o qual os objectos devem ser inseridos para serem actualizados enquanto obras de arte depende, portanto, destes sistemas simbólicos. E é a partir deles que se estabelece a legibilidade dos símbolos estéticos e se torna possível o seu reconhecimento artístico.

A hipótese da disposição semântica passiva permite pensar que todo objecto carrega uma capacidade de significar que, embora latente, só pode ser actualizada sob determinadas condições interpretativas. No entanto, nem toda a actualização semântica implica a aquisição de estatuto artístico. Ao introduzir a noção de funcionamento estético – e os seus sintomas –, Goodman propõe um critério capaz de diferenciar aquilo que apenas significa daquilo que ‘significa como arte’. Os sintomas

são assim nomeados por sua analogia com o sentido clínico do termo: pode haver sintomas sem a doença – arte – e pode haver arte sem sintomas aparentes. Os sintomas podem indicar o funcionamento estético de um objecto que tem sua disposição semântica actualizada, afinal, funcionar como símbolo, apenas, não garante o estatuto artístico de um objecto. Segundo D'Orey:

Goodman demonstra que, para que haja arte, um objecto ou acontecimento têm de estar a simbolizar de qualquer forma que seja: por representação, por expressão, por exemplificação, ou de qualquer outro modo resultante da combinação destas. Numa segunda etapa, Goodman caracteriza esta simbolização de acordo com os cinco sintomas. (1999, p. 258)

Esses sintomas são: (i) densidade sintáctica, (ii) densidade semântica, (iii) saturação relativa, (iv) exemplificação e (v) referência múltipla e complexa. A próxima secção apresentará os sintomas do estético, analisando a diferença entre o funcionamento simbólico e a disposição semântica, bem como a exemplificação como forma de incorporar o significado – condição exigida por Danto para a definição da arte e incorporada pela hipótese apresentada. Serão analisadas, portanto, as formas pelas quais o estatuto artístico pode emergir do modo como o símbolo opera sob determinadas circunstâncias.

3.3. Os sintomas do estético

Embora fale em 'experiência estética' e caracterize as obras de arte como 'símbolos estéticos', Goodman não poderia estar mais distante de uma abordagem psicologista ou hedonista, uma vez que seu entendimento dos 'sintomas do estético' está intimamente associado à capacidade simbólica e cognitiva da arte. Esta investigação propõe que não há um motivo categórico para tratar a arte sob a égide da estética, mas reconhece no pensamento goodmaniano a relevância epistémica do funcionamento do estético. Compreender a arte como uma proposta semântica, como aqui se defende, envolve abordar a capacidade dos objectos de significarem algo sob certas condições interpretativas. Goodman, como aponta Elgin, defende que a arte não apenas

desempenha funções cognitivas, mas também apresenta funções que eram desconhecidas ou subestimadas: “Through encounters with the arts, we develop acuity. We learn to discriminate increasingly fine differences and heighten our sensitivity to their significance. We thus expand our cognitive range as we come to discern more in and through works of art” (Elgin, 2000, p. 219). As funções estéticas são uma das formas da arte desempenhar funções cognitivas, uma vez que estruturam a experiência e a tornam cognitivamente relevante.

Ainda que Goodman aborde a arte através de sistemas e funcionamento simbólico, esta investigação opta pelo termo ‘semântico’ ao invés de ‘simbólico’ – ‘disposição semântica passiva’ ao invés de ‘disposição simbólica passiva’ – porque busca destacar o papel das interpretações na constituição do artístico, não apenas o facto de obras de arte funcionarem enquanto símbolos. No entanto, reconhece e assimila as condições epistémicas de uma definição pautada em significado e sua dependência de uma teoria simbólica. Portanto, aquilo que faz com que Goodman identifique os cinco sintomas do estético é, também, relevante para a abordagem da disposição semântica passiva: “So, if we want to investigate the cognitive contributions of art, we should consider what its symbols do” (Elgin, 2000, p. 220).

Os sintomas do estético indicam que o símbolo está a funcionar esteticamente e que, portanto, há um tipo de contribuição cognitiva desempenhada pelo símbolo. Como dito na secção anterior, são cinco os símbolos que Goodman identifica: (i) densidade sintáctica, (ii) densidade semântica; (iii) saturação relativa; (iv) exemplificação e (v) referência múltipla e complexa. Em *Languages of art* (1968), o autor descreve apenas os 4 primeiros sintomas, o último é listado depois, em *Ways of Worldmaking* (1978). Nesta investigação, serão abordados os sintomas i, ii, iii e v primeiro, dando mais atenção a exemplificação porque, além de sintoma do estético, é também um modo de referência – junto a denotação –, e porque pode dizer algo sobre a incorporação do significado.

Não ocorre que todos os sistemas estéticos são densos, mas a maior parte dos símbolos e sistemas densos ocorrem no domínio da arte¹¹. A (i) densidade sintáctica refere-se à sistemas onde seus símbolos não apresentam caracteres bem discriminados (Goodman, 1984, p. 57). Nesses sistemas sintacticamente densos, a menor variação na forma da marca – a instância do símbolo – pode resultar em outro símbolo; não há uma fronteira clara entre marcas – ao contrário, por exemplo, do sistema articulado da linguagem escrita, onde as letras e numerais são claramente distintos. A ideia é que em sistemas sintacticamente densos, entre duas marcas há potencialmente infinitas marcas intermediárias e cada pequena variação pode ser relevante para a interpretação do símbolo e não podem ser substituídos umas pelas outras. Ainda que as variações sejam mínimas, não é possível classificá-las de maneira unívoca, uma vez que não há critérios sintácticos rígidos que determinem fronteiras precisas entre símbolos. Segundo Goodman: “the finest difference in certain respects constitute a difference between symbols” (1978, p. 242). Goodman recorre ao sistema tradicional de representação pictórica para ilustrar a densidade sintáctica: uma imagem de um homem de pé a certa distância é comparada a uma segunda imagem, na mesma escala, de um homem mais baixo, “a segunda imagem será menos alta do que a primeira” (Goodman, 2006, p. 242). Esse sistema permite a inserção de infinitas imagens intermediárias onde qualquer diferença de altura corresponde a uma diferença no objecto representado – independente da existência real do homem. Nesse contexto, mínimas variações na imagem geram símbolos distintos, não há categorias articuladas – como ‘alto’ ou ‘baixo’ – que delimitem fronteiras absolutas entre os símbolos. A densidade sintáctica se estende a todas as dimensões do sistema, onde qualquer diferença perceptível – cor, forma, textura, tamanho... – constitui uma nova marca no sistema.

Já a (ii) densidade semântica é uma característica de sistemas onde os símbolos podem possuir significados variados; a diferença mais subtil no símbolo representa um

¹¹ A densidade não é uma característica do símbolo, mas do conjunto de símbolos que fazem parte de um sistema: “Em primeiro lugar, há que observar que nenhum símbolo é, em si mesmo, *articulado* ou *denso* (ou digital ou análogo). *Articulado* ou *denso* não se aplica aos *símbolos*, mas aos *esquemas*. E qualquer símbolo pode ser inscrito em diversos esquemas” (D’Orey, 1999, p. 79).

referente diferente (D'Orey, 1999, p. 68). Em um sistema sintaticamente denso não é possível determinar, com precisão, o referente de um símbolo, e não é possível garantir, também, que um referente concorde com apenas um símbolo. D'Orey exemplifica:

Imaginemos que queremos explicar de que cor é o nosso gato. Podemos simplesmente dizer que é “preto”, mas podemos precisar que é “preto asa-de-corvo” ou “entre preto asa-de-corvo e preto metálico” ou “entre preto asa-de-corvo e o preto que fica entre o preto metálico e o preto azulado” e por aí fora; entre cada par de cores podemos sempre encontrar uma terceira. (1999, p. 55)

Dado que essas descrições podem prosseguir indefinidamente, será sempre possível para o referente encontrar outra extensão que também lhe seja adequada. Os sistemas simbólicos estéticos podem ser “totalmente densos em termos semânticos (isto é, as classes de conformidade estão de tal modo ordenadas que nenhuma inserção de outras em posição normal destruirá a densidade)” (Goodman, 2006, p. 174). Dessa forma, o segundo sintoma do estético manifesta-se quanto pequenas variações no símbolo acarretam diferenças de significado. O facto de, em sistemas densos, ser possível inserir, entre símbolos e referentes, outros referentes e caracteres intermediários é precisamente o que os torna interessante:

A desvantagem dos sistemas densos é sacrificarem a determinabilidade. Por mais cuidado que ponhamos em decidir se uma marca se ajusta a um carácter ou com que carácter concorda um referente, pode haver sempre outros, tais que não nos seja possível tomar uma decisão. Mas, por essa mesma razão, a vantagem dos sistemas densos é a de não porem limites à nossa capacidade de prosseguir indefinidamente na descoberta de novos aspectos ou de mais subtis diferenças, quer entre os símbolos quer entre os referentes. (D'Orey, 1999, p. 68)

Para explicar a saturação relativa, Goodman compara um electrocardiograma a uma gravura do monte Fuji, de Hokusai. Não só os dois representam algo – um ritmo cardíaco e uma montanha, como são, também, visualmente semelhantes, “contudo, um é um diagrama enquanto o outro uma imagem” (Goodman, 2006, p. 245). Ainda que

semelhantes, a gravura de Hokusai é uma obra de arte, enquanto o electrocardiograma não o é – o que não implica que o estatuto artístico não possa lhe ser atribuído, mas isso necessitaria que o objecto fosse inserido em outro sistema simbólico. O electrocardiograma opera no domínio da medicina, onde sua função é denotar dados fisiológicos, enquanto a gravura de Hokusai funciona esteticamente, onde seus traços, suas cores e técnica – entre outras características – funcionam para algo mais do que simplesmente denotar uma entidade como o Monte Fuji, exemplificando e exprimindo aspectos amplamente diversos da experiência humana, cuja relação com o Monte Fuji pode ser indirecta, complexa ou não-literal – metafórica ou metonímica. Segundo Goodman:

A diferença é sintáctica: os aspectos constitutivos do diagramático, em comparação com o carácter pictórico, encontram-se expressa e fortemente restringidos. As únicas características relevantes do diagrama são as ordenadas e abcissas de cada um dos pontos pelos quais passa o centro da linha. A espessura da linha, a sua cor e intensidade, a magnitude absoluta do diagrama, etc., não contam [...]. Mas isto não é verdade no que respeita ao esboço. Qualquer variação na espessura da linha, a sua cor, o seu contraste com a cor de fundo, o seu tamanho, até as qualidades do papel – nada disto é excluído, nada pode ser ignorado. (2006, p. 245)

Enquanto no diagrama médico a sintaxe é atenuada – afinal, apenas as coordenadas das linhas são relevantes –, na gravura os símbolos operam de maneira relativamente repleta e mais aspectos da sua materialidade são relevantes e podem ter um referente. Em uma gravura, a espessura da linha, a cor, a intensidade do traço, o contraste com o fundo, tudo pode ser significativo; já no electrocardiograma, esses mesmos elementos são irrelevantes – quando não são considerados puro ruído. A saturação de um objecto pode ser um indicativo de que esse objecto é uma obra de arte, uma vez que a arte opera em sistemas simbólicos onde mesmo variações mínimas podem ser significativas. A (v) referência múltipla e complexa é, em síntese, o que ocorre quando um símbolo refere à várias coisas sem que se possa, de facto, excluir alguma, mas, além disso, a referência é complexa quando envolve uma cadeia de referência em que um símbolo

pode referir a algo de forma indireta e intermediada (Goodman, 1984, p, 62). Enquanto sistemas científicos e práticos evitam a ambiguidade, a multiplicidade de referências na arte é, não só comum, como “a powerfull instrument” (Goodman, 1984, p. 137). D’Orey propõe:

Referir multiplamente é o que faz uma pintura quando exemplifica suas cores, formas, linhas e composição; o que faz um poema quando exemplifica as suas sonoridades, rimas, ritmos e aliteraões; o que faz a peça musical quando exemplifica suas propriedades harmónicas, melódicas e rítmicas. (1999, p. 290)

A autora afirma que a referência é múltipla quando envolve mais de uma forma de referência e pode, por exemplo, exemplificar ‘amarelado’ e exprimir ‘nostalgia’. A referência torna-se complexa quando os ‘trajectos’ de referência são “indirectos e mais complicados fazendo intervir as duas espécies de referência básica, i.e. a denotação e a exemplificação, literal ou metafórica, numa cadeia que comporta vários elos e níveis referenciáveis” (D’Orey, 1999, p. 291). Na referência múltipla e complexa existem camadas que articulam diferentes modos de referência. Em *Café* (1935) de Portinari, as figuras não apenas denotam trabalhadores rurais, mas exemplificam a exploração, exprimem gestos e, na articulação entre etiquetas, exemplificações e referentes, é possível concluir que a obra de arte se refere, também, à escravidão e a colonização.

A exemplificação é tomada como um dos sintomas estéticos por Goodman porque, dos modos de referência, é das características mais marcantes que diferenciam contextos literais dos não-literais. O autor não nega que outros sistemas usem a exemplificação, “nevertheless, exemplification qualifies as a symptom in that its presence is often the most marked difference between the aesthetic and the nonaesthetic” (Goodman, 1984, p. 136). A exemplificação pode não servir como único critério que diferencia a arte da não-arte, mas sua análise pode servir para explicar a incorporação do significado pelas obras de arte. Enquanto na denotação um símbolo denota um referente, funcionando como etiqueta, na direcção oposta os objectos denotados podem referir, também, as suas etiquetas, e, portanto, estes objectos são, também, amostras. O desenho de um gato, a palavra ‘gato’ e o som de um miado podem ser etiquetas que denotam o gato, mas o gato pode, também, servir como amostra para a extensão das etiquetas ‘gato’,

‘preto’, ‘manso’, ou para o desenho do gato e o som de um miado. Um símbolo está a funcionar denotativamente quando é uma etiqueta e a funcionar exemplificativamente quando é uma amostra (D’Orey, 1999, pp. 94 – 95). A exemplificação diferencia-se da denotação porque os símbolos exemplificativos possuem a propriedade a que se referem. A palavra ‘gato’, por exemplo, não possui nenhuma propriedade em comum com gatos, mas, mesmo assim, denota gatos por convenções da língua portuguesa. Uma imagem de um gato preto, por exemplo, além de denotar – por referência a um sistema de representação pictórica – um gato, exemplifica a propriedade ‘preto’, a imagem do gato preto é, então, além de uma etiqueta, uma amostra. Entretanto, o objecto não exemplifica todas as etiquetas as quais se refere, a exemplificação depende do destaque de determinadas propriedades relevantes para o contexto onde se insere. Portanto, para que uma obra de arte funcione como símbolo exemplificativo, deve, além de possuir determinadas propriedades, as exibir como “instâncias reveladoras dessas propriedades” (D’Orey, 1999, p. 245), D’Orey percebe que “todas as pinturas têm um suporte, mas só algumas, como *Pintura 83*, reafirmam esse suporte” (1999, p. 245). Ou seja, só em algumas pinturas o suporte é artisticamente relevante, porque é relevante enquanto símbolo estético que funciona exemplificativamente.

A exemplificação pode operar, também, por metáforas: “metaphor arises by transferring a schema of labels for a sorting a given realm to the sorting of the earlier sorting” (Goodman, 1984, p. 61). Goodman sugere que aplicações metafóricas derivam e são correlacionadas ao uso literal de um símbolo (1984, p. 72). D’Orey estabelece que o problema central da exemplificação metafórica é formulado da seguinte maneira: “como é que na metáfora se articula o referente literal ao referente metafórico do termo” (1999, p. 420)? A metáfora é inteligível porque se estabelece uma relação de semelhança com a extensão literal do predicado; deve haver, então, uma propriedade em comum entre o literal e o metafórico, mas não basta uma propriedade qualquer. Quando se propõe, por exemplo, que uma pessoa é um ‘rinoceronte’, estabelece-se uma relação entre a pessoa, em questão, e a uma das propriedades exemplificadas pela extensão literal do termo, i.e. o animal ‘rinoceronte’. Ou seja, quando se propõe que uma pessoa é um rinoceronte, não se está a dizer que é um ‘animal rinoceronte’, mas

“um quadrupede possante, mas tímido” (D’Orey, 1999, p. 422). O vínculo é estabelecido através de uma etiqueta que é coexemplificada pela extensão literal do termo – o animal rinoceronte – e a extensão metafórica – a pessoa. “Essa etiqueta (ou propriedade) é o que as duas extensões têm em comum ou em função da qual são semelhantes” (D’Orey, 1999, p. 423). A exemplificação metafórica é uma cadeia de níveis referenciais que relaciona dois referentes através de propriedades coexemplificadas. A propriedade coexemplificada é contextualmente dependente: na metáfora ‘Julieta é o sol’, dita por Romeu, o ‘sol’ tem um referente literal – o astro Sol – e um referente metafórico – Julieta; dentre as etiquetas que podem ser exemplificadas tanto pelo astro quanto por Julieta, ‘deslumbrante’ e ‘insalubre’ podem ser duas delas, entretanto, como a frase foi dita por Romeu, é muito mais provável que esteja a usar a etiqueta ‘deslumbrante’, dado o histórico do amor entre os personagens de Shakespeare.

Assim como Pepper observou, não deve ser possível, em apenas uma interpretação do objecto estético – obra de arte –, capturar todas as etiquetas – ou propriedades – das quais é uma amostra. Uma única interpretação individual não é suficiente para averiguar o estatuto artístico – ou a condição do objecto estético; seria suficiente, sim, para actualizar a disposição semântica de um objecto, mas não para declarar seu funcionamento estético habitual. O funcionamento estético de uma obra de arte exige pluralidade de leituras, não porque o significado não esteja ‘incorporado’ na obra de arte, mas porque está distribuído em diversos modos de simbolizar.

A exemplificação pode elucidar como ocorre o processo de incorporação de um significado: ao possuir e exibir – algumas das – propriedades daquilo que significa, a obra de arte não apenas indica para alguma coisa, mas exemplifica aquilo a que se refere. A incorporação do significado, exigida por Danto, pode ser assim esclarecida como uma forma de exemplificação goodmaniana: a obra de arte não apenas contém o que significa, mas manifesta isso a partir das suas próprias propriedades. Dessa forma, o que Danto propõe como condição (i) e (ii) – o significado e sua incorporação – pode ser entendido, respectivamente, como a estrutura semântica e a exemplificação simbólica da obra de arte. O funcionamento semântico da obra de arte pode ser compreendido, à luz de Goodman, como funcionamento estético: a obra de arte está inserida em um

sistema simbólico, e seu funcionamento estético admite pluralidade de interpretações e múltiplas camadas de significância – sintomas que caracterizam o funcionamento estético do símbolo. A hipótese da disposição semântica passiva encontra, partindo da leitura dos sintomas estéticos de Goodman, indícios de que, para operar artisticamente, deve estar alocada em um sistema denso, saturado e complexo; de modo a suscitar interpretações plurais e engajamento interpretativo reflexivo. A condição (iii) da atmosfera teórica permanece, ainda, um pouco nebulosa, mas é possível reconhecer que tal atmosfera contém regras e convenções que podem auxiliar a compreender quais são as propriedades relevantes para a interpretação de um objecto, de forma que a atribuição do estatuto artístico não ocorra de forma totalmente arbitrária. A arte reside no modo de funcionamento do objecto sob certas condições, os sintomas do estético podem auxiliar na distinção entre o funcionamento estético – artístico, na hipótese defendida – de outras formas de funcionamento simbólico.

Considerações Finais

Esta dissertação partiu de uma inquietação simples, mas persistente: como pode um objecto comum tornar-se obra de arte? A resposta desenvolvida ao longo da investigação se afasta de uma explicação essencialista e se aproxima da hipótese de que a arte é uma condição relacional entre o objecto, a agência interpretativa e o contexto onde ocorre essa relação.

Danto oferece, com a sua proposta das três condições necessárias da arte – acurquidade, significado incorporado e atmosfera teórica – um modelo útil para explicar a transfiguração do objecto comum em obra de arte. No entanto esse modelo apresenta uma tensão entre a pretensão ontológica da teoria e a dimensão epistémica que a sustenta. Esse conflito se revelou um limite da teoria: se a interpretação é o que torna o objecto uma obra de arte, então a arte depende menos de uma ontologia e mais de um modo de engajamento interpretativo.

A hipótese defendida nesta dissertação desloca o problema para uma abordagem disposicional, baseada na proposta de Pepper. Ao propor que o estatuto artístico é resultado da actualização de uma disposição semântica passiva do objecto, preserva a ontologia do objecto ao mesmo tempo que garante que as condições de ser arte já estavam presentes em si. Trata-se, portanto, de uma potência disposicional que pode ser actualizada e reconhecida sob determinadas condições. A teoria de Goodman permitiu compreender que a disposição semântica passiva pode ser actualizada porque um dos modos de funcionamento do objecto é estético. Ao introduzir os sintomas do estético, Goodman oferece um conjunto de critérios relevantes para investigar quando um objecto está a operar artisticamente. Essa proposta não só se ajusta a hipótese aqui desenvolvida, como também oferece complementos valiosos para compreender o funcionamento cognitivo da arte.

Dessa forma, o que se propõe é que a arte não reside no objecto enquanto uma essência, nem depende exclusivamente de uma instituição, mas emerge da intersecção entre uma disposição semântica, um contexto teórico e uma agência interpretativa plural. O objecto não é arte por si só, mas pode sê-lo conforme o modo como é

interpretado e actualizado no interior de um sistema simbólico. Esta dissertação procurou, assim, contribuir para uma hipótese teórica que oferece uma resposta consistente e plausível ao problema posto pelos indiscerníveis.

Referências Bibliográficas

- Beardsley, M. (1958). *Aesthetics: problems in the philosophy of criticism*. Hancourt, Brace & World
- Beardsley, M. (1969). Aesthetic Experience Regained. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28(1), 3–11.
- Beardsley, M. (1970). The aesthetic point of view. *Metaphilosophy*, 1(1), 39–58.
- Carroll, N. (1993). Essence, Expression, and History. In Mark Rollins, *Danto and His Critics*. Wiley-Blackwell. pp. 118–145.
- Carroll, N. (1997). Danto's new definition of art and the problem of art theories. *British Journal of Aesthetics*, 37(4), 386-392.
- Carroll, N. (2012). Essence, expression, and history: Arthur Danto's philosophy of art. In M. Rollins (Ed.), *Danto and his critics* (2nd ed., pp. 8–145). John Wiley & Sons.
- Carroll, N. (2015). Defending the content approach to aesthetic experience. *Metaphilosophy*, 46(2), 171–192.
- Danto, A. (1964). The artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571–584.
- Danto, A. (1973). Artworks and real things. *Theoria*, 39(1–3), 1–17.
- Danto, A. (1997). *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press.
- Danto, A. (2005). *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia*. Cosac Naify.
- Danto, A. (2006). *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Odisseus Editora.
- Danto, A. (2009). *Andy Warhol*. Yale University Press.
- Danto, A. (2020). *O que é a arte*. Relicário Edições
- Davies, S. (1991). *Definitions of Art*. Cornell University Press.
- Davies, S. (2006). *The Philosophy of Art*. Blackwell.

- Dickie, G. (1965), Beardsley's Phantom Aesthetic Experience. *The Journal of Philosophy*, 65(5), 129–136.
- Dickie, G. (1969). Defining Art. *American Philosophical Quarterly*, 6(3), 253–256.
- Dickie, G. (2004). Defining art: Intension and extension. In P. Kivy (Ed.), *The Blackwell guide to aesthetics* (pp. 45–62). Blackwell Publishing.
- Dickie, G. (1983). The new institutional theory of art. *Proceedings of the Eighth International Wittgenstein Symposium*, 10, 57–64.
- D'Orey, C. (1999). *A exemplificação na arte: Um estudo sobre Nelson Goodman*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Elgin, C. (1993). Relocating aesthetics: Goodman's epistemic turn. *Revue Internationale de Philosophie*, 47(185), 171–186.
- Elgin, C. (2000). Reorienting aesthetics, reconceiving cognition. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(3), 219–225.
- Goodman, N. (1978). *Ways of worldmaking*. Harvester Press.
- Goodman, N. (1984). *Of mind and other matters*. Harvard University Press.
- Goodman, N. (2006). *Linguagens da Arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Gradiva.
- Guerreiro, V. (2023). Molduras, doodles e metáforas: a vingança de Goodman. *Quando Há Arte: Ensaios de Homenagem a Maria do Carmo d'Orey*, Vítor Guerreiro, Carlos João Correia & Vítor Moura (org.), Bookbuilders.
- Iseminger, G. (2004). *The Aesthetic Function of Art*. Cornell University Press.
- Kennick, W. E. (1958). Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? *Mind*, 67(267), 317–334.
- Levinson, J. (2011). *Music, art, and metaphysics: Essays in philosophical aesthetics*. Oxford University Press
- Levinson, J. (2016). *Aesthetic pursuits: Essays in philosophy of art*. Oxford University Press.

Pepper, S. C. (1965). The Work of Art Described from a Double Dispositional Base. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 23(4), 421–427.