

A percepção após a interpretação na filosofia da arte de Danto*

Eduardo Coutinho Lourenço de Lima**

O interessante e essencial na arte é a habilidade espontânea que o artista tem de nos permitir ver sua maneira de ver o mundo.
Danto, *A transfiguração do lugar-comum*

O mundo da arte e as propriedades relacionais

Como identificar obras de arte em oposição a objetos que não são obras de arte? Que função propriedades sensíveis desempenham nessa identificação? Obras são individualizadas por conceitos e teorias ou esses tão-somente conformam a apreciação estética? O debate recente entre Arthur C. Danto e Joseph Margolis acerca da percepção de obras de arte reflete de um modo característico o percurso dessas questões na filosofia da arte na tradição analítica, que, em grande parte, se dedicou a definir o que é arte. Ironicamente, a busca pela especificação das condições juntamente necessárias e suficientes para que algo seja uma obra de arte realiza, de certa maneira, o oposto do programa daqueles pioneiros que, na década de 50, introduziram a arte entre as inúmeras áreas de interesse da filosofia analítica. Filósofos como John Passmore, W. B. Gallie, Morris Weitz, Paul Ziff e William Kennick, ao fazerem frente às teorias vigentes de que então se derivavam as definições, contestaram a possibilidade ou a utilidade de uma definição do que seja arte.¹ Weitz, sobretudo, não somente mostrou a insuficiência das definições correntes, as quais ou excluía obras consideradas arte, ou não distinguia entre arte e não-arte, mas também pretendeu esclarecer por que o conceito de arte não poderia jamais ser definido.² De acordo com Weitz, não há condições necessárias para que um objeto seja arte, afinal supostamente não identificamos uma propriedade que seja comum a todas as obras de arte. Sob influência de Wittgenstein, defendeu que, entre as obras, há tão-somente semelhanças de família. Isso explicaria por que o conceito de arte é, antes de mais nada, um conceito aberto, um conceito cujas “condições de aplicação podem ser corrigidas e retificadas” e que são corrigidas e retificadas pela criatividade inerente à atividade artística.³ A estética não mais definiria ‘arte’, mas descreveria as condições em que corretamente usamos essa expressão.⁴

É verdade que a publicação de “O mundo da arte” de Danto em 1964 é o divisor de águas entre essa breve história e os debates que se

* Agradeço a Rodrigo Duarte, Lincoln Frias e ao parecerista anônimo de Artefilosofia por comentários valiosos sobre versões anteriores deste artigo. As traduções de “The artworld” são de Rodrigo Duarte. As demais traduções são de minha responsabilidade, exceto quando for indicado o contrário.

** PPG Filosofia UFMG, elourenco@gmail.com

¹ Davies, “Weitz’s anti-essentialism”, p. 64. Para um sumário das insuficiências encontradas nas principais teorias estéticas e da filosofia da arte do começo do século XX, ver Weitz “The role of theory in aesthetics”, p. 27-30.

² Weitz, “The role of theory in aesthetics”, p. 29.

³ *Ibidem*, p. 30-31.

⁴ *Ibidem*, p. 33.

lhes seguiram na filosofia analítica da arte. É também verdade que os argumentos de Weitz contra a possibilidade de definir ‘arte’ foram derrubados por seus críticos.⁵ Entretanto, como Stephen Davies mostrou, ao convencer os filósofos do fracasso de se tentar definir arte em termos de propriedades descritivas, intrínsecas às obras, tais como suas propriedades perceptíveis e suas propriedades estéticas, Weitz tem paradoxalmente o mérito de motivar a busca por definições de arte que recorram a propriedades extrínsecas, ou seja, a *propriedades relacionais* entre obras de arte e indivíduos, objetos e instituições, propriedades tais que colocam a obra em seu contexto causal, histórico e social.⁶ Que seja impossível definir o que seja arte descritivamente não implica que também o seja relacionamente. Não há um predicado monádico F , tal que, se b é F , então b é uma obra de arte. Mas, talvez, se um objeto b está em relação R com c , então b é uma obra de arte. Ora, a noção de *mundo da arte*, introduzida por Danto, pode ser lida como essa rede complexa de relações entre uma obra e críticos, artistas, teorias, historiadores da arte, instituições, curadores, público etc., além, é claro, da relação entre uma obra e o passado e o presente da arte, assim como da relação entre o significado de uma obra e as intenções do artista.⁷ Foi um primeiro passo nesse projeto de buscar pelas condições necessárias e suficientes de arte em termos de propriedades relacionais, um primeiro passo a que se seguiram contribuições semelhantes, como a teoria institucional da arte de George Dickie e a teoria histórica de arte de Jerrold Levinson.⁸

A profunda reorientação na filosofia analítica da arte causada por Weitz e por Danto teve, além disso, importantes repercussões para o papel de uma explicação da percepção em uma teoria da arte: tal como as propriedades intrínsecas das obras, sobretudo as perceptivas, foram abandonadas em uma definição da arte, assim também a estética e teoria da percepção foram relegadas a um segundo plano, cedendo lugar à filosofia da arte. Obras de arte como os *ready-mades* de Marcel Duchamp e a *Brillo Box* de Andy Warhol, “em que as qualidades estéticas são marginais na melhor das hipóteses,” provocaram a pergunta “de se a estética tinha alguma coisa a ver com arte.”⁹ O interesse de se tentar entrar no debate entre Danto e Margolis acerca dos limites da percepção está exatamente em procurar entender, por fim, qual função – se alguma – resta à percepção de obras em uma explicação adequada da arte. Parece-me que a percepção tem ainda um papel a desempenhar na filosofia de Danto, e isso não somente em seus últimos escritos.

Abandonando por ora considerações históricas, abordarei, a seguir, o debate acerca da percepção de obras de arte. Farei inicialmente uma apresentação das linhas gerais do argumento de Danto, a que se segue a discussão de uma das críticas de Margolis. O ponto de partida é a introdução da distinção entre *obras de arte* e *meras coisas reais* por Danto. A possibilidade de que uma obra de arte e uma mera coisa sejam indiscerníveis entre si – quanto às suas propriedades sensíveis – e que a mera coisa não seja, por isso, nem considerada arte, nem falsificação de sua contraparte artística, motiva a busca pela delimitação da fronteira ontológica entre arte e não-arte em outros termos que não

⁵Sobretudo por Maurice Mandelbaum e George Dickie (Davies, “Weitz’s anti-essentialism”, p. 64-66).

⁶Davies, “Weitz’s anti-essentialism”, p. 67-68.

⁷Danto, “The artworld”, p. 580-581, “O mundo da arte”, p. 20 e 22. Sobre o significado da obra e a intenção do artista, ver *The transfiguration of the commonplace*, p. 47-8 e 130.

⁸Dickie defendeu duas definições de “obra de arte”. A primeira versão inclui, entre outras, uma condição necessária em que figura uma propriedade estética, a saber, uma obra deve ser candidata à apreciação (Dickie, “The new institutional theory of art”, p. 49-50). A versão revista, porém, é que “uma obra de arte é um artefato de um tipo criado para ser apresentado a um público do mundo da arte” (*Ibidem*, p. 53). Levinson, por sua vez, propõe uma definição recursiva de “obra de arte” (Levinson, “Defining art historically”, p. 42).

⁹Danto, “Embodied meanings, isotypes, and aesthetic ideas”, p. 125.

¹⁰Danto, “O mundo da arte”,

os das teorias que se orientaram por propriedades descritivas. Margolis critica a premissa inicial de Danto, alegando que sua pressuposta teoria da percepção é excessivamente restrita e que deve ser revista. Finalmente, a fim de avaliar se essa crítica é pertinente, considerarei as respostas que Danto pode nos fornecer. Por fim, tentarei mostrar qual me parece ser o papel da percepção – um papel negativo – na filosofia da arte de Danto.

A interpretação de obras de arte

Em “O mundo da arte” e em *A transfiguração do lugar-comum*, Danto nos apresenta o desafio imposto à filosofia da arte após o advento da arte pós-impressionista e da *pop-art*: como distinguir obras de arte e as meras coisas reais? A questão é premente se pretendemos acomodar o que há de novo na arte contemporânea, em que faz sentido se perguntar o que diferencia isso daquilo, se isso e aquilo são *idênticos*. Obras de arte como *In advance of a broken arm* de Duchamp, que é uma pá de neve, e a *Brillo Box* de Warhol, idêntica às caixas de sabão Brillo, são usadas por Danto para atestar a insuficiência de teorias tradicionais da arte – como a teoria da imitação, a teoria da expressão, assim como teorias que se baseiam nos usos da linguagem¹⁰ – e para nos motivar a reconsiderar o que faz com que algo seja uma obra de arte. Danto formula vários experimentos de pensamento paradoxais, em que dois objetos sensivelmente indistinguíveis são considerados como pertencentes a categorias distintas: enquanto um pertence à série dos objetos artísticos, o outro, indistinguível desse, nada mais é que uma mera coisa real. Essas contrapartes não são absolutamente indiscerníveis, são apenas sensivelmente indiscerníveis. Em linhas gerais, a generalização do argumento¹¹ de Danto poderia ser expressa da seguinte forma: para cada *x* que é uma obra de arte, é possível haver um *y* que não o é, apesar de *y* ser indistinguível de *x* no que diz respeito a suas propriedades sensíveis.

É necessário observar que, apesar de semelhantes e a serviço de um mesmo propósito, os experimentos de pensamento de Danto envolvendo indiscerníveis não são homogêneos. Encontramos, entre os indiscerníveis, tanto pares de objetos em que o primeiro é uma obra de arte e o segundo não o é – uma pá de neve comum e a obra de Duchamp *In advance of a broken arm* – quanto classes de objetos indiscerníveis cujos elementos são todos obras de arte – a série das telas monocromáticas vermelhas. No entanto, cada tipo de exemplo leva a questões diferentes, apesar de intimamente relacionadas entre si: (i) o que faz de um objeto uma obra de arte, enquanto um outro, sensivelmente idêntico a esse, não o é?; e (ii) o que faz essas obras diferentes, se são todas indiscerníveis entre si? O propósito de Danto é resolver (i), ou seja, encontrar a fronteira entre arte e não arte,¹² apesar de considerações acerca de (ii) serem um caminho através do qual importantes elementos são descobertos.

Seja como for, o propósito comum é motivar um deslocamento de importância conferida a propriedades sensíveis para propriedades não-sensíveis,¹³ que nos permita reconhecer que a distinção entre obra de arte e não-obra deve ser buscada, portanto, em outro âmbito. Mencionei

p. 14-17, “The artworld”, p. 572-575. Ver a interessante discussão de Danto acerca do dilema de Eurípedes, o dilema a que o programa da teoria da imitação chega se for levada ao extremo do realismo, em *The transfiguration of the commonplace*, p. 29-30. Sobre a teoria da arte em termos de usos da linguagem, ver Weitz, “The role of theory in aesthetics”, p. 33-35; e para a crítica de Danto da “miopia lógica” dessas teorias, ver *The transfiguration of the commonplace*, p. 64-66.

¹¹Fisher, “Is there a problem of indiscernible counterparts?”, p. 468.

¹²Danto, *The transfiguration of the commonplace*, p. 39.

¹³Não é necessário restringir a possibilidade de indiscernibilidade de duas obras (e entre obra e não-obra) à equivalência de suas propriedades sensíveis. O importante é questionar a importância de propriedades descritivas, intrínsecas aos objetos na identificação de uma obra de arte. Por exemplo, os respectivos *Dom Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes e de Pierre Menard são obras literárias distintas, apesar da obra de Menard ser indistinguível de passagens escritas por Cervantes, sendo constituídas das mesmas palavras na mesma disposição (ver Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, p. 446-450,

acima que o pertencimento ao mundo da arte – ao grande contexto formado por artistas, críticos, curadores etc. – não faz com que uma obra deixe de ser um objeto real. A mera coisa se *transfigura* em obra de arte. É verdade que muitas das diferenças entre obras de arte e suas contrapartes dizem respeito à história da obra e seu contexto, em que há de se levar em conta, por exemplo, a relação causal entre uma obra de arte e seu criador.¹⁴ Algo semelhante a uma obra, mas cuja história causal é desviante, não é o mesmo que a obra – por exemplo, o *Cavaleiro polonês* de Rembrandt e uma mancha de tinta, produzida ao acaso, mas com a mesma aparência dessa obra. A percepção por si só nada pode decidir em casos como esse sem a análise da história causal desses objetos, sem a análise dessa propriedade não-sensível, relacional dos objetos. No entanto, relações causais corretas, apesar de necessárias, são insuficientes para uma definição, afinal nem tudo que um artista cria é uma obra de arte, como não o é o pano com que Cézanne limpava seus pincéis.¹⁵

Há, porém, uma diferença fundamental entre obras de arte e meras coisas que conduz a discussão ao cerne da teoria da arte de Danto: a presença de um *conteúdo*. Obras de arte têm um assunto, dizem respeito a algo. O mesmo não é verdadeiro de meras coisas reais, como manchas de tinta e caixas de sabão. É possível, portanto, que um objeto diga respeito a algo, mas que não faça sentido dizer que sua contraparte seja a respeito de algo; tal é o caso de *Cavaleiro polonês* e a mancha de tinta. Por mais indistinguíveis que sejam entre si, uma obra de arte tem um significado, tem um assunto, enquanto uma mera coisa não o tem, não diz respeito a nada.¹⁶ Não se pode esperar que um mero objeto “obtenha significado de sua contraparte estrutural”.¹⁷ Pode-se dizer, assim, que o deslocamento das propriedades sensíveis para as não-sensíveis, em uma caracterização da arte, abre espaço para uma diferenciação entre *percepção* e *interpretação*. Depois da arte pós-impressionista e da *pop-art*, a situação é de tal forma delicada para nossa percepção que “confundir uma obra de arte com um objeto real não é uma proeza tão grande quando uma obra de arte é o objeto real com o qual alguém se confunde”.¹⁸ Somente munidos com uma teoria apropriada e com conhecimento de uma história específica é que somos capazes de reconhecer, por exemplo, uma *Brillo Box* como uma *Brillo Box*, e não somente como uma caixa de sabão meramente real.¹⁹

Ver algo como arte exige nada menos do que isso: uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte. Arte é o tipo de coisa que depende, para sua existência, de teorias; sem teorias, uma tinta preta é apenas uma tinta preta e nada mais. [...] Mas é óbvio que não poderia haver um mundo da arte sem teoria, pois o mundo da arte é logicamente dependente da teoria. Assim, é essencial para nosso estudo compreender a natureza de uma teoria da arte, que é algo tão poderoso que pode separar objetos do mundo real e fazer com que sejam parte de um mundo diferente, um mundo da arte, um mundo de coisas interpretadas.²⁰

e Danto, *The transfiguration of the commonplace*, p. 33-37). A discussão aqui se restringe às propriedades sensíveis, porque o interesse é discutir o papel da percepção.

¹⁴Danto, *The transfiguration of the commonplace*, p. 44.

¹⁵*Ibidem*, p. 46-48.

¹⁶*Ibidem*, p. 47-48.

¹⁷Danto, *A transfiguração do lugar-comum*, p. 92, *The transfiguration of the commonplace*, p. 48.

¹⁸Danto, “O mundo da arte”, p. 17, “The artworld”, p. 575.

¹⁹Danto, “O mundo da arte”, p. 22, “The artworld”, p. 581.

²⁰Danto, *The transfiguration of the commonplace*, p. 135.

Obras de arte são, portanto, representações a serem compreendidas, interpretadas. Danto parece defender que a possibilidade de interpretação é uma condição *suficiente* para a arte.²¹ Mas, uma vez que nem toda representação é uma obra de arte, é necessário distinguir o que essa tem de peculiar. A estratégia de Danto é determinar em que se diferenciam, agora não mais uma mera coisa real, mas uma mera representação e uma obra de arte.

A tese é que obras de arte, em contraste categorial com meras representações, usam os meios de representação de uma maneira que não é exaustivamente especificada quando exaustivamente se especifica o que está sendo representado [o conteúdo]. Esse é um uso que transcende considerações semânticas [...] Seja o que for que [uma obra de arte] represente por fim, ela expressa algo sobre aquele conteúdo.²²

O ponto de Danto é que obras de arte são representações que não se esgotam no seu conteúdo.²³ Tal uma metáfora, que “apresenta seu assunto e apresenta a maneira pela qual ela apresenta o assunto”,²⁴ obras de arte têm um significado e dizem algo acerca de como apresentam esse significado. A *Brillo Box*, uma caixa de sabão transfigurada em arte, é uma metáfora de si mesma, a “caixa-de-sabão-brillo-come-uma-obra-de-arte”.²⁵ É sobretudo ao esclarecimento do significado da obra e de como a obra expressa seu significado que se dirige a teoria da arte e o trabalho do crítico. Mas o que nos interessa nessa discussão é notar quão distante estamos de explicar a arte em termos das propriedades sensíveis das obras. Sem uma interpretação apropriada, sem uma teoria da arte, a percepção nada pode nos dizer de substancial acerca das obras, pois, não somente é possível sempre se deparar com meras coisas indistinguíveis, mas o que uma obra diz e como o diz não são coisas que se vêem. Entretanto, em uma passagem frequentemente citada, Danto diz que “*ver algo como arte* requer algo que o olho não pode discernir – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte.”²⁶ Ora, mesmo que isso seja verdadeiro, ainda assim *vemos* algo como arte. Há uma tensão entre percepção e interpretação em Danto.

A percepção de obras de arte

Entre as várias questões levantadas por Margolis, a análise que se segue se concentra no debate acerca dos limites da percepção.²⁷ Trata-se de esclarecer a função de conceitos e teorias na percepção e na ontologia de obras de arte. Margolis e Danto se separam, porém, no reconhecimento de diferentes contribuições de conceitos e de teorias, assim como nas desiguais atribuições de importância aos casos dos indiscerníveis de Danto. A crítica de Margolis é, de certa forma, kantiana, na medida em que Margolis considera que a atribuição do estatuto de obra de arte não pode ser independente da experiência perceptiva, da apreciação estética de uma obra.

²¹*Ibidem*, p. 131.

²²*Ibidem*, p. 147-148.

²³*Ibidem*, p. 143.

²⁴*Ibidem*, p. 189.

²⁵*Ibidem*, p. 208.

²⁶Danto, “O mundo da arte”, p. 20, “The artworld”, p. 580, ênfase minha.

²⁷Qualificação do próprio Danto (“Indiscernibility and perception: a reply to Joseph Margolis”, p. 329).

Margolis reconhece a Danto o mérito de ter, através dos paradoxos de seus experimentos de pensamento, contestado uma conhecida teoria de Nelson Goodman.²⁸ Segundo Goodman, a diferença entre uma obra de arte autêntica e sua falsificação mais perfeita há sempre de ser uma diferença física, discernível pela percepção.²⁹ No entanto, identificar em que consiste a diferença impercebida pode exigir que colecionadores, críticos e historiadores da arte aprimorem muito de seu trabalho, razão pela qual nem sempre é imediatamente disponível à percepção a discernibilidade desses objetos. Os indiscerníveis são apenas temporariamente indiscerníveis. Goodman menciona o famoso caso das telas que Van Meegeren fez passar como de autoria de Vermeer, telas que iludiram os mais perspicazes entre os especialistas de então. Nos dias de hoje, porém, telas de Van Meegeren são falsificações manifestas, uma vez que os estudiosos aprenderam a ver as diferenças.³⁰ O argumento de Goodman, porém, visa tão-somente a estabelecer que, mesmo que as variações físicas entre uma obra autêntica e sua falsificação não tenham sido ainda identificadas, e mesmo que aos olhos desarmados tais objetos se mostrem idênticos, ainda assim a crença de que uma dentre as duas é a original, enquanto a outra – mas qual? – é a falsa, é responsável por uma diferença na apreciação estética que podemos ter de cada uma.³¹ Essa diferença motiva, por exemplo, especialistas a pesquisar como discriminar um Van Meegeren de um Vermeer. Mas, seja como for, a diferença relevante não deixa de ser uma propriedade perceptiva, intrínseca à obra, ou seja, uma propriedade descritiva.

Os *indiscernibilia* de Danto, ao contrário, mostram que “o ponto lógico, ao garantir que, se *a* não é idêntico a *b*, então deve haver uma propriedade *F* tal que *a* é *F* e *b* não é *F*, não exige que *F* seja uma propriedade *perceptiva*”.³² As propriedades perceptivas de uma obra não esgotam as propriedades dessa obra. No entanto, Margolis critica Danto por ter passado dessa constatação – em tudo o mais correta – para uma teoria que afirma o extremo oposto: o que distingue obras de arte como tais é completamente indiscernível por meios perceptivos. Para Danto, as propriedades que diferem uma obra de sua contraparte sensivelmente idêntica devem estar entre suas propriedades relacionais, no seu conteúdo teórico segundo as intenções do artista, na sua história causal e, sobretudo, no lugar que ocupa no mundo da arte. Para Margolis, analogamente ao raciocínio de Danto acerca de Goodman, não há razões para se afirmar que, se a diferença de fato diz respeito a propriedades relacionais, “essa diferença não pode ser perceptiva – *deve não ser perceptiva*”.³³ Certamente caricaturando a teoria de Danto, Margolis acredita ter encontrado uma conseqüência indesejável a essa posição, a saber, a de simplesmente não existirem – fisicamente – obras de arte ou, ao menos, de se nunca ter percebido uma. Apesar de um certo ar de sofisma, assim se resume seu argumento: (i) se obras de arte e meras coisas não são o mesmo, e (ii) se os predicados perceptivos que se atribuem às meras coisas não são os mesmos predicados que se atribuem às obras, (iii) então não é possí-

²⁸Margolis, “Farewell to Danto and Goodman”, p. 356-357.

²⁹Goodman, *Languages of art*, p. 103-104.

³⁰*Ibidem*, p. 110-112.

³¹*Ibidem*, p. 105.

³²Danto, *The transfiguration of the commonplace*, p. 43.

³³Margolis, “Farewell to Danto and Goodman”, p. 369.

vel perceber obras de arte, exatamente por não terem propriedades perceptíveis. Não haveria mais sequer sentido em falar em ver uma pintura, ouvir uma sonata etc.³⁴

O problema com a teoria da percepção de Danto é, de acordo com Margolis, ser supostamente devedora da teoria dos dados sensíveis.³⁵ Os *indiscernibilia* são *sensibilia*. Reconhecer um conteúdo perceptivo comum entre os indiscerníveis e buscar a diferença inferencialmente, através de uma interpretação munida de um aparato conceitual e teórico, é reconhecer que não ouvimos uma obra de Mozart, mas uma seqüência de sons que por inferência é identificada à obra de Mozart. Além do mais, devido às dificuldades associadas a esse tipo de inferência, a passagem da percepção de qualidades sensíveis à identificação de uma obra de arte é vulnerável a críticas céticas a respeito do estatuto artístico de uma suposta obra, que tenha uma mera coisa como sua idêntica contraparte. O propósito dessa crítica está, porém, em sugerir uma revisão da teoria da percepção. Margolis observa que uma condição imposta a uma tal teoria é reconhecer que a percepção é carregada conceitualmente, teoricamente. Conceitos devem ser considerados como constitutivos da própria percepção, e não como algo que se deva acrescentar à percepção. “Não há por que insistir que ‘percepção’ deva ou possa ser confinada de forma a excluir a discernibilidade daquilo mesmo que distingue obras de arte e meras coisas reais. Seria bem mais natural ajustar o sentido de ‘perceber’”.³⁶ E o ajuste é reconhecer, contrariamente a Danto, que a percepção seria como que permeada pela interpretação. Margolis, dessa forma, acredita explicar o que é necessário para se perceber uma *Brillo Box*, “mesmo que não especificamente o que é exigido [...] para se perceber um *Wahrol* propriamente”.³⁷ A crítica procede? O que Danto tem a responder?

Uma explicação externalista da percepção de obras de arte

Com muita perspicácia, Danto, em resposta a Margolis, observa que o fato de que o perceber “envolve conceitos não é a solução do problema, mas é o próprio problema”.³⁸ Reconhecer a presença de conceitos e de teorias na própria percepção – e não há aqui razões para negá-la – não é o suficiente para resolver os paradoxos dos *indiscernibilia*, muito menos para compreender a fronteira que separa meras coisas e obras de arte, fim a ser buscado em *A transfiguração do lugar-comum*. “A questão é, então, como diferenciar o que não é uma diferença perceptiva entre objetos culturais postulados a ser perceptivamente indiscerníveis”.³⁹ E a resposta não é que as diferenças não *devem* ser perceptivas, mas “que as diferenças não *precisam* ser perceptíveis, como não o são quando pensamos nos quadrados monocromáticos como telas de realidades vermelhas”.⁴⁰ Os conceitos e teorias necessários para o reconhecimento de algo como obra de arte são de outra ordem do que os conceitos que conformam a percepção de uma mera coisa – ou mesmo da obra, considerada somente enquanto uma coisa. Mesmo a uma percepção permeada por conceitos, em conformidade com as exigências

³⁴*Ibidem*, p. 369.

³⁵*Ibidem*, p. 370.

³⁶*Ibidem*, p. 369.

³⁷*Ibidem*, p. 371.

³⁸Danto, “Indiscernibility and perception: a reply to Joseph Margolis”, p. 328.

³⁹*Ibidem*, p. 323.

⁴⁰*Ibidem*, p. 324, ênfase minha. Sobre os quadrados monocromáticos, ver abaixo a discussão sobre a tela *The Red Dust*.

kantianas de Margolis, mas desprovida de um aparato teórico a respeito da história da obra e da arte em geral, que possibilite uma interpretação do significado de uma obra, não é possível perceber *Brillo Box* como *Brillo Box*, ou seja, como distinta de uma caixa de sabão comum.⁴¹ Ver uma obra sem uma interpretação que determine qual seu conteúdo teórico, qual seu assunto, não é ver uma obra de arte, mas ver uma coisa.⁴² Perceber *Brillo Box* a não ser como uma caixa de sabão convencional não é uma possibilidade real somente para um filistino como o personagem Testadura de “O mundo da arte”, mas para qualquer um que simplesmente desconheça a história recente da arte contemporânea. No entanto, é importante ressaltar, ainda assim a percepção é conceitual, afinal o objeto é, todavia, percebido *como uma caixa de sabão*. Como Margolis mesmo suspeitou acerca de sua posição, sem a teoria não é possível “perceber um *Wahrol* propriamente,” apesar de ser possível perceber o objeto. Esses dois modos de percepção conceitual são capturados pela oposição introduzida por Danto entre identificar um objeto ou sob uma descrição mínima ou sob uma descrição estendida.⁴³ Perceber a obra de *Warhol* sob uma descrição mínima é perceber que se trata de uma caixa de sabão. Percebê-la sob uma descrição estendida é percebê-la como *Brillo Box*.

Diferentemente dos teóricos dos dados sensíveis, Danto em momento algum defende que, a partir de uma descrição em termos de *sensibilia*, verdadeira, de dois objetos semelhantes – por exemplo, “percebo retângulos coloridos de aparência opaca...” – são necessários conceitos e teorias para realizar a *inferência* de que, enquanto um não é uma obra de arte, o outro é. Em primeiro lugar, uma descrição mínima não é uma descrição em termos de *sensibilia*, afinal aquela é reconhecidamente conceitual, enquanto esta pretende não o ser. Em segundo lugar, a teoria é completamente diferente, para não dizer, oposta. Vejamos por quê.

The Red Dust, entre as obras vizinhas na galeria dos monocromáticos indiscerníveis, é um exemplo chave de Danto contra Margolis para motivar a separação entre percepção e interpretação.⁴⁴ Suponhamos que, no Museu de Arte Religiosa, *The Red Dust*, uma das obras da galeria dos indiscerníveis vermelhos monocromáticos, seja exibida, acompanhada de um texto com explicações a respeito de como essa obra é uma expressão do que os budistas chamam de ‘Po-eira Vermelha’. Uma noite, *The Red Dust* é roubada e a administração do museu coloca em seu lugar *The Israelites crossing the Red Sea*, uma tela vermelha monocromática idêntica a *The Red Dust*. No entanto, por descuido ou por esperteza, não substituem o texto que permitia aos visitantes apreciar a obra roubada. Comentando o exemplo, Danto diz o seguinte:

Não há diferença perceptiva entre elas, como estou usando a noção de percepção. Entendo por percepção o que permanece imutável entre obras quando a interpretação é diferente. Como pode alguém dizer que interpretação permeia percepção quando, ainda que percebamos quadrados vermelhos apesar de tudo, não percebemos

⁴¹Danto, “O mundo da arte”, p. 22, “The artworld”, p. 581.

⁴²Danto, *The transfiguration of the commonplace*, p. 124.

⁴³Danto, “The pigeon within us all”, p. 42-43.

⁴⁴Leddy, “The Red Dust”, p. 218.

The Red Dust, pois o que estamos vendo é *The Israelites crossing the Red Sea*? Como pode alguém acreditar que os visitantes estão percebendo *The Red Dust* quando estão percebendo uma obra completamente distinta, que, por acaso, se parece com ela? Podemos perceber o que não é o caso, dando assentimento a uma proposição falsa? ⁴⁵

Trata-se de uma explicação externalista do que está envolvido na percepção de uma obra de arte: conteúdos perceptivos são individualizados pelos objetos que causam as percepções, e não por idéias ou impressões, cujas descrições em termos de predicados sensíveis supostamente deveriam ser satisfeitas por algum dos objetos candidatos a ser o objeto da percepção. Além do mais, 'perceber' é um verbo *factivo*: não é possível perceber o que não é o caso, não é possível perceber um objeto que não seja o objeto percebido, embora seja possível se enganar e ter ilusões acerca de sua própria percepção. E Danto nada mais faz do que chamar a atenção para essa exigência em sua réplica a Margolis. No caso acima, os visitantes acreditavam perceber *The Red Dust*, quando, de fato, percebiam *The Israelites crossing the Red Sea*. Estavam enganados, é verdade; mas se interpretação permeasse a percepção, teriam concluído que algo estava errado e poderiam se queixar imediatamente com a administração do museu, pois o descuido seria prontamente descoberto pelo olhar. Como esse não é o caso, por absurdo, Margolis está errado: a percepção não é permeada por interpretação, por ser exatamente o resquício de se ignorar a interpretação.

A percepção após a interpretação

A crítica de Margolis de que é uma consequência da filosofia de Danto a de jamais percebermos obras de arte assenta sobre uma premissa falsa. É preciso ter claro que a posição de Danto é que obras de arte têm propriedades sensíveis, mas que não são suas propriedades sensíveis o que explica por que uma obra é, de fato, uma obra de arte. Não é que um objeto *b* enquanto obra de arte não tenha as propriedades que um outro objeto *c*, uma mera coisa, contraparte sensível de *b*, tenha. A contraparte é que não tem todas as propriedades da obra, a saber, aquelas que dizem respeito à história causal de *b* e, sobretudo, ao seu conteúdo. Percebemos obras de arte, mas o problema é determinar qual a função dessa percepção em uma explicação da arte, uma vez que a contribuição de propriedades sensíveis para uma definição de 'obra de arte' não é essencial. Ora, o papel da percepção é fundamental.

A percepção e as propriedades sensíveis de obras de arte não devem exatamente figurar em uma definição da arte, mas devem, por assim dizer, realçar por contraste o que é essencial para uma teoria da arte. Assim, a noção de percepção de indiscerníveis, uma percepção sob descrições mínimas, é um conceito *negativo* de percepção. Como citado acima, "entendo por percepção o que permanece imutável entre obras quando a interpretação é diferente". Essa noção negativa de

⁴⁵Danto, "Indiscernibility and perception: a reply to Joseph Margolis", p. 324-5.

percepção, se correta, talvez justifique a seguinte leitura: que o conceito de percepção depende do conceito de interpretação, de forma que perceber indiscerníveis é algo que fazemos *após* apreciarmos uma obra de arte como uma obra de arte, ou seja, *após* uma interpretação. Tanto (i) entre duas obras de arte idênticas a que correspondem interpretações distintas – *The Red Dust* e *The Israelites crossing the Red Sea* – quanto (ii) entre uma obra de arte, a que corresponde uma interpretação, e uma mera coisa real, a que nenhuma interpretação diz respeito – uma pá de neve e a obra de Duchamp – é possível que, uma vez notada sua perfeita semelhança, sejamos levados a percebê-las como sensivelmente indiscerníveis e a nos perguntar, *em seguida*, a que se deve, então, a diferença, se não é às propriedades sensíveis. Por exemplo, em 1964, na galeria Stable na rua East 74th de Nova Iorque, *após* os visitantes terem apreciado *Brillo Box* de Warhol como uma obra de arte, ocorreu a alguém, que sentiu uma certa injustiça, se perguntar “por que eram suas caixas obras de arte, enquanto as quase indistinguíveis caixas de papelão utilitárias eram tão-somente embalagens de sabão?”⁴⁶ Reconhecida já como obra de arte, a *Brillo Box* (e a *pop art*) nos fez recuar para a percepção e a nos perguntar o que é, afinal, a arte. Assim, “era como se o ponto da arte no nosso século fosse perseguir a questão de sua própria identidade, ao mesmo tempo rejeitando todas as respostas disponíveis como insuficientemente gerais.”⁴⁷ O credenciamento que obras antes impossíveis na história da arte,⁴⁸ como os *ready-made* e *Brillo Box*, exigiram do mundo da arte fez com que a arte alcançasse consciência de si mesma.⁴⁹ Ora, isso ocorreu quando artistas *perceberam* objetos idênticos, porém pertencentes a categorias distintas. Não de filósofos e críticos, mas do interior da própria arte que a pergunta gritante por sua identidade foi feita. Apropriando-se da idéia hegeliana de que a “arte é um estágio transitório no advento de um certo tipo de conhecimento,”⁵⁰ Danto identifica esse momento como o do fim da arte, ou melhor, o fim de uma certa narrativa da arte, quando a arte descobre ser filosofia.⁵¹ Não se pode menosprezar o papel que a percepção de indiscerníveis teve nessa descoberta.

O caminho interessante a ser percorrido é, portanto, da interpretação para a percepção, e não a contramão, como pressupõe Margolis. Não há como colocar em questão, no interior da filosofia da arte de Danto, o estatuto artístico de obras como a *Brillo Box*, pois é um fato que elas estejam integradas ao mundo da arte. Uma leitura de Danto que permitisse isso provavelmente estaria equivocada. Assim, ao atribuir erroneamente a Danto uma teoria que nos mostra como fazer a *inferência* a partir dos dados sensíveis para um objeto que assim se constitui como obra de arte, Margolis nada mais faz do que incorrer nessa incompreensão. E somente no interior dessa leitura se podem tirar as conclusões indesejáveis com que Margolis acredita a teoria de Danto estar comprometida. Na verdade, é por um caminho no mínimo oposto ao da inferência a partir dos *sensibilia* que somos motivados a revisar a filosofia da arte. Nada mais distante da teoria da percepção de Danto do que a teoria dos dados sensíveis e, com ela, a crítica de Margolis.

⁴⁶Danto, “Art, philosophy, and the philosophy of Art”, p. 1.

⁴⁷Danto, “The end of art”, p. 110.

⁴⁸“O mundo tem que estar pronto para certas coisas” (Danto, “The artworld”, p. 581, “O mundo da arte”, p. 22, *The transfiguration of the commonplace*, p. 44 e 113). Trata-se da tese de Heinrich Wölfflin de que nem tudo é possível em qualquer período da história.

⁴⁹Danto, *The transfiguration of the commonplace*, p. 208.

⁵⁰Danto, “The end of art”, p. 107.

⁵¹*Ibidem*, p. 86.

Referências bibliográficas

- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote. In: *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1996, p. 444-450.
- DANTO, Arthur C. The artworld. *Journal of Philosophy*, v. 61, p. 571-584.
- _____. *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- _____. The end of art. In: *The philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University Press, 1986, p. 81-115.
- _____. Art, philosophy, and the philosophy of Art. *Humanities*, v. 41, n. 1, 1983, p. 1-2.
- _____. *The philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University Press, 1986.
- _____. Indiscernibility and perception: a reply to Joseph Margolis. *British Journal of Aesthetics*, v. 39, 1999, p. 321-329.
- _____. The pigeon within us all: a reply to three critics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 59, n. 1, 2001, p. 39-44.
- _____. O mundo da arte. Trad. DUARTE, Rodrigo. *Artefilosofia*, v. 1, 2006, p. 13-25.
- _____. *A transfiguração do lugar-comum*. Trad. PEREIRA, Vera. São Paulo: Cosac-Naify, 2006.
- _____. Embodied meanings, isotypes, and aesthetical ideas. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 65, n. 1, 2007, p. 121-129.
- DAVIES, Stephen. Weitz's anti-essentialism. In: *Definitions of art*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991. Reimpresso em LAMARQUE, Paul & OLSEN, Stein Haugom (ed.). *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, p. 63-68.
- DICKIE, George. The new institutional theory of art. *Proceedings of the 8th Wittgenstein Symposium* 10, 1983, p. 57-64. Reimpresso em LAMARQUE, Paul & OLSEN, Stein Haugom (ed.). *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition*, Oxford: Blackwell Publishing, 2004, p. 47-54.
- FISHER, John Andrew. Is there a problem of indiscernible counterparts? *Journal of Philosophy*, v. 92, 1995, p. 467-84.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of art*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976.

- LAMARQUE, Paul & OLSEN, Stein Haugom (ed.). *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition*, Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- LEDDY, Thomas. *The Red Dust*. *British Journal of Aesthetics*, v. 41, 2001, p. 207-221.
- LEVINSON, Jerrold. Defining art historically. *British Journal of Aesthetics*, v. 19, 1979, p. 232-250. Reimpresso em LAMARQUE, Paul & OLSEN, Stein Haugom (ed.). *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition*, Oxford: Blackwell Publishing, 2004, p. 35-46.
- MARGOLIS, Joseph. Farewell to Danto and Goodman. *British Journal of Aesthetics*, v. 38, 1998, p. 353-374.
- _____. A closer look at Danto's account of art and perception. *British Journal of Aesthetics*, v. 40, 2000, p. 326-339.
- WEITZ, Morris. The role of theory in aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 16, 1956, p. 27-35.