
WEITZ, DANTO E A DEFINIÇÃO DA ARTE

Débora Pazetto Ferreira*

Resumo:

Morris Weitz afirma que a maior preocupação da teoria estética sempre foi determinar a natureza da arte e formulá-la através de uma definição. Percebendo a falta de consenso teórico quanto às propriedades intrínsecas à natureza da arte, o autor defende que é logicamente impossível estabelecer o conjunto de propriedades que define a arte corretamente porque ela é um campo aberto, que se recria constantemente. Arthur Danto conhece a argumentação weitziana a respeito da impossibilidade de definir a arte, não obstante, assume os riscos da tarefa.

Palavras-chave:

Definição, estética, filosofia analítica, mundo da arte, Wittgenstein.

WEITZ, DANTO AND THE DEFINITION OF ART

Abstract:

Morris Weitz argues that the major concern of aesthetic theory has always been to determine the nature of art and to formulate it as a definition. Realizing the lack of theoretical consensus about the intrinsic properties in the nature of art, the author claims that it is logically impossible to establish the set of properties that defines art properly, because it is an open field that is constantly being recreated. Arthur Danto is aware of Weitz's arguments about the impossibility of defining art, however, he assumes the risks of the task.

Keywords:

Definition, aesthetics, analytic philosophy, art world, Wittgenstein.

**Professora do Departamento de Ciências Sociais e Filosofia do CEFET-MG

Aproximações com a estética analítica

Embora a separação entre filosofias analíticas e continentais seja cada vez mais artificial, no terreno da estética e da filosofia da arte ainda podemos visualizar duas grandes linhas de pesquisa que enfatizam aspectos diferentes da discussão filosófica sobre a arte. Dominique Chateau afirma que há duas “tribos” na estética, a alemã e a anglo-saxônica, e que seus conterrâneos franceses, localizados entre as duas, optaram por ignorar a estética analítica e a existência de autores como Weitz, Mandelbaum, Stolnitz, Dickie e Goodman (CHATEAU, 1994, p. 27). Precisamos admitir que, grosso modo, a situação é semelhante no Brasil. Temos alguns estudos acadêmicos sobre estética analítica, mas são pouquíssimos perto da quantidade de pesquisas desenvolvidas em filosofia da arte a partir de autores como Kant, Heidegger, Adorno, Nietzsche, Schiller, Hegel, entre outros. Não pretendemos abordar as diferenças ou relações entre filosofias da arte analíticas e continentais, nem superestimar a importância dessa distinção. O autor que ocupa o espaço central nesse artigo, Arthur Danto, escapa a essa dualidade: embora inicie suas pesquisas de modo claramente ligado à filosofia analítica, passa a libertar-se progressivamente desse vínculo à medida em que seu pensamento começa a direcionar-se para a filosofia da arte. Todavia, o background analítico de Danto é extremamente importante para a compreensão de suas teorias sobre a arte.

Em meados do século XX, muitas teorias da arte foram inspiradas pela negação wittgensteiniana da possibilidade de definições essencialistas dos conceitos, desenvolvida principalmente nos parágrafos 66 e 67 das Investigações Filosóficas. Pois se a existência de uma estrutura essencial da linguagem era negada em favor da multiplicidade de jogos de linguagem que apenas adquirem sentido ao serem integrados a formas de vida, a épica busca filosófica pelas definições essencialistas dos conceitos aparecia como destinada ao fracasso. Doravante os filósofos, como as pessoas em geral, não deveriam exigir mais do que definições em redes de analogias e “semelhanças de família” – que não proporcionam a essência dos conceitos, mas apresentam parentescos que permitem algum tipo de análise teórica:

Vemos uma rede complicada de semelhanças, que se envolvem e se cruzam mutuamente. Semelhanças de conjunto e de pormenor. Não posso caracterizar melhor essas semelhanças do que com a expressão semelhanças de família; pois assim se envolvem e se cruzam as diferentes semelhanças que existem entre os membros de uma família (WITTGENSTEIN, 2000, p. 52).

Essa expressão wittgensteiniana tornou-se o ícone de um pensamento que visava limitar o poder teórico em geral. É nessa direção que Morris Weitz elaborou a mais conhecida negação da possibilidade de definir a arte.

“Arte” não é um conceito para ser definido

Em seu breve texto *O Papel da Teoria na Estética*, o autor afirma que a maior preocupação da teoria estética sempre foi determinar a natureza da arte e formulá-la através de uma definição que discrimine as condições necessárias e suficientes para que algo seja considerado arte. Como se fosse necessário definir a essência da arte para compreendê-la, avaliá-la e criticá-la corretamente. No entanto, “cada época, cada movimento artístico, cada filosofia da arte, tentou vezes sem conta estabelecer o seu ideal para depois ser sucedida por uma teoria nova ou revista, a qual se baseou, pelo menos em parte, na rejeição das teorias precedentes” (WEITZ, 1956, p. 1). Ou seja, cada teoria pretende eleger as características essenciais capazes de definir a arte, mas deixa de lado algo que outra teoria toma como essencial. Weitz percebe essa falta de consenso teórico quanto às propriedades intrínsecas à natureza da arte, mas ao invés de avançar nesse caminho propondo mais uma nova teoria capaz de corrigir as precedentes e estabelecer, finalmente, as condições necessárias e suficientes para que algo seja arte, ele recua e provoca uma pausa na engrenagem: afirma que uma definição verdadeira da arte não é possível devido à própria lógica do conceito. É logicamente impossível estabelecer o conjunto de propriedades que define a arte corretamente porque ela é um campo aberto, que se recria constantemente, de modo que não se pode prever os novos casos e propriedades que surgirão sob esse conceito. Assim, após uma breve menção a diversas teorias estéticas que tentaram inutilmente definir a essência da arte, Weitz conclui que

A teoria estética é uma tentativa logicamente vã para definir aquilo que não pode ser definido, de determinação das propriedades necessárias e suficientes daquilo que não tem propriedades necessárias e suficientes, de conceber o conceito de arte como fechado quando seu próprio uso exige a sua abertura (WEITZ, 1956, p. 4).

Seguindo os raciocínios de Wittgenstein, o pensador explica que compreender o conceito de arte não é ser capaz de defini-lo teoricamente, mas saber como usá-lo, isto é, como reconhecer e explicar obras de arte e como decidir, diante de novos exemplares,

se devem ser chamados de arte ou não. Essa decisão não se funda na adequação a uma teoria definitiva, mas na reflexão sobre a rede de similitudes e características mais ou menos compartilhadas que explicam o pertencimento a uma mesma família. Temos casos paradigmáticos e indubitáveis de arte e seus subgêneros: *Dido e Enéas* é evidentemente uma ópera, a *Santa Ceia* é evidentemente uma pintura. Mas às vezes surgem casos complicados: o *Ulysses* de Joyce é ainda um romance? *Retroactive I* de Rauschenberg é ainda uma pintura? De acordo com Weitz, não recorreremos a uma definição de romance ou pintura para respondermos a essas questões, mas a similaridades e parentescos com outras obras a que chamamos de romances ou pinturas. Elas podem ter várias propriedades em comum ou nem tantas assim, mas o que importa é tomar uma decisão, que pode ser alargar o conceito de romance para incluir narrativas não cronológicas e alargar o conceito de pintura para incluir colagens, ou criar outros subgêneros para acolher os novos casos. Quando decidimos que os exemplares complicados são muito diferentes para serem referidos pelos subgêneros de que dispomos, criamos outros, como “instalação”, “performance”, “happening”, “landart”, etc. É a essa prática de reajuste, correção e criação que Weitz se refere quando afirma que “arte” é um conceito aberto. Decidir se algo é romance, sinfonia ou escultura “não é uma questão factual, mas antes um problema de decisão, cujo veredicto consiste em saber se devemos ou não alargar o nosso conjunto de condições de aplicação do conceito” (WEITZ, 1956, p. 5). Assim como seus subconceitos, o conceito de arte é aberto, o que quer dizer que suas condições de aplicação nunca podem ser exaustivamente enumeradas, pois a arte está sempre se expandindo e propondo novas situações que exigem uma tomada de posição. Esta posição não requer um fechamento teórico que poderia excluir a atividade criativa da arte, mas simplesmente uma decisão prática sobre o uso do conceito.

O autor continua sua argumentação defendendo que a teoria da arte deveria parar de questionar o que é a arte e passar a descrever sob quais condições empregamos corretamente o termo arte. Começando por conta própria essa análise conceitual, Weitz afirma que “o conceito ‘arte’ é usado quer de modo descritivo (como ‘cadeira’) quer de modo valorativo (como ‘bom’); isto é, tanto dizemos ‘isto é uma obra de arte’ com a intenção de descrever algo como com a intenção de avaliar algo. Nenhum destes usos é surpreendente” (WEITZ, 1956, p. 7). O que o filósofo chama de “modo descritivo”

acontece quando descrevemos um objeto qualquer como uma obra de arte. Apontamos para algo e dizemos que é uma obra de arte, sem julgar se é boa ou ruim, apenas porque reconhecemos aí diversas propriedades que caracterizam a família “arte”. A arguição de Weitz concentra-se em mostrar que não existem condições necessárias e suficientes para essa identificação, mas existem redes de semelhanças e circuitos de propriedades que a possibilitam, mesmo que não seja imperativo que todas as propriedades estejam presentes. Sua seleção moderada das propriedades que *na maioria das vezes* estão presentes quando descrevemos algo como “arte” inclui: ser uma espécie de artefato; ser feito por seres humanos com engenho e imaginação; ser materializado em um meio sensível e público; ser composto de certos elementos e relações distinguíveis. Não entraremos no mérito dessa caracterização – não questionaremos, por exemplo, se alguém poderia julgar o que seriam “elementos e relações distinguíveis” por contraste ao Uno plotiniano ou à mônada leibniziana – porque o que realmente importa, para o autor, é que ela não seja tomada como uma definição, mas como um conjunto de “critérios de reconhecimento” de obras de arte. O erro das estéticas tradicionais seria precisamente identificar alguns desses aspectos de reconhecimento como traços essenciais, isto é, como critérios rigorosos de definição.

O “modo valorativo”, por outro lado, implica um juízo elogioso a respeito do objeto identificado como obra de arte. Nesse caso, o termo “arte” é definido com base nas suas propriedades valorativas, como, por exemplo, “harmônico”, “belo”, “expressivo”. Aqui, o equívoco teórico para o qual Weitz pretende chamar a atenção é a transformação de propriedades valorativas em critérios de definição. Ou seja, quando um teórico transforma suas propriedades preferidas da arte ou certas características que considera “honoríficas” em critérios essenciais. Em outras palavras, quando adjetivos usados para avaliar obras de arte são confundidos com razões pelas quais se afirma que algo é uma obra de arte.

É por este motivo que, no seu uso valorativo, a expressão “Isto é uma obra de arte” implica a expressão “Isto tem *P*”, onde *P* é uma certa propriedade da arte. Deste modo, se escolhermos usar “arte” valorativamente, como muitas pessoas fazem, a expressão “isto é uma obra de arte e é (esteticamente) boa” não faz sentido, uma vez que usamos “arte” de tal modo que acabamos por recusar *chamar* a algo uma obra de arte a não ser que incorpore o nosso critério de excelência (WEITZ, 1956, p. 8).

Assim, conforme Weitz, não há nada de surpreendente no uso valorativo de “arte”, todavia, não podemos transformar esses valores relacionados à arte em

definições verdadeiras que estabelecem suas condições necessárias e suficientes. O modo valorativo deveria ser delimitado à identificação de propriedades honoríficas ou elogios a obras de arte.

Weitz e Danto

Se há um autor que escapa tanto à divisão entre analíticos e continentais quanto ao anonimato (na França, no Brasil e onde houver algo semelhante à estética filosófica), esse é Arthur Danto. Embora o filósofo não costume citar suas fontes com muita precisão, ele conhece intimamente as polêmicas da estética analítica. Não obstante, apresenta, vinte e cinco anos após a publicação do artigo de Weitz, uma definição para a arte. Naturalmente, não se trata de uma definição ingênua que comete os mesmos equívocos das definições anteriores à limitação teórica imposta por Weitz. Danto define a arte sem utilizar propriedades contingentes e circunstanciais, ou propriedades “exibidas”, como dizia Mandelbaum para referir-se a características que podiam facilmente ser percebidas, como as sensíveis.

Não é tão simples escapar impunemente aos argumentos wittgensteinianos, contudo, Danto elabora uma série de contra-argumentos que o autorizam a arriscar uma definição de arte mesmo após a ampla aceitação da famosa interdição.

A arguição de Weitz baseia-se na ideia de que não é nem possível nem necessário definir a arte. Assim como os jogos, a arte não poderia ser definida porque não é um conjunto logicamente homogêneo, como são as espécies biológicas, por exemplo. A ciência pode apresentar as condições necessárias e suficientes para que algo seja um mamífero, a saber, ser um animal e nutrir-se do leite materno. Basta que algo satisfaça essas condições para que seja considerado um mamífero, mesmo que ponha ovos e tenha um bico, como os ornitorrincos, e mesmo que seja muito mais parecido com os peixes em todas as características externas, como os golfinhos. De acordo com Weitz, não podemos encontrar um denominar comum desse tipo para a arte: “se olharmos e virmos a que é que chamamos ‘arte’, também não iremos encontrar nenhuma propriedade comum — apenas cadeias de similaridades” (WEITZ, 1956, p. 4). Danto concentra toda sua argumentação anti-weitziana no par de verbos “olhar e ver”. Ele detecta nessa injunção visual um pressuposto tácito de que as supostamente

intangíveis propriedades comuns da arte são propriedades que podemos olhar e ver. Ou seja, conforme Danto, Weitz defende a impossibilidade de encontrar condições necessárias e suficientes para a arte porque parte da hipótese de que essas condições seriam aspectos sensoriais, i.e., seriam propriedades que nos permitiriam, ao olharmos e vermos várias coisas, reconhecer quais delas são obras de arte. Para ilustrar esse raciocínio, o autor cita um exemplo oferecido por outro wittgensteiniano, a saber, Kennick: se um homem entra em um armazém e lhe pedem que retire as obras de arte, ele poderá fazê-lo sem dificuldades, mesmo sem possuir uma definição satisfatória de arte em termos de um denominador comum.

Ou seja, o experimento imaginário que Kennick propõe para corroborar a tese de que não é possível nem necessário definir a arte apoia-se na ideia de que é possível reconhecer obras de arte com base em certas similitudes, em certa experiência indutiva, em certa convivência com obras de arte que nos habilita a usar adequadamente esse conceito sem a necessidade de enumerar uma lista constituída por suas propriedades essenciais. Ora, sabemos que a filosofia da arte de Danto edifica-se precisamente sobre um espanto agudo em relação a algumas caixas de esponja de aço que vieram a ser obras de arte, mesmo sendo idênticas a milhares de outras caixas de esponja de aço que não o são. Obviamente, o “homem qualquer” de Kennick não retiraria do armazém caixas de cereais ou de esponjas, pentes de cachorro, rodas de bicicleta, porta-garrafas e vidros de perfume, mesmo que elas fossem as valiosíssimas obras de arte de Marcel Duchamp e Andy Warhol. Pois bem, precisamos admitir que as similitudes e a experiência indutiva baseadas nas nossas “formas de vida”, que permitiriam o emprego correto da palavra arte, extinguiram-se com a arte moderna e contemporânea, de modo que buscar uma definição não parece mais tão desnecessário. Isso ratifica a tese dantiana de que a definição de arte não pode fundar-se em aspectos visuais e que só podemos percebê-lo radicalmente após o “fim da arte” (entendido como o fim da história da arte, isto é, como a ideia liberacionista de que qualquer coisa pode, em princípio, constituir uma obra de arte) – como se Andy Warhol fornecesse as premissas necessárias para refutar os estetas e os antiestetas wittgensteinianos. O insucesso do exemplo de Kennick mostra que, com a arte contemporânea, sequer critérios de reconhecimento baseados em semelhanças sensoriais são possíveis. E se aceitarmos a hipótese weitziana de que “saber o que é arte não é apreender uma essência manifesta

ou latente mas ser capaz de reconhecer, descrever e explicar aquelas coisas a que chamamos ‘arte’ em virtude de certas similaridades” (WEITZ, 1956, p. 5), seremos obrigados a admitir que não sabemos mais o que é arte. Com efeito, não somos capazes, nem mesmo se formos especialistas em arte contemporânea, de entrar em um armazém e retirar apenas as obras de arte. Havia um gracejo corriqueiro que circulava pelo ambiente da faculdade de Artes Plásticas, o qual não deixava de ser pertinente: os veteranos costumavam advertir os alunos iniciantes para que não deixassem nenhum objeto perdido pelo *campus*, pois algum professor podia passar e dar-lhe uma nota. A tese dantiana parte justamente da ideia de que não podemos “reconhecer, descrever e explicar” as coisas que chamamos de arte com base em critérios sensoriais, mas ainda assim há uma diferença entre arte e não-arte. Essa diferença existe mesmo quando as similitudes pressupostas pelos wittgensteinianos começam a falhar. Portanto, é preciso admitir a existência de características diferenciadoras, mas elas devem fundar-se em propriedades não sensoriais.

Todavia, precisamos reconhecer que, embora Weitz use os verbos “olhar” e “ver”, ele não afirma explicitamente que uma caracterização da arte deveria basear-se em propriedades perceptivas. Ele alega somente que ainda que não existam condições necessárias e suficientes para que algo seja arte, existem “feixes de propriedades que nos permitem descrever algo como uma obra de arte, e apesar de não ser necessária a presença de nenhuma dessas propriedades, a maioria delas está presente” (WEITZ, 1956, p. 7). O autor chama esses feixes de propriedades semelhantes de “critérios de reconhecimento” para obras de arte. Nesse sentido, Danto está certo em questionar a importância de aptidões “recognitivas” para uma definição de arte, uma vez que, para mantermos o exemplo, não podemos reconhecer obras de arte em um armazém. No entanto, notemos que os modestos critérios de reconhecimento que Weitz arrisca propor são: ser um artefato, ser constituído por uma coleção de elementos presentes em um meio sensível e ser produto do engenho humano. Ora, ao menos os critérios da artefactualidade e da autoria humana não são propriedades que podemos detectar ao olhar e ver as coisas. Podemos imaginar, usando a estratégia favorita de Danto, um pedaço de pedra idêntico à *Vênus de Milo*, que no entanto é um milagroso produto do desgaste natural do minério. O homem qualquer de Kennick naturalmente o reconheceria como um objeto esculpido intencionalmente por um artista e o retiraria do armazém. Weitz

não desenvolve sua argumentação nesse caminho, mas sabemos que, para identificarmos se algo é um artefato e se é produto do engenho humano, não basta olhar e ver o objeto – é preciso conhecer sua história. Assim, não é tão evidente a interpretação dantiana de que a interdição da possibilidade de definir arte baseia-se em uma espécie de cegueira ontológica em relação a propriedades não-sensoriais.

O que Weitz afirma realmente é que “arte” é um conceito aberto, o que significa que suas condições de aplicação são remanejáveis e mutantes. Ou seja, usamos a palavra arte de certo modo e repentinamente surgem casos imprevistos em relação aos quais teremos que decidir se devem ser designados como arte ou não. Pois não há uma régua que podemos usar para medir as coisas e verificar se são arte, assim como podemos verificar se têm ou não um metro de comprimento. O conceito de “metro” é fechado, porque podemos estabelecer condições necessárias e suficientes para sua aplicação: objetos que têm um metro de comprimento pertencem à extensão do conceito, os que não têm não pertencem. Mas o próprio Weitz percebe que “isto é algo que apenas pode acontecer na lógica e na matemática, onde os conceitos são construídos e completamente definidos. Isto não pode acontecer com conceitos empiricamente descritivos e normativos, a não ser que os fechemos arbitrariamente estipulando o alcance dos seus usos” (WEITZ, 1956, p. 5). Ou seja, ser um conceito aberto não é privilégio da arte, mas de conceitos empiricamente descritivos em geral. Os conceitos lógicos e matemáticos são construídos e definidos para serem conceitos fechados. Mas qualquer conceito empírico, mesmo na ciência, está sujeito a alterações diante de novos fatos. Isso apenas não é tão perceptível na nossa experiência comum, pois os fenômenos com os quais a ciência lida não costumam mudar tão rápido quanto as tendências e os estilos na arte. Se comessem a nascer gatos com chifres e cavalos de cinco patas, os conceitos de gato e cavalo teriam que ser reformulados para abranger essas novas propriedades, ou outras espécies animais teriam de ser inventadas. Se as mutações genéticas em animais tivessem a velocidade histórica das mutações estilísticas em arte, a ciência se transformaria rapidamente em uma barafunda de espécies, filos, ordens, classes e gêneros, ou teria que adotar margens mais difusas para seus conceitos. E provavelmente levaríamos mais a sério a taxonomia do fictício *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos* mencionada por Borges, que divide os animais em: a) pertencentes ao Imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f)

fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas.

A definição de Danto

No fim das contas, o problema weitziano é sobretudo que conceitos baseados em conhecimento empírico e raciocínio indutivo nunca são logicamente fechados. Podem ter certa estabilidade baseada na estabilidade contingente da natureza, como, por exemplo, os conceitos de gato e cavalo. Mas a arte também tem seus períodos de estabilidade, o que levou muitos teóricos a elevar propriedades circunstanciais ao estatuto de propriedades essenciais, como a beleza e a imitação da realidade. Todavia, em última instância, alargar o conceito de arte para abarcar pinturas abjetas ou esculturas abstratas é uma decisão nossa, assim como dividir os animais em seres que mamam e seres que não mamam é uma decisão nossa. Ou seja, o discurso de Weitz pondera muito mais a respeito de como a teoria deve portar-se em um terreno no qual as mutações são tão rápidas e bruscas – e ele toma uma decisão: a teoria deve assumir que arte é um conjunto aberto e heterogêneo em vez de tentar fechá-lo arbitrariamente com definições –, do que sobre o caráter visível ou invisível das almejadas condições necessárias e suficientes para a arte.

Não obstante, Danto tem o mérito de separar nitidamente a definição de arte da possibilidade de reconhecimento sensorial de certas coisas como arte. A pergunta que ele deveria ter feito, e infelizmente não fez, ao texto de Weitz é: pois bem, e com base em quais critérios decidimos se devemos alargar o conceito para incluir esses novos objetos que rompem com suas margens precariamente pré-estabelecidas? São decisões arbitrárias feitas pelo séquito de especialistas que dirigem certas instituições e decidem quais obras serão expostas como arte? São seleções baseadas no gosto particular ou em questões econômicas dos dirigentes do mercado de obras de arte? Sabemos o quanto essas contingências são recorrentes na prática, mas estamos no plano da teoria e supomos – ao menos Danto o supõe – que há uma estrutura teórica que justifique essas decisões sobre o que denominamos e o que não denominamos “arte”. Essa estrutura não se alicerça no reconhecimento de propriedades sensíveis, pois a arte contemporânea

explicita a nulidade dessa empreitada, mas isso não significa que uma definição de arte seja impossível – essa é a aposta de Danto.

Danto propõe uma definição com base em critérios tão mínimos que se torna realmente difícil pensar em obras de arte que não os satisfaçam. Contudo, são critérios mais próximos de propriedades relacionais do que de propriedades qualitativas ou monádicas: têm a ver com a interpretação social e historicamente fundada de certos objetos como obras de arte. O autor afirma que

Definir arte é uma tarefa tão esquiva que a quase cômica inaplicabilidade das definições filosóficas da arte à própria arte tem sido explicada, pelos poucos que perceberam nessa inaplicabilidade um problema, como resultado da indefinibilidade da arte. Tanto é assim que Wittgenstein eliminou o problema, embora o fizesse por razões demasiado complexas para discutir num prefácio (DANTO, 2010, p. 26).

Portanto, ele conhece as complexas razões wittgensteinianas e a argumentação de Weitz a respeito da impossibilidade de definir a arte. Não obstante, ele assume os riscos da tarefa: “esse livro assume como programa uma definição de arte que quase implicaria a existência, afinal, de uma identidade artística fixa e universal” (DANTO, 2006, p. 213). O livro em questão é *A Transfiguração do Lugar-Comum*, no qual Danto desenvolve uma definição que procura capturar o que é essencial para que algo seja arte. Podemos resumir a definição que ele propõe através das seguintes propriedades:

- Obras de arte diferem de coisas reais porque são representações;
- Isso implica que são sempre sobre alguma coisa, ou seja, têm significado, conteúdo semântico (*aboutness*);
- O significado é incorporado na parte material da obra, isto é, ele é combinado com seu “modo de apresentação” material;
- Há sempre uma dimensão retórica, metafórica e estilística nas obras de arte, situadas na relação entre o significado e seu modo de apresentação;
- Obras de arte exigem uma interpretação historicamente contextualizada;
- Essa interpretação é possibilitada pelo mundo da arte.

Essas propriedades são amplamente discutidas no decorrer do livro, embora nunca apareçam sob o formato de uma lista de condições essenciais. Provavelmente porque essa apresentação seria demasiado arriscada para uma obra tão inovadora e especulativa. A última propriedade na lista acima é complexa, pois Danto não postula o

pertencimento ao “mundo da arte” como uma condição essencial para que algo seja uma obra de arte, contudo, o conceito é tacitamente pressuposto ao longo de toda a *Transfiguração*. Ademais, é apenas ao incluir o ambiente histórico legitimador do mundo da arte – que é mais discutido por Danto no precoce texto intitulado *O Mundo da Arte* – que o autor consegue criar um limite entre arte e não-arte. Essa é uma hipótese interpretativa que não exploraremos neste artigo, pois basta-nos, para o momento, explicitar a suposição dantiana de que as teorias filosóficas que tentaram definir a arte ao longo da história falharam porque tentaram captar algo *no* objeto que indicasse sua “artisticidade”. Notando essas falhas sistemáticas, Weitz e outros wittgensteinianos defenderam a impossibilidade de definir a arte, como uma espécie de cura radical à fadiga crônica das estéticas. Danto, por outro lado, conjectura que o problema não estava no ato de definir a arte, mas na tentativa de fazê-lo através de propriedades sensivelmente perceptíveis. Consequentemente, ele constrói uma teoria que não fundamenta a “artisticidade” da arte em algo que pode ser percebido no objeto, mas na *relação* do objeto com diversos outros fatores. Ou seja, “é arte” não é um predicado qualitativo (um predicado elementar ou monádico, na terminologia da lógica), mas um predicado relacional. Isso significa que, para sabermos o que é essencial à arte, não podemos olhar apenas para obras de arte, mas perceber também o que não é arte, e investigar o que funda essa diferença.

Referências

- CHATEAU, D. **La Question de la question de l'art**: note sur l'esthétique analytique (Danto, Goodman et quelques autres). Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1994.
- DANTO, Arthur. O mundo da arte. Trad. Rodrigo Duarte. **Artefilosofia**. n 1. UFOP. 2006.
- _____. **Após o fim da arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- _____. **A Transfiguração do lugar comum**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. **O descredenciamento filosófico da arte**. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- DICKIE, G. **Art and Value**. Blackwell Publishers, 2001.

- JIMENEZ, M. **Qu'est-ce que l'esthétique?** Paris: Gallimard, 1997.
- RAMME, N. “A estética na filosofia da arte de Arthur Danto”. **Artefilosofia**. n 5. UFOP. 2008.
- WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Ed. Nova Cultural. (Col. *Os Pensadores*), 2000.
- WEITZ, M. **O papel da teoria na estética**. Tradução de Célia Teixeira. Artigo originalmente publicado em *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV (1956), 27-35.