

**Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG  
Faculdade de Filosofia Ciência e Letras - FAFICH  
Departamento de Filosofia**

**RÍZZIA SOARES ROCHA**

**O ajuizamento estético da obra de arte:  
Uma configuração da recepção crítica a partir de Danto e Benjamin**

Belo Horizonte  
2017

RÍZZIA SOARES ROCHA

**O ajuizamento estético da obra de arte:  
Uma configuração da recepção crítica a partir de Danto e Benjamin**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte  
Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte.

Belo Horizonte  
2017

100  
R672a  
2017

Rocha, Rízzia Soares

O ajuizamento estético da obra de arte. [manuscrito] : uma configuração da recepção crítica a partir de Danto e Benjamin / Rízzia Soares Rocha. - 2017.

185 f. : il.

Orientador: Rodrigo Antônio de Paiva Duarte.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1.Filosofia - Teses. 2.Estética - Teses. 3. Arte – Filosofia - Teses. I. \$a Duarte, Rodrigo A. de Paiva (Rodrigo Antônio de Paiva). II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

*Para minha mãe, que vi cair menos vezes do que vi levantar.*

A salvação se agarra à pequena falha na catástrofe contínua.  
*Walter Benjamin*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG pela estrutura e apoio oferecidos para conclusão dessa pesquisa. Agradeço também a CAPES pelo auxílio financeiro sem o qual seria muito difícil concluir este trabalho, além do auxílio para o estágio doutoral na Alemanha, passo importante para o amadurecimento e aprofundamento do problema da tese. Ao Professor Doutor Christoph Türcke, co-orientador de minha pesquisa nos meses passados na Hochschule für Grafik und Buchkunst, muito obrigada pelo apoio, pela gentileza e pelos agradáveis almoços em que discutimos meus resultados parciais de pesquisa. E ao meu orientador, o professor Rodrigo Duarte, obrigada pelo apoio e compreensão essenciais para que os infortúnios que marcaram os anos dessa pesquisa fossem superados da melhor maneira. Também agradeço ao corpo docente do departamento de filosofia da UFMG que abriu muitas e novas perspectivas na minha experiência com a filosofia.

Agradeço aos amigos que surgiram nesses anos vividos em Belo Horizonte. Muitos desses amigos ainda trago comigo, embora outros tenham se afastando no caminho. Vitor, Herlany e Daniel, obrigada pelo acolhimento nos dias em que o inverno alemão se tornou mais denso para mim e, dos meses passados em Leipzig, agradeço imensamente a Johanna que me ajudou a enfrentar o seu idioma materno e que me defendeu dele quando necessário.

Ao professor e amigo Abílio, a manutenção do afeto que nos aproxima é uma parte importante do espólio conquistado nos anos vividos em Minas Gerais. E aos meus queridos amigos, Renata e Sydnei, sei que tenho perdido momentos importantes com vocês, dos quais eu gostaria muito de participar. No entanto, meu sentimento de

perda seria ainda maior se eu não soubesse que vocês compreendem a minha ausência e sabem o quanto eu gostaria de abreviá-la. Obrigada.

Rachel, hoje, olhando o passado, tenho dúvidas de que teria chegado ao fim desse trabalho sem você. Muito obrigada pela sua insistência, pelas múltiplas ligações que me tiraram da inércia e me deram esperança, me ajudaram a me reorganizar e a me reerguer. Obrigada por ter sido generosa e compartilhado comigo os seus insucessos para que eu aprendesse com sua vontade, certeza e força, a alcançar a meta estabelecida. Seu apoio vai ainda além do que eu descrevo aqui e possui importância maior do que tenho capacidade para demonstrar.

Antônio, embora a morte ainda siga intermitente, as curtas, e muitas vezes difíceis, horas passadas com você me ensinaram o acolhimento da vida. Com sua ajuda atravessei o desamparo.

À minha família, meus tios, primos e avó, obrigada por compreenderem minha ausência nos almoços e tantos outros encontros familiares. Aos meus pais e irmãos, que em algum momento perdi e recentemente reencontrei, obrigada pelo apoio. Ao meu pai, especialmente, agradeço a generosidade em ceder, a qual jamais faltou, e à minha mãe dedico essa tese. Mãe, você tem nos ensinado alegria, tranquilidade e amor à vida nos momentos mais desfavoráveis em que o desespero é a única saída para muitos. Enquanto médicos reafirmam doença, você teima saúde com sua capacidade de recuperação que devolve a harmonia das nossas ações diárias. Não acredito serem os filhos o motivo que leva as mães a superarem os maiores sofrimentos, como você afirmou um dia brincando em dizer que não iria desistir. São sua força, coragem e otimismo, para mim, os responsáveis por você continuar enchendo nossas vidas com sua alegria e teimosia, nos ensinando seus termos imaginários precisos para nomear nosso cotidiano com invenção.

Aos meus irmãos: o menor, com seu jeito peculiar de ser afastado, mas jamais negar apoio quando lhe peço ajuda, obrigada; e ao maior, obrigada pela proximidade nas pequenas semelhanças e pelo respeito nas grandes diferenças.

Aos avós que perdi nos últimos anos, todos levam consigo um pouco da minha infância. O meu avô materno também levou os brinquedos com os quais aprendi a fabular o mundo e não poderei aprender novamente.

Concluo agradecendo a dois amigos recentes, Luara e Wander. São vocês os responsáveis por proteger a minha alegria nesses dias difíceis.

## RESUMO

Em vista das modificações que a produção artística contemporânea impingiu ao conceito de arte, levando valores tradicionais à ineficácia, essa tese propõe uma configuração do modo de recepção da obra de arte a partir de Walter Benjamin e Arthur Danto. Tal configuração não se apoia sobre uma legislação estética e, portanto, questiona a atitude contemplativa comum ao espectador tradicional. Esse modo de recepção, formatado na ascensão na burguesia, deve dar lugar ao observador ativo cujo trabalho receptivo perfaz a obra de arte. Assim, o objeto artístico, tomado como projeto ou obra inacabada, completa-se na recepção cujo fundamento é a reflexão crítica. Para tanto, é necessário uma reconfiguração do conceito de crítica e, dessa forma, um reposicionamento do crítico diante da produção artística atual. Benjamin e Danto balizam essa configuração da recepção crítica que compreenda as particularidades do fenômeno artístico contemporâneo sendo modo de transmissão dos significados que a obra de arte possa conferir à vida. Pois, com a dissolução de parâmetros *a priori* para a avaliação das obras, a reestruturação da crítica se faz necessária para que, em meio à sensação de que o fenômeno artístico se reduziu a uma atribuição arbitrária do *status* de obra de arte a não importa o quê, o significado da arte não seja cooptado pelo discurso do mercado, para que não seja instrumento de manutenção do *status quo* ou, ainda, para que ele não fique restrito a um grupo de especialistas.

Palavras-chave: crítica, arte contemporânea, ajuizamento estético, filosofia da arte, estética.

## ABSTRACT

Contemporary artistic production has brought changes to the concept of art that made traditional values ineffective. This thesis proposes a reconfiguration of artwork reception based on Walter Benjamin and Arthur Danto's works. This reconfiguration does not rely on aesthetic regulations and thus challenges the common contemplative attitude of the traditional spectator. This receptive mode, which resulted from the ascension of the bourgeoisie, should be replaced with an active observer whose receptive work makes up the artwork. Therefore, the artistic object is considered to be a project or unfinished work that completes itself through reception, which is based on critical reflection. This scenario demands modifications of the concept of criticism and the relationship between the critic and the contemporary artistic production. Benjamin and Danto set the guidelines for the critical reception reconfiguration that caters for the particularities of the contemporary artistic phenomenon and allows the artwork to convey meanings to life. With the dissolution of *a priori* parameters for the artwork evaluation and the feeling that the artistic phenomenon has reduced itself to arbitrary attributions of artwork status, the new criticism concept prevents the meaning of art from being converted into a tool to maintain the status quo or restricted to a group of experts.

Keywords: criticism, contemporary art, aesthetic judgment, philosophy of art, aesthetics.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1a. Nuno Ramos, <i>Bandeira Branca</i> , 2010.....	15
Figura 1b. Nuno Ramos, <i>Bandeira Branca</i> , 2010.....	16
Figura 1.1. Tino Sehgal, <i>This is so contemporary</i> , 2005.....	25
Figura 1.2 Gustav Courbet, <i>Um enterro em Ornans</i> , 1849-1850 .....	39
Figura 1.3 Edouard Manet, <i>Déjeuner sur l'herbe</i> , 1863.....	41
Figura 1.4 Marcantonio Raimondi, O julgamento de Paris, 1520 .....	42
Figura 1.5 Edouard Manet, <i>Olympia</i> , 1863 .....	43
Figura 1.6. Ticiano, <i>Vênus de Urbino</i> , 1538.....	43
Figura 1.7 Mark Tobey, <i>Noite branca</i> , 1942.....	51
Figura 2.1. Marepe, [Sem título], 2002.....	63
Figura 2.2 Rafael, <i>Madona Sistina</i> , 1512-1513.....	66
Figura 2.3 Felix Gonzalez-Torrez, <i>Untitled (Perfect Lovers)</i> , 1991.....	72
Figura 2.4. Marcel Duchamp, <i>A fonte</i> , 1917.....	74
Figura 2.5. Constantin Brancusi, <i>Leda</i> , 1920.....	74
Figura 2.6 Andy Wahrol, <i>Brillo Box</i> , 1960.....	77
Figura 3.1. Paul Cézanne, <i>As maçãs</i> , 1889-90.....	103
Figura 3.2 Cy Twombly, <i>Olympia</i> , 1957.....	104
Figura 3.3 Cy Twombly, <i>Olympia</i> , 1957 (detalhe).....	104
Figura 3.4. – Banksy, <i>Soldado com lata de spray</i> , 2005.....	115
Figura 3.5. Vermeer, <i>A leiteira</i> , 1658.....	119
Figura 3.6. Delacroix, <i>O bom samaritano</i> , 1849-50.....	120
Figura 3.7. Robert Moris, <i>Delta Theta</i> , 1961.....	122
Figura 3.8 Kennth Noland, <i>Beginning</i> , 1958.....	123
Figura 3.9. Edward Hopper, <i>Manhã na Carolina do Sul</i> , 1955.....	124
Figura 4.1. Gerhard Richter, <i>Atlas</i> , 1960.....	131
Figura 4.2. Gerhard Richter, <i>Atlas– Quadro 3</i> , 1962.....	131
Figura 4.3 August Sander, 1962.....	133
Figura 4.4 Donatello, <i>Banquete de Herodes</i> , 1423-1427.....	146
Figura 4.5 Lorenzo Ghiberti, <i>Flagelação</i> , 1425-1452.....	147
Figura 4.6. Relógio dos 500 anos em Brasília.....	150
Figura 4.7. Ai Weiwei, <i>Snake Ceiling</i> , 2008.....	155.

Figura 4.8 Cildo Meireles, <i>Projeto Coca-cola</i> , 1970.....	156
Figura 4.9 Cildo Meireles, <i>Cédula</i> , 1970.....	157
Figura 5 Rodrigo Braga, <i>Mar interior</i> , 2016.....	172

## SUMÁRIO

PREÂMBULO .....	16
INTRODUÇÃO .....	21
1. CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE.....	25
1.1 A arte através da filosofia .....	34
1.2 O movimento das vanguardas.....	41
1.3 A questão da forma .....	49
1.4 Arte como instituição .....	53
1.5 Crítica e juízo .....	56
2. PARÂMETROS EPISTEMOLÓGICOS DA CRÍTICA .....	62
2.1 Valor de exposição e valor de culto: aura e arte contemporânea .....	63
2.2 Estética e suas implicações artísticas .....	71
2.3 Qualidades artísticas e qualidades estéticas: Teoria Institucional da Arte ...	75
2.4 O Início da tradição crítica de arte.....	81
2.5 O conceito benjaminiano de crítica.....	85
2.5.1 Crítica ao conhecimento .....	86
2.5.2 As ideias .....	88
2.6 A obra de arte como projeto .....	95
3. A HISTÓRIA DA ARTE EM QUESTÃO .....	100
3.1 Teoria Imitativa .....	101
3.2 Mímesis .....	106
3.3 Olympia: a história da arte em questão.....	113
3.4 Ruptura .....	115
3.5 História como progresso.....	118
3.6 Crítica à historiografia dantiana: a questão do arquivo .....	127
4. O PROBLEMA DA ARTE COMO UM PROBLEMA DA HISTÓRIA .....	129
4.1 Iconografias modernas.....	131
4.2 Experiência e choque .....	137
4.3 Imagens da história: arquivos .....	141
4.4 A formação da consciência histórica.....	144
4.5 A história universal da arte .....	152
4.6 As relações entre Danto e os erros do historicismo .....	127
CONCLUSÕES SOBRE O SENTIDO DA CRÍTICA .....	163

5.1 Arte e verdade: uma retomada da teoria do belo .....	164
5.2 Crítica e ruptura .....	168
5.3 A produção a crítica .....	171
5.4 Sobre o método da crítica .....	177
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	179

## PREÂMBULO

Antes de iniciar as discussões sobre a recepção crítica da obra de arte, começo rememorando um evento ocorrido em 2010, na 29ª Bienal de São Paulo. Nuno Ramos, artista brasileiro, exhibe nessa edição da bienal uma segunda versão de sua obra *Bandeira Branca*. A primeira versão havia sido exposta no CCBB de Brasília dois anos antes. Na forma apresentada em São Paulo, a instalação contava com três esculturas em grandes proporções, feitas de areia queimada e prensada, forradas no topo por uma fina lâmina de mármore na qual foram fixadas três caixas de som que emitiam a intervalos irregulares as canções “Bandeira Branca”, de Max Nunes e Laércio Alves interpretada por Arnaldo Antunes, “Boi na Cara Preta”, canção de nosso folclore interpretada por Dona Inah, e, por fim, “Carcará”, de João do Vale e José Candido interpretada por Mariana Aydar. Nessa instalação, que ocupou o vão central do prédio da Bienal, três urubus habitaram as estruturas por alguns dias. (FIGURAS 1a E 1b)



FIGURA 1a – Nuno Ramos, *Bandeira Branca*, 2010.



FIGURA 2b – Nuno Ramos, *Bandeira Branca*, 2010.

*Bandeira Branca* foi alvo de discussões e protestos os quais levaram à interrupção de sua participação. O motivo principal dos ataques à obra estava no “confinamento” dos urubus. Ativistas, entidades e simpatizantes da causa animal fizeram protestos até o ponto de interferirem na obra, que acabou sendo pichada. Surgiram boatos de que as aves estavam confinadas sofrendo com o *stress* causado pelo volume das caixas de som e por falta de alimento, no entanto, nenhuma dessas afirmações tinha fundamento. Os urubus que viveram na instalação eram aves nascidas em cativeiro, cuidadas e alimentadas diariamente pelo mesmo tratador responsável por elas no Parque dos Falcões, em Sergipe, local de onde saíram para participarem da exposição. As aves passaram por um processo de adaptação antes da abertura da bienal, no qual foram acompanhadas por um veterinário e o tratador. As mesmas aves tinham participado da primeira versão da obra exposta em Brasília, fato que contava para deixar os animais habituados àquela situação. Visivelmente não havia sinal de stress, os urubus

estavam em ótimas condições de saúde, e as licenças tinham sido concedidas pelo Ibama. Mesmo que o artista e organizadores da bienal tivessem esclarecido as condições de vida das aves e tivessem exposto as licenças, nada foi suficiente para demover o público que se convenceu de que os animais sofriam e, portanto, de que era necessário devolvê-los à “natureza” o quanto antes. Nenhuma evidência foi capaz de conter a onda de informações equivocadas que ocupou espaços e horários que, normalmente, são de difícil acesso para a arte nos jornais e na TV. A obra de Nuno foi tema de vários debates alcançando uma divulgação raríssima para a arte, principalmente, tratando-se de arte contemporânea brasileira. Esses ataques finalmente levaram à perda das licenças do Ibama e ao retorno das urubus às suas gaiolas em Sergipe três vezes menores do que as do Parque do Ibirapuera em São Paulo.

Com todo esse desentendimento, a instalação teve grande notoriedade e quase nenhuma crítica. O público mal sabia por que os urubus compunham a obra. *Bandeira Branca* ocupou todo o imenso vão central do edifício e, em suas grandes proporções, a obra possuía uma leveza que desmaterializava na medida em que o espectador subia a rampa de acesso aos andares. No térreo, a visão das estruturas pesadas, embora frágeis, de areia pilada equilibram o mármore e, na medida em que o espectador ganha altura, o mármore dá lugar à transparência dos vidros que compõem os alto-falantes, até que na caminhada em direção aos últimos andares resta o vão que é preenchido pelo som melancólico das canções. Por fim, o voo dos urubus corta o vazio. Esse buraco impenetrável para o observador – telas de proteção circundavam a obra de alto a baixo – celebra uma espécie lúgubre de habitação da natureza. Mas isso não foi dito por que mais importante era lutar contra uma crueldade inexistente.

Embora tenha a causa animal como foco, uma das poucas críticas sobre *Bandeira Branca* foi “Pichações e Urubus” escrita pelo professor e crítico Lorenzo

Mammì<sup>1</sup> e publicada na Folha de São Paulo em 17 de outubro de 2010. Segundo Mammì os urubus fomentaram uma polêmica de domínio comum, para alívio dos jornais que se vêem diante da tarefa de noticiar e comentar um evento de massa, a Bienal de São Paulo, que não fala a linguagem da massa<sup>2</sup>. Sem por em questão se os animais sofreram ao compor a instalação, ainda que seja um assunto relevante e os laudos veterinários divulgados na época atestassem que eles não sofriam, o autor destaca que não se tem notícias de uma ação das organizações pelo tratamento ético dos animais (*Peta*) contra o uso de animais vivos em filmes ou propagandas, por exemplo. O crítico aponta que a diferença significativa para que isso não acontecesse é que em filmes ou propagandas os animais estão atuando, representando algo, e em uma obra de arte isso não acontece. Essa presença crua de animais, sem qualquer filtro de beneficiamento da indústria de alimentos ou de *pets*, é inquietante e, portanto, “somos levados a transferir para eles um desconforto que provavelmente é apenas o nosso”<sup>3</sup>.

A cada dois anos a cidade de São Paulo é movimentada por uma das bienais de arte mais importantes do país e, no entanto, essa movimentação em nada interfere no fluxo dos acontecimentos políticos, econômicos e sociais da maioria dos brasileiros. Será que a arte perdeu potência crítica ou ela jamais teve força de interferência no mundo? O que ocorreu com *Bandeira Branca* é uma evidência de que persiste na obra de arte força de interferência direta no cotidiano. Ela é capaz de perturbar, tumultuar a ordem comum dos acontecimentos inserindo uma ruptura e empurrando os limites dos espaços reservados à arte nos museus, pavilhões expositivos e galerias. Talvez falte à crítica de arte ação para o desdobramento e intensificação desse germe crítico que a arte

---

<sup>1</sup> MAMMÌ. *O que resta: arte e crítica de arte*, p. 157-160.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 158.

traz inscrita em si. Faltou à Bandeira Branda e falta ainda a outras tantas obras que são silenciadas por falta de atitude crítica.

As instituições de arte foram, e ainda são, um meio de desvigorar a obra retirando-a do cotidiano e isolando-a em lugares seguros. Essa separação também dá origem a obras de arte auto referenciais cuja teoria da arte se torna seu tema. Mesmo assim, a arte manteve sua força crítica de ação no mundo, embora essa força tenha sido limitada por alguns dos próprios instrumentos de criação e sustentação da arte como um conceito estrito. Essa pesquisa esteve sob a carga da tensão entre a crítica dos dispositivos responsáveis por desvigorar a arte, dentre os quais está a estética filosófica, e a compreensão desses dispositivos para a construção dos eixos de sustentação da tradição artística sobre as quais toda a teoria da arte está estruturada. Se crítica é questão de justa distância, os capítulos que se seguem são ajustes de perspectiva, movimentos de aproximação e distanciamento procurando posicionar o corpo presente no ponto favorável ao rearranjo uma tradição e história.

## INTRODUÇÃO

A recepção crítica da obra de arte, sobre a qual as páginas que se seguem se empenham em discorrer, tem como cerne a interpretação. O crítico ocupa um ponto de vista, mas não o faz na intenção de construir um código normativo. Na procura por identificar, desdobrar e potencializar o significado de uma obra, mostrando a união indissolúvel entre forma e sentido, ou como formula Danto em *A transfiguração do lugar comum*, mostrando “como o objeto em que o significado está corporificado efetivamente o incorpora”<sup>4</sup>, a interpretação tem como propósito evidenciar dois conceitos essenciais à sua investigação, a obra e o objeto. Para o filósofo estadunidense o problema fundamental da filosofia da arte é explicar como a obra se relaciona com o objeto e Benjamin, em suas reflexões sobre a crítica, constela obra individual no todo da arte negando qualquer homogeneização estilística. União entre objeto e significado, ou corporificação do sentido, a obra encontra no papel da interpretação o desdobramento desse liame indissolúvel entre a materialidade da obra e seu teor.

A estrutura da tese se apresenta da seguinte forma: o primeiro capítulo faz uma exposição da historiografia da arte segundo a construção do historicismo, apontando os problemas dessa configuração da história tanto para a arte mesma quanto para a recepção crítica da obra. Já o segundo capítulo trata da crítica benjaminiana lida a partir das reflexões de Danto sobre a arte contemporânea e como a crítica às estruturas do conhecimento feita por Benjamin contribui para o reposicionamento do observador diante da obra. Ele restitui a legibilidade do ponto de vista do crítico para o desenvolvimento da reflexão, o que restitui o valor do sujeito como germe crítico, pois

---

<sup>4</sup> DANTO. *A transfiguração do lugar-comum*, p. 19.

todo o ser pensante é agenciado por um ponto de vista<sup>5</sup>. No entanto, pensar o objeto artístico criticamente sem pensar a construção de sua história seria produzir uma falsa reflexão crítica. Esse é o tema do terceiro capítulo que coloca as reflexões de Danto e Benjamin sobre a historiografia. Embora ameace exprimir reservas à historiografia tradicional reconhecendo que a arte foi cerceada historicamente a partir de narrativas mestras as quais instituíram os limites da arte determinando-a como um conceito estrito, Danto endossa essa mesma narrativa como meio de legitimação do objeto como obra. No problema dos objetos banais sensorialmente indistintos de obras de arte, Danto declara ser o conhecimento de teoria e história da arte os responsáveis por distinguir atribuir corretamente o atributo de arte a determinada peça. Já Benjamin é um crítico feroz da historiografia tradicional e da filosofia do progresso. No seu empenho em provar a urgência de uma escrita da história a contrapelo, ele propõe um abandono ao elemento épico que constitui a narrativa do historicismo e a adoção de um princípio construtivo. Assim, a história não seria um falso encadeamento narrativo, mas um trabalho de montagem que configura eventos segundo a ação do presente.

Por fim, o quarto capítulo se dedica à teoria da história e como outra forma de historiografia, pensada a partir dos princípios benjaminianos, modifica o sentido da arte. A conclusão ainda dedica espaço a trabalhar alguns conceitos e faz uma curta reflexão sobre o problema da superação do regime aurático da obra de arte.

A estrutura dos capítulos e o empenho em considerar sobre a recepção da arte indicando a importância de outra configuração da crítica não são guiados por um princípio sistemático. Cada capítulo apresentado assume uma conformação ensaística procurando recomeçar a cada ponto com uma nova aproximação do tema. Esse

---

<sup>5</sup> O perspectivismo traz uma discussão muito interessante sobre esse aspecto. Cf. CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas Canibais*: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

movimento é operado a partir de mudanças de perspectiva. Nesse aspecto, o pensamento de Benjamin se coloca como o impulso que baliza a construção desse texto. Ele apresenta o método.

A questão do ajuizamento da obra de arte é a questão da recepção da obra que se estrutura a partir da crítica. Com a reconfiguração da arte e a invalidação dos critérios tradicionais para valoração das obras, a produção de juízos assume importância essencial para o desdobramento de sentido do produto artístico e para sua não dissolução no mundo da arte. Além disso, cabe à crítica a atribuição de valor ao objeto artístico cuja precificação não está excluída como uma das vertentes da valoração. A crítica integra as instâncias que compõem o mundo da arte e suas instituições de legitimação, hierarquização e valoração do produto artístico, portanto, sua importância para filosofia da arte não deve ser reduzida.

O caminho aqui percorrido para pensar o ajuizamento estético e suas consequências impôs um desconforto que permanece. Questionar o aparato europeu responsável por construir um conceito de arte que se pretende universal a partir de um pensador europeu parece contraproducente por correr o risco de endossar a pretensa infalibilidade da força hegemônica advinda da tradição europeia; mesmo que Walter Benjamin estivesse engajado na proposta de uma escrita da história a contrapelo. No entanto, o fato de essa tese não se estruturar como uma exegese de conceitos, talvez falhando por isso em alguns pontos, seja uma saída. Ao invés da exegese, o trabalho caminha no sentido de uma apropriação de conceitos para um mapeamento crítico a partir da produção artística. Tal apropriação é feita segundo a orientação de um olhar localizado geograficamente nos trópicos e tributário do presente. Nesse contexto, as obras que compõem esse trabalho não são ilustração para o conceito, mas elas integram a estrutura conceitual dessa tese. Não poderia ser de outro modo tendo escolhido tais

filósofos como direcionamento teórico. Ainda que não haja uma leitura que coadune de forma irrestrita as produções de Danto e Benjamin, o primeiro oferece instrumentos que atualizam a teoria de Benjamin no espaço na arte contemporânea. E quanto o termo arte contemporânea empregado aqui, ele surge para denominar a arte produzida a partir da década de 1960, quando o pluralismo de formas interrompe a possibilidade de progressão das narrativas tradicionais e a tradição estética, de formas e uso de materiais, que legislava sobre a arte perde sua eficácia. Mas arte contemporânea também significa a arte produzida atualmente, a qual ultrapassa os limites do conceito estrito de arte. Hegel afirmava que a África e a América estão além dos limites da história, da história construída segundo a tradição e pensamento europeus. Não cabe ao filósofo alemão arbitrar sobre o valor e o direito da construção histórica de outras culturas. De igual forma não cabe à estética ou filosofia da arte adjudicar legitimidade à produção artística.

## 1 CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

(...) o trabalho da crítica é hoje um tatear empírico, no melhor dos casos; inseguro, improvisado, no comum dos casos. E a questão não se confina a nós outros, aqui no Brasil, mas se estende a toda a crítica mundial.

*Mario Pedrosa*

Logo de início, é necessário ajustar as expectativas que esta tese possa gerar. O foco da argumentação que se segue está no ajuizamento estético da obra de arte, não há dúvidas. Entretanto, não pretendemos aqui discutir critérios estéticos para a avaliação das obras, mas, ao contrário, reafirmar a falência de critérios e normas tradicionais e, a partir da obra de Walter Benjamin e dos escritos de Arthur Danto sobre estética e filosofia da arte, propor uma nova configuração da recepção crítica da obra de arte. Essa necessidade surge a partir das manifestações artísticas na contemporaneidade cuja apresentação de particularidades do fenômeno artístico exige uma reconfiguração de sua compreensão sob o risco de impossibilitar a transmissão dos significados que a obra de arte possa conferir à vida. A inadequação de parâmetros *a priori* para a avaliação das obras torna patente a fragilidade da crítica em um mundo artístico dominado pela economia que esvazia a arte no valor financeiro. O discurso crítico se desmonta, na diminuição de seus espaços, na propaganda em favor da sobrevivência econômica.

Nesse cenário de desorientação pela perda dos antigos parâmetros avaliativos, o silêncio da crítica propicia um ambiente favorável ao investimento reacionário no debate público sobre arte contemporânea. Portanto, é necessário e urgente à crítica de arte, sobretudo hoje, sua própria reestruturação para que, em meio à sensação de que o fenômeno artístico se reduziu a uma atribuição arbitrária do *status* de

obra de arte a não importa o quê, o significado da arte não seja cooptado pelo discurso do mercado e usado na reprodução e em proveito de um *status quo* econômico-político ou, ainda, para que o sentido da arte não fique restrito a um grupo de especialistas.

Diante de inegável pluralidade e democratização na produção artística contemporânea, o público, tanto especializado quanto não especializado, procura se orientar por meio de um conceito de arte que não dá conta da multiplicidade de formas assumidas pela diversidade de expressões artísticas. Tino Sehgal, artista anglo-germânico, promove pela primeira vez em 2005, na Bienal de Veneza, uma ação que emula a desorientação do público diante da arte atual. A ação consistia em vestir um pequeno grupo de pessoas com os uniformes dos guardas de acervo. As pessoas tomavam o lugar dos guardas, mas, sem qualquer aviso, começavam a dançar e cantarolar *This is so contemporary!* para surpresa dos visitantes (FIGURA 1.1).



FIGURA 1.1 – Tino Sehgal, *This is so contemporary*, 2005.

Ao final da ação, um dos integrantes do pequeno grupo declara o nome do trabalho, artista e projeto artístico ao qual a ação pertence<sup>6</sup>. Ao deparar com esse acontecimento inesperado em um museu, as reações do público são variadas e vão desde pessoas observando a cena com um ar assombrado, a pessoas que ousam integrar o grupo cantando e dançando e até aquelas que abandonam a sala às pressas. Em uma referência à obra de Sehgal, o escritor espanhol Enrique Vila-Matas escreve, em seu livro *Não há lugar para a lógica em Kassel*, consequência de sua participação na Documenta 13, uma das mais respeitadas mostras de arte mundiais, que “(...) no mundo era cada vez mais comum não saber nada sobre tudo aquilo que era realmente contemporâneo”<sup>7</sup>. O choque do espectador é compreensível.

Segundo Lionelo Venturi, em seu impressionante trabalho de pesquisa organizado em *História da Crítica de Arte*, as reflexões críticas sobre a arte, dentre as quais estão as filosóficas, constituíram-se, em grande parte, negligenciando a produção artística do presente. Era ao passado que se lançavam muitos críticos e filósofos para prescrever regras aos meios. Isso foi possível porque a filosofia se concentrou no conceito de arte e não na experiência da atividade artística. O nascimento da Estética como disciplina filosófica na Alemanha do século XVIII é consequência de pesquisas com resultados de importância incontestável. O reconhecimento da autonomia e a concepção de uma história independente da vida dos artistas foram algumas das transformações pelas quais a arte passou com o surgimento dessa nova ciência. No entanto, esse saldo não foi produto de um pensamento que encontrava na arte seu principal assunto, mas produto de uma atmosfera filosófica que dá origem à filosofia idealista na Alemanha e, na França, ao pensamento social responsável por preparar a

---

<sup>6</sup> *This is So Contemporary! Tino Sehgal! 2005! Kaldor Public Art Projects 29!*

<sup>7</sup> VILA-MATAS. *Não há lugar para lógica em Kassel*, p. 49.

Revolução Francesa<sup>8</sup>. Negligenciando aspectos do fazer artístico, o pensamento filosófico não resultou somente em benefícios. A Estética acaba por desvigorar a arte ao reservá-la a “uma espécie de lugar ontológico vago de nossas preocupações definitórias como seres humanos”<sup>9</sup>. Duchamp a viu como um risco a ser evitado e as vanguardas a colocam em questão, mas é nas expressões artísticas da contemporaneidade que a estética surge inócua na atividade de reconhecimento de obras de arte. Habitado a um conceito de arte forjado a partir de critérios estéticos, o receptor é induzido à perplexidade do julgamento diante de obras cuja previsibilidade de formas é imprescritível. Embora no decurso de sua história a arte tenha seguido certa estabilidade de formas capaz de garantir a funcionalidade de critérios estéticos que permitiam operar no reconhecimento de obras de arte, tais critérios são vistos como contingentes na medida em que eles nunca foram suficientes para determinar o conceito mesmo de arte. É o que Danto afirma em *A transfiguração do lugar-comum*:

(...) em períodos de estabilidade artística somos capazes de identificar obras de arte por indução e isso nos leva a crer que dispomos de uma definição [de arte], quando na verdade tudo o que temos é uma generalização extremamente circunstancial<sup>10</sup>.

Na França, essa estabilidade foi traçada do decorrer da história das chamadas belas-artes cuja unidade se estrutura, inicialmente, na separação entre desenho, pintura, escultura e arquitetura. Desde o século XVII, essas formas artísticas constituem as bases da Academia Real de Pintura e Escultura. Mas a criação das belas-artes francesas é tributária da separação entre o artesão medieval e o artista em geral e advém do Renascimento europeu, essa divisão redefiniu técnica e socialmente o ofício do artista. Nesse contexto, Filippo Brunelleschi é lembrado como figura revolucionária

---

<sup>8</sup> Cf. VENTURI. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 2013. p. 141-164.

<sup>9</sup> DANTO. *O descredenciamento filosófico da arte*, p. 43.

<sup>10</sup> *Idem*, *A transfiguração do lugar-comum*, p. 109.

pela adoção de um princípio de visão único válido para todas as artes: a perspectiva central. Brunelleschi é o autor da cúpula da Catedral de Santa Maria del Fiori, em Florença, uma obra de arte que, de objeto singular, chega a projeto em escala urbana. No processo de construção da cúpula, é instituída uma separação irreversível do ofício de arquiteto, do mestre de obras e do artesão medieval.<sup>11</sup> Segundo o professor e crítico de arte Lorenzo Mammì, “é nesse momento que surge, destacando-se do conjunto heterogêneo das artes medievais, um campo específico da arte como área de conhecimento articulada e coerente. É aqui que a arte se torna uma ciência europeia”.<sup>12</sup>

Esse movimento de definição que marca a distância do artesanato e consolidação das artes na Renascença permanece na necessidade de estabelecimento de uma clara delimitação dos meios artísticos que legitimou, durante muitos séculos, a classificação realizada pelos historiadores e filósofos da arte<sup>13</sup>. Nesses períodos em que a arte surge orientada por certa constância de suas propriedades estéticas, são possíveis trabalhos como o *Laocoonte* de Lessing, o qual prescreve, em 1766, qualidades que são conhecidas como próprias de cada meio artístico. Lessing se deteve de maneira firme na distinção entre pintura e poesia. Em suas análises, a arte figurativa é admitida somente como representação da beleza física e a ela é negada o alcance do invisível, ou espiritual. A poesia, ao contrário, pode tratar tanto do visível quanto do invisível, sendo superior às artes figurativas<sup>14</sup>. Lessing descreve efeitos prejudiciais na confusão das artes, quando, ao ultrapassar as limitações impostas por seu próprio meio, a pintura procura saídas na literatura e a literatura imita efeitos comuns à pintura. Mas, segundo Venturi, a separação dos meios tomou evidência porque “difundira-se o princípio de que

---

<sup>11</sup> MAMMÌ. Prefácio. In: ARGAN. *Clássico anti-clássico: o renascimento de Brunelleschi e Bruegel*, p. 10.

<sup>12</sup> *Idem*, op. cit., p. 11.

<sup>13</sup> Cf. MARC. *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Éditions Galimard, 2005. p. 19 e 20.

<sup>14</sup> Cf. GREENBERG. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de. (Orgs). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

a qualidade essencial da obra de arte era a *ideia*”<sup>15</sup> (o tema). Nesse contexto, os críticos executavam uma interpretação cada vez mais livre das obras, dando a dois gêneros, menos apreciados na época, maior popularidade. Tais gêneros tratavam-se do poético descritivo e do gênero alegórico na pintura. Lessing dá continuidade ao movimento de reação a esses gêneros. O ponto de destaque de seu trabalho é a acurácia com que ele estrutura a distinção entre poesia e pintura, mas eleva essa distinção à categoria de lei estética universal<sup>16</sup>. Essa estabilidade de caráter metafísico na arte, comum à estética prescritiva, apoia-se num apriorismo supra-histórico que se pretende definitivo.<sup>17</sup>

Passados alguns séculos em que a história da arte se constituiu como história estético-normativa de pretensões universais, a condição de objeto artístico como objeto estético começa a ser questionada. Desde 1900, a tradição estética revela seu modo de impor limites que debilitam a arte. A restrição da arte à beleza, escreve Danto em *O descredenciamento filosófico da arte*, fez da obra artefato estético subtraído da vida efetiva e isolado por uma aura cerimonial devotada à contemplação e fruição. Esse liame estético entre arte e beleza foi uma estratégia filosófica com importantes implicações políticas, pois transformar a arte em um mero objeto estético debilita sua força de ação no mundo. De acordo com o argumento de Danto, o descredenciamento da arte é preparado pela filosofia desde Platão que, tendo consciência dos poderes da poesia, exclui os poetas do Estado. E Benjamin, em *O autor como produtor*, corrobora: “Desde então, a questão do direito à existência do poeta raramente tem sido colocada

---

<sup>15</sup> VENTURI. *História da crítica de arte*, p. 162.

<sup>16</sup> Por meio das análises de Lessing a pintura, a escultura e a arquitetura recebem o título de artes plásticas (*die bildenden Künste*). Cf. VENTURI. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 2013.

<sup>17</sup> Cf. o ensaio de Gernd Bornheim sobre a influência da leitura dogmática da poética de Aristóteles, responsável por estabelecer regras à força de ignorar os contrastes óbvios entre a antiguidade e os tempos modernos, BORNHEIM. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Editora Uapê, 1998.

com essa ênfase; mas ela se coloca hoje (...) sob a forma do problema da autonomia do autor: sua liberdade de escrever o que quiser”<sup>18</sup>.

Cerceados em sua autonomia, os poetas se unem na declaração de Auden: “(...) a história política do mundo seria a mesma se nenhum poema tivesse sido escrito, nenhum quadro pintado, nenhum compasso composto”<sup>19</sup>. Impotentes diante da efetividade do mundo, os artistas se tornam seres aureolados que se alimentam de quintessências e vivem o dom de produzir coisas belas. Essa é a imagem do artista satirizada por Baudelaire em seu poema em prosa “Perda da Auréola”. Nele, o poeta, ao atravessar a rua, é surpreendido por uma carruagem e, correndo para não ser atropelado pelos cavalos, perde sua auréola que cai na lama. Sem o acessório estético que lhe dava a aparente dignidade de poeta, ele pode passear incógnito, praticar ações baixas, entregar-se à devassidão como um simples mortal<sup>20</sup>. A imagem baudelaireana desse artista de aspecto comum é também a imagem da obra de arte que os meios técnicos de reprodução tornam ordinária. A reprodutibilidade técnica cotidianiza as obras ao distribuir suas imagens pela cidade causando a dispersão de sua aura cerimonial quando as oferece constantemente aos olhos do observador nos lugares mais corriqueiros. A *Gioconda* em cartões postais, pinturas de Rafael em capas de revistas, até chegarmos ao século XXI, em que uma cozinha pode ser decorada com pessoas esquarteradas e animais em agonia representados por Picasso em *Guernica*.

Fazer com que os artistas acreditassem que a arte estava a serviço da estética é de perversidade semelhante à ação de qualificar a mulher de *belo sexo*, pois isso retira sua capacidade de atuar na vida prática como indivíduo cujas soluções e decisões têm força de interferência objetiva. Trancadas em salas e limitadas a fazer alguns trabalhos,

---

<sup>18</sup> BENJAMIN. O autor como produtor. In \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 120.

<sup>19</sup> DANTO. *O descredenciamento filosófico da arte*, p. 36.

<sup>20</sup> BAUDELAIRE. *O spleen de Paris*, p. 137.

como a leitura de romances ou bordados, as mulheres se expunham em atividade para o deleite do opressor. A arte retirada da vida prática entra harmoniosamente nos museus e lá é exposta para o público que interrompe, ocasionalmente, sua vida cotidiana para se comprazer em caminhadas pelos extensos corredores das galerias com paradas eventuais frente a uma pintura ou escultura em momentos de contemplação e fruição. A objetificação estética foi o modo da filosofia lidar com o perigo que a arte representa; assim como a objetificação estética das mulheres foi uma forma eficiente de opressão<sup>21</sup>, acusa Danto.

Esse regimento que limita o meio artístico, familiar aos manuais de história da arte, foi profundamente abalado pelo modernismo e pelas vanguardas. A história da arte se desenvolveu como modo de classificação do movimento artístico em que as obras surgem como objetos estéticos catalogados. É nesse contexto que o Arthur Danto afirma: “o poder de classificar é o poder de dominar”<sup>22</sup>. Isso fez com que, durante muito tempo, os artistas imergissem no tema da beleza e, em função disso, tivessem pouca liberdade para trabalhar. Nessa atmosfera, o mictório de Duchamp surge com intuito de desagregar a *objetificação* estética.

Introduzindo o conceito de *ready-made*, Marcel Duchamp trabalha artefatos industrializados entre 1913 e 1917. A *fonte*, obra que consiste em um mictório comprado em uma loja de material hidráulico, é, da série de *ready-mades* do artista, a mais popular. Uma peça ordinária de louça branca, fabricada em série pela empresa Mott Iron Works, na qual o artista assina R. Mutt e data. Essa peça foi apresentada para integrar a exposição da Sociedade dos Artistas Independentes, que não possuía júri nem premiações. No entanto, o comitê organizador da mostra recusou a peça argumentando que, embora qualquer peça fosse aceita, era necessário que cumprissem o requisito

---

<sup>21</sup> DANTO. *O descredenciamento filosófico da arte*, p. 46.

<sup>22</sup> DANTO, *loc. cit.*

mínimo de ser arte. Logo a pergunta sobre o que se configurava uma obra de arte tomou o centro da discussão. Paralelamente a isso, os dadaístas exilados em Zurique para escapar da primeira guerra rejeitam a arte bela nesse contexto de tensões que se estabelece a partir de 1915. “Nessa época predominava o consenso de que a beleza era a essência da arte. Foi esse o primeiro embate do *antiesteticismo* que se tornou uma corrente importante da arte moderna”<sup>23</sup>.

A arte moderna nasce num contexto de recusa à beleza como reação ao símbolo da arte das classes dominantes. Portanto, ocorre um tipo de imersão no feio, mas é importante observar que a presença do feio na arte, como bem coloca Danto, não nos retira do campo estético. Ao seguir prescrições de feiura ou beleza, a *objetificação* segue preservada. Assim, existem dois momentos distintos nesse processo: a desvinculação da estética do conceito de beleza e a desvinculação da arte da experiência estética<sup>24</sup>. Os *ready-mades* põem em jogo esses objetos inestéticos, ou antiestéticos, que lançam a produção artística em um espaço discursivo no qual se torna prática comum, e muitas vezes imprescindível, a apresentação, junto à obra, de textos de conteúdo descritivo, político e/ou crítico a fim de contextualizar um objeto cuja oferta de estímulos ao aparelho sensorial do observador é, muitas vezes, pequena ou mesmo nula.

A fim de examinar o lugar do juízo e da crítica no ajuizamento estético, retomaremos, em linhas gerais, algumas das principais passagens da formação do pensamento filosófico sobre a arte. Mesmo que os textos citados sejam bastante conhecidos, retomá-los introduz o trabalho de reconfiguração do olhar crítico ao mapear o passado sobre a topografia do presente.

---

<sup>23</sup> DANTO. *Andy Warhol*, p. 79 [grifo nosso].

<sup>24</sup> RAMME. A teoria institucional e a definição de arte. *Revista Poiésis*, n. 17, p. 91-103, jul. de 2011. p. 93.

## 1.1 A arte através da filosofia

Na história do pensamento ocidental, os filósofos sempre demonstraram interesse tanto pelas ideias de beleza, harmonia e perfeição quanto pela arte de seu tempo. Platão desenvolveu simultaneamente à sua concepção das ideias eternas e imutáveis, dentre as quais estão o Bem e o Belo, uma reflexão concreta sobre a função pedagógica da arte na *República*. Já Aristóteles, não só recusa a separação platônica entre sensível e inteligível, mas, em sua *Poética*, dedicada à epopeia e à tragédia, ele reabilita a *mimesis* condenada por Platão. As reflexões de ordem estética estão na filosofia desde sua origem, mas é no século XVIII, inicialmente com Alexander Baumgarten, que o termo se emancipa. A Estética se torna a ciência do modo de conhecimento e da exposição sensível (lógica da faculdade de conhecimento inferior, filosofia das graças e das musas, gnosiologia inferior, arte da beleza do pensamento)<sup>25</sup>. Logo após Baumgarten, Immanuel Kant reconhece a Estética como saber autônomo, dispondo de categorias que lhe são próprias. No entanto, apesar do reconhecimento de que intuição, imaginação e sensualidade são faculdades cognitivas, a razão ainda permanece como o lugar do conhecimento puro.

Em *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant estabelece as determinações do juízo de gosto, o qual provoca uma reestruturação da teoria estética ainda centrada no efeito e, portanto, organizada a partir de prescrições lógicas para a apreciação. Como faculdade de ajuizamento de um objeto ou representação, o gosto produz uma satisfação emancipada de conceito e independente de todo o interesse. Essa sensação subjetiva, cujo princípio é a beleza, convoca as faculdades do entendimento e imaginação para um exercício de decifração que apraz, embora não alcance termo. A faculdade de

---

<sup>25</sup> Cf. BAUMGARTEN. Estética. In: DUARTE (Org.). *O Belo Autônomo: textos clássicos de estética*, p. 69-87.

ajuizamento estético seria uma propriedade comum a todos os indivíduos, pressupondo, assim, universalidade. Embora a sensação do Belo não possa ser comunicada por conceito, ela é partilhada por uma comunidade sensível<sup>26</sup>. Desse modo, o juízo de gosto, motivado pela beleza sem conceito e sem interesse, torna a avaliação estética autônoma em relação à lógica racionalista e retira a arte do campo da finalidade, afastando-a da satisfação imediata comum à vida cotidiana. Ao atribuir à beleza um princípio subjetivo não limitado a um subjetivismo, Kant apresenta para a sensibilidade uma saída da subordinação à tradição racionalista. Embora a estética kantiana tenha feito contribuições indiscutíveis, principalmente acerca das relações entre o sujeito e a realidade, entre a arte e a natureza, sobre o papel da imitação nas belas-artes e o papel intermediário da arte entre o conhecimento e a moral<sup>27</sup>, Kant se manteve distante da prática artística concreta.

No século XV o pensamento sobre a arte se distancia da Idade Média concentrando-se no ser humano e nas interpretações da natureza. Surge então, na arte, o caráter histórico que questiona a concepção religiosa e, portanto, transcendental. É possível perceber, já em Giotto, o germe dessa mudança. Nele, a organização do espaço é orientada pela ação, a realização dessa ação é o elemento determinante do espaço e seu cumprimento revela uma ordem ética no encadeamento de causas e consequências. Mas é mesmo no século XV que a historicidade se torna visível como um elemento de configuração na arte. Esse novo horizonte e/ou terreno é organizado a partir da teoria da perspectiva, estabelecida por Leon Battista Alberti a partir das ideias de Brunelleschi, a qual modifica drasticamente o entendimento sobre a visão, pois ela deixa de ser compreendida em sua função óptica para se tornar uma atividade mental. Isso inverte a relação do observador passivo que capta os vestígios visuais do objeto, a visão começa

---

<sup>26</sup> Cf. KANT. *Crítica da faculdade do juízo*, p. 47-92.

<sup>27</sup> JIMENEZ. *O que é estética?*, p. 146.

no pensamento do observador e se projeta no exterior. Assim, visão óptica e visão perspectiva realizam movimentos contrários. Toda essa modificação se encontra alicerçada na matemática. A pirâmide visual da perspectiva, cujas proporções são estabelecidas por dois triângulos isósceles, resulta na teoria da divina proporção de Luca Pacioli, a qual marca todo o renascimento europeu.

Agentes do desenvolvimento científico, os artistas do século XV aprimoraram a matemática, acrescentaram conhecimentos às noções de anatomia da época, além de contribuírem para a química, física etc. Nesse contexto, o que diferencia a produção de Galileu e Leonardo é o método. Embora a autonomia da arte ainda não estivesse ainda em vigor, o artista já ostentava o orgulho daquele que conhece a verdade científica por métodos próprios, opostos até mesmo aos métodos dogmáticos da ciência tradicional. Embora livres para o desenvolvimento da ciência, o artista ainda não possuía liberdade para a escolha do tema de sua obra. A religião ainda impunha o assunto, mas já havia uma relativa liberdade interpretativa na composição do trabalho. Dessa forma, como não é incomum notarmos nas pinturas renascentistas, o mesmo aspecto da doutrina cristã é figurado em diferentes interpretações. Para melhor entender a importância dessa abertura cito, mais uma vez, Lorenzo Mammì. Em seu ensaio “O espírito na carne (cristianismo, corpo e imagem)”<sup>28</sup>, ele escreve sobre as imagens *aqueiropitas* (produzidas por vontade divina e sem a intervenção do homem). Esses ícones eram um produto da ação direta do divino e atribuir sua autoria a qualquer homem era um ato sacrílego. Um caso emblemático dessa crença é a imagem da Virgem que contou com a assistência de São Lucas. Os relatos sobre esse quadro contam que o trabalho de São Lucas foi colorir o desenho feito pelos anjos ou, em outra versão, o trabalho do santo se limitou a esboçar o desenho e coube aos anjos a tarefa de completá-

---

<sup>28</sup> MAMMÌ. *O que resta*, p. 118.

lo e colori-lo. Ambas as versões atribuem a origem da imagem ao milagre. Quanto à arte, essa passa à condição de interpretação individual da realidade, tornando-se um modo de conhecer, e “a pintura o conhecimento perspéctico da natureza”<sup>29</sup>.

No século XVI, tem início uma crise que impele o distanciamento entre arte e ciência. Embora artistas como Leonardo, Rafael, Miguel Ângelo e Ticiano tenham surgido e sido reputados como mestres que alcançaram a maturidade e perfeição na arte, o ser humano perde a posição central, a fé em Deus agora não é um valor essencial e a ciência se configura como um conhecimento mais seguro. Se no século XV a diferença entre o conhecimento artístico e o científico residia no método, com a passagem para o século XVI, a arte já não é um meio para ciência, embora faça das conquistas científicas instrumento para si. A plástica da forma artística já não é suficiente para representar todos os aspectos da natureza, o que leva o pensamento sobre a essência da arte para o campo do não científico.

No Renascimento, os conceitos de artista e obra de arte são afirmados, caracterizando a obra sob um estatuto ambíguo porque originada na interseção entre espírito e matéria. Essa espécie de consciência dos seus próprios direitos espirituais distancia o artista do artesão. Giorgio Vasari escreve a biografia dos artistas levando a compreender a obra de arte como expressão de um ato criador divino cuja interpretação passa pela biografia do artista, “nessa linha, a arte não passaria de um processo de confissão”<sup>30</sup>. As obras são, ao mesmo tempo, coisas e ideias ou “coisas mentais”, segundo conhecida expressão facultada a Leonardo Da Vinci.

As doutrinas artísticas que marcaram o século XVI apresentam ao século XVII dois princípios bem distintos: a interpretação da natureza e a distinção dos

---

<sup>29</sup> VENTURI. *História da crítica de arte*, p. 91.

<sup>30</sup> BORNHEIM. *Páginas de filosofia da arte*, p. 34.

estilos<sup>31</sup>. No entanto, a interpretação da natureza segue em processo de obsolescência provocado pelo desenvolvimento do método científico. Convertendo-se em um meio inútil e ultrapassado para entender a realidade, a arte se abre ao maneirismo, recusado pelo pintor Caravaggio.

O século XVII prepara o caminho para a arte como atividade autônoma. Esse itinerário é traçado pela exacerbação do intelectualismo estético, tributário do maneirismo e da nova importância assumida pela ciência, ligado a uma exaltação do sensualismo artístico. No século seguinte, o espaço de confluência, no qual a arte não pode se submeter inteiramente a nenhuma das áreas fundamentais do conhecimento porque pertence a todas elas, põe em questão o problema de sua autonomia. Mesmo a produção artística se mostrando autônoma e, portanto, não se colocando a serviço do julgamento moral ou do conhecimento científico, a autonomia do julgamento estético é alcançada com o pensamento kantiano. Se nas teorias renascentistas o que era oferecido pelas obras de arte era um conhecimento amplo, indistinto do conhecimento teórico ou ético, Kant teria invertido a questão. Ele “afirma que o julgamento estético é autônomo, mas deixa em aberto (...) a categoria de objetos que mereceriam tal julgamento (a rigor precisa apenas ser um objeto singular)”<sup>32</sup>.

O julgamento de gosto funda a estética kantiana sobre o sentimento de prazer que experimentamos face ao belo natural ou ao Belo artístico. As belas-artes, que nascem sob o princípio da *mimesis*, obedecem às convenções, às normas e aos critérios determinados pela tradição clássica: Belo ideal, harmonia, imitação da natureza. Ainda que o juízo de gosto não permita um julgamento estético categorial, ele conecta os meios artísticos ao efeito causado no receptor. Assim, os meios artísticos estiveram subordinados a um princípio estilístico sujeito às mudanças históricas e culturais

---

<sup>31</sup> Cf. VENTURI, *Op. cit.*, p. 119-139.

<sup>32</sup> MAMMÌ. *O que resta*, p. 37.

responsáveis por codificar o sistema das artes de seu tempo. Conseqüentemente, os procedimentos individuais do artista estavam subjugados aos limites do estilo, o que significava seguir um modelo preestabelecido de procedimentos os quais era permitido ultrapassar embora de maneira restrita:

(...) enquanto um estilo domina, a categoria meio artístico não é visível como geral, posto que, na verdade, ela somente ocorre como particular. Um sinal característico dos movimentos históricos de vanguarda consiste exatamente no fato de eles não terem desenvolvido estilo algum: não existe um estilo dadaísta ou surrealista. Antes, ao erigir em princípio a disponibilidade sobre os meios artísticos de épocas passadas, esses movimentos liquidaram a possibilidade de um estilo de época. Somente a disponibilidade universal faz da categoria do meio artístico uma categoria geral.<sup>33</sup>

O século XIX deteriora a estética prescritiva. As vanguardas imprimem novas formas às manifestações artísticas e com elas a história, bem como seus símbolos e referências, é questionada. Enquanto o sensualismo estético prescreveu o modo de recepção das obras, a atividade criadora se manteve restrita às questões formais refreando as potências artísticas. Por isso é observável a estreita variação de temas comuns às expressões anteriores à metade do século XIX.<sup>34</sup>

Um exemplo de ação transgressora das fronteiras da figuração tradicional dos temas é dado pelas obras do pintor francês Courbet. Assumindo a postura do artista independente que não deve satisfações a valores heterônomos, Courbet promove uma ruptura com os cânones tradicionais desde a sua recusa pessoal a uma formação acadêmica. Em *Um enterro em Ornans* (FIGURA 1.2), obra de 1849, o artista dá dignidade a figuras que foram desprezadas no decorrer da história. A tela gigantesca, cerca de 3 m por 6,5 m, exhibe o tema vulgar dos camponeses no formato das grandes pinturas históricas. Ao dar dimensões amplas a temas considerados insignificantes na

---

<sup>33</sup> BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 46.

<sup>34</sup> Cf. GREENBERG. Vanguarda e kitsch. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecilia Cotrim de. (Orgs). *Clement Greenberg e o debate crítico*, p. 27-43.

história da arte e, por isso, condenados às pequenas telas, o artista abre à vida ordinária a visibilidade dos grandes temas.



FIGURA 1.2 – Gustav Courbet, *Um enterro em Ornans*, 1849-1850.

Courbet marca, na história da pintura europeia, o fim do romantismo e do neoclassicismo polarizados pelas figuras de Delacroix e Ingres. Esse acontecimento modifica os símbolos visuais que passam da formação do olhar coletivo, entalhado por parâmetros culturais responsáveis por apreender, situar e interpretar, para a construção simbólica do artista, fazendo com que as visões particulares do mundo se constituam em sistemas que substituem as antigas e coletivas referências culturais<sup>35</sup>. A pintura histórica e literária, que acolhe o olhar do receptor com seus símbolos canônicos, é substituída por novas referências semânticas e um novo repertório de temas é criado pelo próprio artista. A partir dessa mudança, são introduzidos os princípios da “visualidade pura” à crítica.

---

<sup>35</sup> COLI. *O corpo da liberdade*, p. 159.

## 1.2 O movimento das vanguardas

As exposições de arte modificaram a forma de apresentação da crítica. Antes do século XVIII, essa acontecia nos tratados de arte e na vida dos artistas. Com as exposições, a crítica se configurou em crônicas escritas e Diderot foi um dos grandes expoentes desse modelo. Suas críticas aos Salões<sup>36</sup>, exposições periódicas organizadas com o apoio da Academia Real de Pintura e Escultura, começam em 1759 e vão até 1781 com tom mais jornalístico que filosófico. Diderot, apesar de contradições próprias às impressões pouco mediadas pela reflexão, não está subordinado a um discurso de pretensa nulidade do crítico, ou seja, ele manifesta sua adesão às obras sobre as quais discorre deixando clara sua posição como partícipe da opinião pública.

Os Salões alcançam seu apogeu no século XIX e, na segunda metade do mesmo século, um julgamento resistente às mudanças na arte levou à recusa de mais da metade dos trabalhos inscritos. A transgressão das vanguardas encontrou a resistência do olhar conservador daqueles que eram responsáveis pela seleção das obras que integravam essas exposições periódicas. Na lista dos rejeitados figuraram alguns pintores representativos da modernidade, dentre eles Courbet, Pissaro, Whistler e Manet. Com um grande número de excluídos, Napoleão III decide abrir o Salão dos Recusados para que o público tivesse acesso às obras e, com isso, a oportunidade de julgá-las sem a tutela dos juízes<sup>37</sup>. Esse foi um período de mudanças significativas. A criação do Salão dos Recusados alarga os limites da arte para além do olhar judicativo dos críticos e dos cânones oficiais. O classicismo e o romantismo, as duas correntes que estavam na base do pensamento e da criação durante a primeira metade do século XIX,

---

<sup>36</sup> Cf. DIDEROT, Denis. *Ensaíos sobre a Pintura*. Campinas: Papirus: 1993.

<sup>37</sup> Cf. COLI, Jorge. Manet e pintura nova. In: \_\_\_\_\_. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

embotaram-se e, com o gradual abandono dessas correntes, a remissão aos referenciais greco-romanos, prescritos para o ocidente desde o Renascimento, caiu em desuso.

Para muitos historiadores, críticos e filósofos da arte, dentre os quais está Clement Greenberg<sup>38</sup>, é Manet que marca o início da modernidade artística. No Salão dos Recusados, em 1863, o pintor expõe, pela primeira vez, seu quadro *Déjeuner sur l'herbe* (FIGURA 1.3) cuja notícia do desconforto causado na época, principalmente pelas figuras femininas nuas ao lado de homens totalmente vestidos, já é bem conhecida. O tema de *Déjeuner* deriva de uma gravura de Marcantonio Raimondi, *O julgamento de Páris*<sup>39</sup> (FIGURA 1.4), mas Manet despe a própria pintura de seus ornamentos e a exhibe em sua nudez ao revelar a tela, a tinta e os modelos na atmosfera do ateliê.



FIGURA 1.3 – Edouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, 1863.

<sup>38</sup> “As pinturas de Manet tornaram-se as primeiras pinturas modernistas em virtude da franqueza com que declaravam as superfícies planas em que estavam pintadas”. GREENBERG. Pintura modernista. In: FERREIRA, G. COLTRIM, P. (Orgs) *Greenberg e o debate crítico*, p. 102.

<sup>39</sup> Cf. COLI, Jorge. Manet e pintura nova. In: \_\_\_\_\_. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.



FIGURA 1.4 – Marcantonio Raimondi, O julgamento de Paris, 1520.

Apesar das referências ao passado pictórico, Manet incorpora a tradição em soluções novas, ação que os adeptos do formalismo enxergam como uma preocupação primordial do artista com cores e formas. Embora seja fácil mapear as imagens da arte tradicional europeia que Manet faz reverberar em *Déjeuner* e *Olympia* (FIGURA 1.5), essa última evidentemente inspirada na *Vênus* (FIGURA 1.6) de Urbino, pintada em 1538 por Ticiano, sustentar uma narrativa de continuidade com o passado sem ruptura, como pretende Greenberg, é um equívoco. O crítico observa no modernismo – logo, também em Manet – “um movimento ‘dialético’ que opera no sentido de manter ou restaurar a continuidade: uma continuidade absolutamente essencial; continuidade com os padrões estéticos do passado”<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> GREENBERG. A necessidade do formalismo. In: FERREIRA, G. COLTRIM, P. (Orgs) *Greenberg e o debate crítico*, p. 126.



FIGURA 1.5 – Edouard Manet, *Olympia*, 1863.



FIGURA 1.6 – Ticiano, *Vênus de Urbino*, 1538.

Se a principal preocupação modernista se constitui no valor estético como fim último<sup>41</sup>, ainda citando Greenberg, a pura visualidade é o principal destaque na obra de Manet. Essa visualidade se apresenta através de uma crítica à estrutura formal do meio artístico evidenciada pelos limites do próprio meio. Se o espaço pictórico é bidimensional, então a pintura deve preservar sua autonomia retirando atributos que não são próprios dela mesma: a tridimensionalidade inerente à escultura, por exemplo, deve ser abandonada. Essa “pureza”, que leva os pintores à abstração, seria uma garantia da independência da pintura como arte. Portanto,

(...) o modernismo, seguindo essa direção, tornou a pintura mais consciente de si mesma. Com Manet e os impressionistas, a questão deixou de ser definida em termos de cor versus desenho, e tornou-se uma questão de experiência puramente óptica contra a experiência óptica revista ou modificada por associações táteis. Foi em nome do puro e literalmente óptico, não em nome da cor, que os impressionistas puseram-se a minar o sombreado, a modelagem e tudo o mais na pintura que parecesse sugerir o escultural.<sup>42</sup>

Greenberg se apoia na afirmação de que o valor da pintura impressionista se concentra no dado visual puro<sup>43</sup> para tecer uma continuidade da narrativa do modernismo com toda a história tradicional da arte através do conceito de “visibilidade pura”. O crítico assenta sua teoria em Heinrich Wölfflin, historiador da arte suíço, que desenvolve os pressupostos para a compreensão do que circunscreve o termo ao tratar da mudança do estilo na arte moderna. Com atenção voltada para a arte produzida nos períodos da Renascença e do Barroco, Wölfflin estrutura cinco símbolos de “visibilidade pura” os quais são construídos, respectivamente, da evolução: 1) do linear ao pictórico, em que figuras claramente delineadas assumem uma forma imprecisa e fragmentada no pictórico; 2) do plano à profundidade, cuja organização de planos

---

<sup>41</sup> Cf. GREENBERG. A necessidade do formalismo. In: FERREIRA, G. COLTRIM, P. (Orgs) *Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

<sup>42</sup> *Id.*, Pintura modernista. In: FERREIRA, G. COLTRIM, P. (Orgs) *Greenberg e o debate crítico*, p. 104.

<sup>43</sup> Cf. ARGAN. *Arte e crítica de arte*, p. 146.

paralelos responsáveis por ordenar regularmente a profundidade passa a uma organização diagonal em recessão que impossibilita uma percepção da obra a partir da fixidez ou estabilidade; 3) da forma fechada à forma aberta, cujo equilíbrio coordena as figuras da composição em horizontais e verticais que se repetem em sua função delimitadora assumindo um dinamismo de linhas diagonais contrastantes com linhas horizontais e verticais as quais determinam as relações de distância da composição; 4) da multiplicidade à unidade, em que a composição constituída por grupos de elementos mutuamente articulados para a formação do todo se torna uma unidade inextrincável de elementos; 5) da claridade à obscuridade, em que a nitidez, a serviço da totalidade, passa à obscuridade da forma que projeta a essência das coisas. Do Renascimento ao barroco, esses símbolos pretendem descrever a evolução das obras de arte mantendo o linear e o pictórico em posição central.

O método proposto pelo historiador suíço isola o conteúdo artístico das obras reduzindo-as a estilos e formas que pressupõem leis universalmente válidas. Essa estrutura restringe o olhar à mera condição fisiológica, negligenciando sua dependência das convenções da visão estabelecidas por cada época. Essa visão cientificista da história da arte prescinde da experiência das obras classificando períodos estilísticos por algumas poucas categorias da visão, as quais negligenciam a estreita relação entre a consciência e a percepção humanas. Os processos criativos são compreendidos a partir de certa autonomia e surgem como se estivessem coordenados em uma sucessão linear em que a direção do desenvolvimento está relacionada sem desvios ao fazer artístico que se manteria à distância das influências do contexto histórico-social ou do impulso criativo do artista. Wölfflin reduz a arte a estilos e formas, os quais esvaziam a obra em seu *teor*. A partir dessa compreensão, o modernismo não engendrou mudanças fundamentais no conceito mesmo de arte, mas foi um estilo como os demais já

catalogados pela historiografia tradicional. Essa universalização de estilos e formas propicia a Clement Greenberg um modo de enquadrar apropriadamente a arte estadunidense produzida, no século XX, como continuidade histórica da arte europeia. O parágrafo introdutório de *Abstração pós-pictórica* nos diz mais a respeito da apropriação dos símbolos de Wölfflin para o projeto histórico do crítico:

O grande historiador da arte suíço, Heinrich Wölfflin, usou a palavra alemã *malerisch*, que seus tradutores ingleses convertem em *painterly* (pictórico) para designar as qualidades formais da arte barroca que a distinguem da arte do alto Renascimento, ou arte clássica. “Pictórico” significa, entre outras coisas, a definição ambígua, fragmentada, imprecisa da cor e do contorno. O oposto de pictórico é a definição clara ininterrupta e nítida, que Wölfflin chamou de linear. A linha divisória entre o pictórico e o linear não é de modo algum rigorosa e inflexível. Há muitos artistas cuja obra combina elementos de ambos, e o tratamento pictórico pode se combinar com uma composição linear e vice-versa. Isso não diminui, contudo, a utilidade desses conceitos ou categorias. Com a ajuda deles – e lembrando que nada tem a ver com juízos de valor – somos capazes de perceber, tanto na arte do presente quanto na arte do passado, toda sorte de continuidade e diferenças significativas que de outro modo poderiam nos escapar.<sup>44</sup>

O modernismo seria, então, um estilo marcado por um desenvolvimento da arte que leva cada meio artístico a uma autorreflexão a respeito de seus próprios limites definitórios. A pintura, que Greenberg tinha como principal agente de modificação da história da arte, toma a si mesma como tema: plano (*flatness*), tela e tinta são os elementos de trabalho do pintor. Arthur Danto partilha dessa narrativa até certo ponto para a construção do seu conceito de arte pós-histórica.

O plano histórico de Greenberg coordena as tradições artísticas segundo conexões formais estabelecidas a partir de juízos estéticos intuitivos. Tais “juízos imediatos, não deliberados e involuntários, não dão lugar à aplicação consciente de padrões, critérios, regras ou preceitos”<sup>45</sup>. No entanto, essas normas estão presentes em

---

<sup>44</sup> GREENBERG. *Abstração pós-pictórica*. In: FERREIRA, G. COLTRIM, P. (Orgs) *Greenberg e o debate crítico*, p. 111.

<sup>45</sup> *Id.*, *Queixas de um crítico de arte*. In: FERREIRA, G. COLTRIM, P. (Orgs) *Greenberg e o debate crítico*, p. 117.

operações subliminares para garantir a objetividade dos juízos estéticos, pois, caso contrário, esses se manteriam somente no âmbito subjetivo. Essa apropriação do juízo estético kantiano feita por Greenberg encontra consonância em uma construção histórica distante de teorias culturais ou socioeconômicas, porque a arte teria sua história como fenômeno puro.<sup>46</sup> Sua crítica atua, então, à luz dos juízos estéticos intuitivos, que estariam em uma espécie de campo neutro, não normativo e atemporal, que se colocam a favor de uma generalização cultural e histórico-artística que fortalece o equívoco ocidental do universalismo da história da arte. Isso estaria, portanto, alinhado ao pensamento de Wölfflin que pressupõe que a história das formas, centrada na estrutura dos dados visuais puros, torna-se o modo de dispor a história da arte. Esse modo de ver a história, porém, gerou algumas reações, dentre as quais está o pensamento de Benedetto Croce. Os detalhes acerca da oposição de Croce a Wölfflin não são relevantes para o contexto dessa tese, mas algumas observações sobre a classificação genética proposta por Croce merecem um rápido comentário, porquanto tal pensamento influenciou, em certa medida, as pesquisas de Walter Benjamin na escrita de seu trabalho sobre o barroco.

Croce parte do princípio de que o conhecimento estético ou intuitivo se distingue da forma de conhecimento das ciências da natureza e da matemática. Dessa forma, uma teoria que se proponha a classificar a obra de arte em diferentes níveis de gêneros e espécies é impossível. A intuição, como modo de acesso puro ao mundo dos fenômenos, relaciona-se com os fatos ou obras de arte singulares compreendidas como manifestações individuais. Já o conhecimento lógico, organiza-se por meio de leis gerais como a do pensamento universal. Quando o sujeito progride do intuitivo ou estético para o lógico, os fatos deixam de figurar como pura expressão para se

---

<sup>46</sup> GREENBERG. *Estética doméstica*, p. 30.

dissolverem em relações lógicas e, portanto, universalizáveis. Assim, as características do gênero artístico são conhecidas antes da experiência individual da obra. Quando uma história dos gêneros artísticos é escrita, as obras de arte singulares e concretas desaparecem, porque o acesso ao singular é dissolvido no conceito universal. O que seria alcançado por meio do conhecimento intuitivo é dado por meio do conhecimento lógico. Nessa estrutura, afirma Croce que a história do desenvolvimento da arte dá lugar a uma história do desenvolvimento dos gêneros, os quais distanciam o conhecimento intuitivo das obras singulares e concretas. *Grosso modo*, enquanto a teoria dos gêneros artísticos, partilhada por Wölfflin, degrada o singular no universal, Croce defende uma classificação histórica a partir das obras de arte singulares ou concretas. Desse ponto, Benjamin permanece próximo, mas se afasta quando Croce caracteriza a história da arte também sob o conceito de desenvolvimento e a mantém “presa a um psicologismo, à subjetividade, pois [Benjamin] compara a ideia de expressão com a de intuição, que é subjetiva”<sup>47</sup>.

### 1.3 A questão da forma

Para os artistas de vanguarda, o conceito de beleza estava associado a uma ideia de arte que refletia os valores de um grupo social que eles desprezavam: a burguesia. Portanto, o trabalho de desvincular a beleza da arte levou a uma desconstrução formal da obra. O Dada manteve claro esse projeto de desvinculação “como expressão de revolta moral contra uma sociedade que rende culto à beleza e à arte em razão da beleza”<sup>48</sup>. A recusa a essa relação de dependência desencadeou o problema da aplicação do conceito de obra de arte à produção vanguardista. A categoria

---

<sup>47</sup> PINHEIRO. *Imanência e história*, p. 88.

<sup>48</sup> DANTO. *El abuso de la belleza*, p. 89. (Quando esse trecho da tese foi escrito ainda não havia tradução dessa obra para o português.)

de obra, legitimada por certa noção de história, entra em uma crise de seus pontos fundamentais com o questionamento da instituição social da arte e o tipo de produto que ela estabelece. Essa é uma das teses de Peter Bürger em *Teoria da Vanguarda*:

(...) com os movimentos históricos de vanguarda, o subsistema social da arte entra no estágio de autocrítica. O dadaísmo, o mais radical dentre os movimentos de vanguarda europeia, não exerce mais uma crítica às tendências artísticas precedentes, mas à instituição arte e aos rumos tomados pelo seu desenvolvimento na sociedade burguesa. Com o conceito de instituição arte deverão ser designados tanto o aparelho produtor e distribuidor de arte quanto as noções sobre arte predominantes num certo período, e que, essencialmente, determinam a recepção das obras<sup>49</sup>.

O objeto da crítica vanguardista não foi um ataque às tendências artísticas anteriores, mas à própria arte como instituição e suas transformações a partir do desenvolvimento da sociedade burguesa. A instituição circunscreve tanto o aparelho distribuidor, que submete a obra de arte à recepção burguesa, quanto o aparelho produtor, que configura a obra de arte burguesa segundo o princípio de autonomia. Se antes os artistas eram responsáveis por transmitir valores constituídos socialmente aos quais estavam submetidos – por isso é possível compreender Jacques-Louis David como o pintor da Revolução Francesa e, posteriormente, pintor do império napoleônico e Delacroix como o pintor de temas sobre a liberdade política<sup>50</sup> –, o estético como “forma pura” surge com o desligamento de valores heterônomos. Essa autonomia da arte, endossada pela sociedade burguesa, leva a um esteticismo desligado das questões sociais. Mas os vanguardistas, ao questionar os limites da arte burguesa, investigam a forma, “abrindo caminho a explorações sistemáticas e perfeitamente programadas sobre a força subversiva das formas inéditas”<sup>51</sup>. Nesse processo, eles procuravam reconduzir

---

<sup>49</sup> BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 52.

<sup>50</sup> COLI. *O corpo da liberdade*, p. 139.

<sup>51</sup> JIMENEZ. *O que é estética?*, p. 282.

a arte à vida cotidiana e, conseqüentemente, às questões sociais, revelando os efeitos nocivos motivados pela autonomia. No esteticismo, a falta de consequência social da arte é patente. Quando a arte se torna conteúdo de si mesma, afastada da vida prática, a autonomia se deteriora em alienação:

Essa predominância da forma na arte (...) pode ser compreendida como disponibilidade dos meios artísticos, do ponto de vista da estética da produção; e como uma tendência à sensibilização do receptor, do ponto de vista da estética da recepção. É importante ver a unidade do processo: os meios artísticos tornam-se disponíveis como tais na medida em que, simultaneamente, se atrofia a categoria do conteúdo.<sup>52</sup>

Nessa fissura, a narrativa do formalismo greenberguiano ganha força no “mundo da arte” estadunidense. Ao eleger o valor estético como fim último<sup>53</sup>, o crítico sufoca a vanguarda transgressora localizando seu objetivo em purificar a arte da vida e não em questionar seu estreito laço institucional reaproximando vida e arte. Hal Foster resume de maneira simples essa diferença de direção: “Na verdade essa vanguarda formalista buscava preservar o que a vanguarda transgressora procurava transformar: a autonomia institucional da arte”<sup>54</sup>. Mark Tobey, um representante do expressionismo abstrato e, portanto, também partícipe da crítica da forma por meio da “visualidade pura”, é um exemplo do que Hal Foster descreve como vanguarda formalista. Segundo Greenberg, Tobey é “o primeiro a alcançar a composição *all over*, cobrindo toda a superfície do quadro com um sistema fortemente indiferenciado de motivos uniformes que geram a impressão de que poderiam ser continuados indefinidamente além da moldura, como um padrão de papel de parede”<sup>55</sup> (FIGURA 1.7). Tobey conserva um

<sup>52</sup> BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 48.

<sup>53</sup> GREENBERG. A necessidade do formalismo. In: FERREIRA, G. COTRIM, P. (Orgs) *Greenberg e o debate crítico*, p. 125.

<sup>54</sup> FOSTER. *O retorno do real*, p. 68.

<sup>55</sup> GREENBERG. Pintura “à americana”. In: FERREIRA, G. COTRIM, P. (Orgs) *Greenberg e o debate crítico*, p. 83.

hermetismo elitista, como tantos outros direcionados pelos mesmos princípios, e suas obras não questionam a exclusividade histórica para o conceito de arte, mas pretendem infiltrá-la, alcançando reputação em Paris. Já os movimentos históricos de vanguarda que tematizavam a forma no questionamento da instituição arte, combatiam a atribuição de validade a normas estéticas. Assim,

em lugar da observação normativa, entra a análise da função, que faria do efeito (função) social de uma obra, a partir da confluência dos estímulos nela projetados e de um público sociologicamente determinável dentro de um marco institucional (instituição arte), o objeto da investigação<sup>56</sup>.



FIGURA 1.7 – Mark Tobey, *Noite branca*, 1942.

---

<sup>56</sup> BÜRGER, *Teoria da vanguarda*, p. 74.

#### 1.4 Arte como instituição

No desenvolvimento de sua história, a arte é descrita por obras que se constituíram a partir de princípios fundamentais, os quais estabeleceram padrões perceptuais para produção e recepção das obras de arte durante quase dois séculos. Com a transgressão das vanguardas, esses sistemas de referência, dentro dos quais surgiram os vários estilos de época, são desagregados. O desconforto do expectador diante da falta de uma espécie de legislação estética que balize seu julgamento é compreensível. Como escreve Mário Pedrosa:

A extrema instabilidade dos padrões perceptivos de nosso tempo, que não têm tempo de se impor porque, como modas, se sucedem vertiginosamente, tornam o julgamento precaríssimo e tiram à noção de obra de arte sua unidade específica.<sup>57</sup>

O desconforto do público é o desconforto da crítica. Em terreno movediço, sem ter onde se firmar, a crítica que se constrói com base em uma noção de obra de arte, cuja unidade específica é forjada a partir da imposição de padrões perceptivos, torna-se precária na contemporaneidade. Isso porque a arte abandonou os valores tradicionais e o fez rindo. E, para lembrar Walter Benjamin, “talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito”<sup>58</sup>. O que não significa que a crítica tenha selado seu fim e, nesse ponto, corroboramos a opinião de Luiz Camillo Ozorio quando esse afirma que, por não se ter mais nenhuma certeza *a priori* de como uma obra de arte produz sentido, é necessária uma maior ação crítica e não o contrário<sup>59</sup>.

Danto, um dos principais representantes da estética analítica e criador do conceito de “mundo da arte”, assevera que ver algo como um objeto artístico depende de uma atmosfera histórico conceitual, portanto, existe uma situação historicamente

---

<sup>57</sup> PEDROSA. *Mundo, homem, arte em crise*, p. 24.

<sup>58</sup> BENJAMIN. Experiência e Pobreza. In \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 119.

<sup>59</sup> Cf. OZORIO Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

localizada que contribui para converter um objeto em obra de arte, *status* ao qual até então ele jamais pudera aspirar. Mas em que a atuação histórica contribui para considerar ou desconsiderar um objeto como parte integrante do conjunto de obras de arte? A partir dessa pergunta, Danto constrói uma história fundamental para sua teoria do fim da arte, segundo a qual, uma narrativa hegemônica, de ordem progressiva, limitou o conceito de arte até o momento em que um objeto artístico fosse sensorialmente indistinguível de um objeto banal. Segundo esse autor, estruturas históricas, que definiam uma série fechada de possibilidades para arte, eram sucedidas, abrindo uma série de possibilidades para as quais não havia espaço para estrutura anterior, criando, assim, uma espécie de sequência descontínua no qual um mundo da arte chega ao fim e outro tem início<sup>60</sup>. O que ele chama de “mundo da arte” é uma narrativa dominante com força legitimadora (a história dos vencedores). Por isso, fora dos mundos que se sucedem e contam a história da arte tradicional, existe arte para “além dos limites da história”<sup>61</sup>. A arte depois do fim da arte de Danto, embora surja em ambiente livre de uma narrativa legitimadora única, permanece tributária de uma atmosfera de teoria e de um conhecimento de história da arte para se constituir. Esse é o primeiro passo que baliza a crítica aqui pretendida, a ciência da arte como instituição, por isso parte integrante do mercado e passível de ser instrumento dos mecanismos ideológicos de manutenção do *status quo*, e arte como forma de criação para além dos circuitos institucionais<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> Danto. *Após o fim da arte*, p. 48.

<sup>61</sup> *Id. Op. cit.*, p. 126.

<sup>62</sup> Para o aprofundamento da discussão, confira o ensaio de Moris Weitz, “O papel da teoria estética”, e também a tese de doutorado de Debora Pazetto Ferreira, *Investigações acerca do conceito de arte*, apresentada em 2014 ao programa de pós-graduação em filosofia da UFMG, sob orientação do Professor Dr. Rodrigo Duarte. Há ainda outro trabalho sobre assunto publicado nos anais do congresso *Gosto, interpretação e crítico*: FERREIRA, D. P. Considerações sobre a situação atual da arte no mundo da arte. In: FREITAS, Verlaine; DUARTE, Rodrigo; CECCHINATO, Giorgia; SILVA, Cíntia Vieira da. (Orgs.). *Gosto, interpretação e crítica*. 1ed., 2014, v. 2.

Massimiliano Gioni, um dos curadores responsáveis pela 55ª Bienal de Veneza e membro da equipe curatorial do New Museum em Nova Iorque, afirma que “arte é o que a cultura decide ser arte, arte é muita coisa, e arte é também confiança nos critérios de alguém que diz que algo é arte”<sup>63</sup>. Seríamos incautos se não observássemos que essa é a fala de quem foi escolhido para organizar a edição de uma das bienais mais importantes do ocidente. A arte existe além do circuito institucional, como já foi estabelecido aqui, mas é a partir das instâncias institucionais que ela consolida o seu valor. Esse processo de valoração, que não exclui o preço, é integrado pela reflexão crítica. A produção, as instituições e o mercado compõem as demais instâncias. Quando há um equilíbrio na inter-relação dessas diferentes instâncias que compõem o sistema das artes, a produção é fomentada e fortalecida. Porém, em sistemas menos consolidados em que há uma ausência da reflexão crítica e fragilidade institucional, o mercado predomina na definição dos valores artísticos<sup>64</sup>. A predominância do mercado como maior instância de valoração limita a experimentação e restringe o impulso de resistência na arte. Essa é uma das consequências do enfraquecimento da crítica diante da multiplicidade e pluralidade das expressões artísticas.

No seio desse ambiente em que tudo é permitido, a crítica sobrevive na forma da ineficácia. Seu engajamento, quando não está sujeito a ser tomado como queixa ingrata e injustificada contra uma época em que a democracia, liberdade e generosidade das artes surgem inatacáveis, é desvigorado por ser incapaz de apontar critérios objetivos para avaliação das obras. Entretanto, não é para ditar normas que a crítica se coloca. Ao abandonar a função prescritiva, a crítica se coloca como reflexão. Essa mudança exige uma reestruturação do modo de recepção das obras que, nessa tese,

---

<sup>63</sup> MORAES. Valorações do transitório. In: QUEMIN, Alan (Org.). *O valor da obra de arte*, p. 89.

<sup>64</sup> Essa análise está no artigo “Expansão do mercado de arte no Brasil: oportunidades e desafios”, escrito por Ana Letícia Fialho, pesquisadora do sistema das artes e gestora cultural. In: QUEMIN, Alan (Org.). *op. cit.*, p. 33.

parte da teoria benjaminiana ao reabilitar a experiência no processo de conhecimento, tirando-a da sujeição à razão. Esse caminho critica os pressupostos epistemológicos basilares de configuração da arte através dos gêneros. A arte é o lugar exemplar da síntese entre o saber externo e a reflexão interna, na qual o objeto singular interfere ativamente nas relações de conhecimento. Dessa forma, o singular não pode ser subsumido no universal, pois as relações de conhecimento se estabelecem a partir da experiência do singular. O universal da arte se apresenta na obra singular, jamais o contrário como a teoria dos gêneros artísticos supõe.

### 1.5 Crítica e juízo

É inconteste, na crítica cunhada por Benjamin, veio central desta tese, a dívida com a teoria kantiana do Belo. Entretanto, a crítica benjaminiana, que em sua primeira formulação é diretamente influenciada pelos românticos alemães, sobretudo por Friedrich Schlegel e Novalis, distancia-se do juízo kantiano já em seu primeiro momento:

Através da obra filosófica de Kant o conceito de crítica havia recebido um significado quase mágico para a geração mais jovem; de qualquer modo, inegavelmente se associou a ele justamente não o sentido de uma atitude espiritual simplesmente judicativa e não produtiva, mas, para os românticos e para a filosofia especulativa, o termo “crítica” significava “objetivamente produtivo”, “criador a partir da clareza de consciência”.<sup>65</sup>

Se o trecho acima pode deixar dúvidas sobre a relação de Benjamin com a crítica kantiana, os fragmentos do autor, reunidos em suas obras completas sob o título *Para uma filosofia da linguagem e crítica do conhecimento (Zur Sprachphilosophie und*

---

<sup>65</sup> BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 56.

*Erkenntniskritik*), desenvolvem sua posição. No trecho “Sobre a percepção”<sup>66</sup> (*Über die Wahrnehmung*), Benjamin se opõe à concepção teórico-cognitiva da estrutura do conhecimento apresentada por Kant. As categorias compõem o sistema fundamental da teoria kantiana do conhecimento da natureza ou experiência, mas tal sistema está submetido a configurações determinadas pelo espaço e tempo, formas *a priori* da intuição. Benjamin pretende uma filosofia que faça justiça à inteireza da noção de experiência, tirando-a dos limites de uma significação reduzida quando condicionada aos limites da intuição.

Na arquitetura do pensamento benjaminiano, a experiência possui uma importância central. Em sua juventude, Walter Benjamin viu o mundo regulado por uma tradição transmitida de geração a geração colapsar com o evento da Primeira Guerra Mundial. A guerra deflagrou várias transformações e uma das consequências diretas foi a perda da ideia iluminista de crença em um *lógos* capaz de instaurar a ordem, a crença em um mundo regulado pela razão. O progresso institui um tempo linear que marcha na direção de um *télos* enquanto ignora a destruição e as catástrofes deixadas pelo caminho. Um avançar cego do ideal do progresso que rege a modernidade. O cotidiano das cidades marcha segundo o tempo das fábricas, do começo do capitalismo e dos avanços tecnológicos, no ritmo de uma continuidade histórica que produz uma experiência vazia responsável por sustentar uma tradição já deteriorada e sem sentido. Benjamin rejeita essa mecânica otimista do historicismo em que a escrita histórica é encadeada por um tempo linear em evolução permanente para o êxito. Essa ideologia, que alimenta uma certeza de condução inevitável a um triunfo positivo, é perversa porque prepara uma memória coletiva que elide todas as falhas, regressões e fracassos do desenrolar da história, produzindo uma perigosa amnésia social. Portanto, ele

---

<sup>66</sup> *Id. Gesammelte Schriften*, Band VI, p. 33.

procurou um conceito de experiência autêntica que rejeitasse a falsificação da realidade e a representação do passado por um historiador “neutro” cujo trabalho se limita a repetir a história legitimada pelo poder, ou seja, a história dos vencedores. Na execução dessa tarefa, esse estudioso pensou a história a partir da ruptura que dissipa o arranjo de uma homogênea sequência de acontecimentos e interrompe uma possível causalidade necessária e relacional, reguladora de seu curso.

A crítica de arte também é crítica à história da arte, ou, nos dizeres de Lionello Venturi, “a história da arte é função da crítica de arte”<sup>67</sup>. O que nos coloca fixos na perspectiva da arte como acontecimento histórico que age no presente, pois é com o olhar do presente, carregado da imagem do significado da arte hoje, que se decifra o passado em uma avaliação crítica. A crítica não pode prescindir do interesse, pois ao crítico é inevitável a parcialidade, “daí deriva o caráter passional (Baudelaire chama-lhe mesmo político) de toda crítica viva. Só evita a paixão quem julga por princípios abstratos e não por adesão espontânea ao ato de criação”<sup>68</sup>. Por isso seu princípio se constitui como atividade produtiva que convoca a participação do sujeito. Nas palavras de Benjamin, “crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento”<sup>69</sup>. A lógica de mercado ensina ao *marchand* valores que escapam à fruição desinteressada do visitante da galeria. Portanto, a crítica convoca a um trabalho reflexivo, e seria desastroso partir de um terreno neutro.

Em sua origem grega, crítica deriva de *krínein*, palavra que significa isolar o particular, estabelecer o próprio ou o específico de cada coisa. Portanto, ela não conjuga prescrições prévias para a avaliação das obras, mas nem por isso se organiza a partir do que há de mais subjetivo. Em três proposições fundamentais, as quais Benjamin incorpora à sua crítica mesmo no decorrer das transformações do conceito no

---

<sup>67</sup> VENTURI. *História da crítica de arte*, p. 320.

<sup>68</sup> *Id. Op. cit.*, p. 318-319.

<sup>69</sup> BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 75.

curso de seu trabalho, a crítica se determina pelos princípios do julgamento mediato, da impossibilidade de uma escala de valores positiva e da não criticabilidade do que é ruim<sup>70</sup>. Se na leitura contemporânea de Kant, realizada por Luiz Camillo Ozório, é possível afirmar que o gosto propicia a criação de um “quadro de referência a partir do qual cada um vai se habituar a julgar”<sup>71</sup>, a crítica benjaminiana é uma questão de justa distância, da escolha de um posicionamento no contato com a obra que jamais perde de vista seu caráter histórico. Portanto, ela parte de um ponto determinado, o olhar do receptor diante da obra de arte singular, mas se projeta em direção ao todo da arte. Da interação entre esses dois polos resulta o desdobramento, intensificação e atualização da obra de arte singular a partir de conexões que não pressupõem nulidade, não considerando o lugar geopolítico uma característica contingente na experiência artística. Essa postura não é exclusiva do resenhista de obras de arte, mas é a postura de todo receptor em geral e compõe mesmo a própria arte, tanto em sua manifestação singular quanto em sua ideia. Ou seja, a crítica ultrapassa a valoração e surge como elemento constitutivo da própria arte e de sua história, daí a dificuldade de prescindirmos dela quando diante de um objeto artístico.

O questionamento da história tradicional leva a uma mudança fundamental na apreensão do objeto artístico, porquanto essa ação se baseia na cultura visual que depende da memória e da capacidade analítica e comparativa das obras, de uma vivência da arte. No entanto, não é necessário à arte que ela seja sempre compreendida desde o *corpus* de imagens formado pela história tradicional. Conseqüentemente, não é necessário pensar a arte a partir de um *corpus* conceitual restrito. A distinção entre uma ideia de arte que se constitui como matéria para uma história normativa da arte e a produção artística como parte das manifestações culturais e, portanto, tão plural como

---

<sup>70</sup> *Id.*, *op. cit.*, p.84.

<sup>71</sup> OZÓRIO. *Razões da crítica*, p. 36.

são as várias culturas, modifica o modo de apreensão da obra de arte singular habituada ao conceito de arte como objeto estético segregado da vida. Essa mudança abre caminho para uma reflexão autocrítica da produção, recepção e lugar social da arte exigindo uma nova configuração das relações de conhecimento. Nesse contexto, a postura passiva, sustentada pelo espectador em estado de contemplação ou fruição, pouco ou nada favorece a apreensão de obras esteticamente banais – citamos como exemplos *Brillo Box* de Warhol, uma obra cara a Danto; a música de John Cage ou a corrente de ar intitulada *The Invisible Pull*, de Ryan Gander. Assim, esse observador passivo deve dar lugar ao observador ativo que tem diante de si não um objeto à espera de um juízo, mas uma obra incompleta que se perfaz no trabalho da recepção crítica. No entanto, como lidar com uma crítica que perde sua eficácia na busca por estabilidade sobre critérios normativos tradicionais ou mesmo para estabelecer novos critérios para a arte? Sem valores de referência preestabelecidos diante de uma produção artística desprovida de qualquer comprometimento com o valor estético, mas que dissolve os limites entre as técnicas num hibridismo que incorpora novos materiais e tecnologias, a crítica balizada pela tradição erra:

O olhar mais essencial hoje, o olhar mercantil que penetra no coração das coisas, chama-se propaganda. Ele desmantela o livre espaço de jogo da contemplação e desloca as coisas para tão perigosamente perto da nossa cara quanto, da tela de cinema, um automóvel, crescendo gigantescamente, vibra em nossa direção. Para o homem da rua, porém, é o dinheiro que aproxima dele as coisas dessa forma, que estabelece o contato conclusivo com elas. E o resenhista pago, que no salão de arte do *marchand* manipula as imagens, sabe, se não algo melhor, algo mais importante sobre aquelas imagens que o amante da arte vê na vitrine.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> BENJAMIN. Experiência e Pobreza. In \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 54-55.

Ana Letícia Fialho, em *Expansão do mercado de arte no Brasil: oportunidades e desafios*<sup>73</sup>, faz um levantamento de várias plataformas *on-line*, responsáveis por oferecer serviços de informações sobre o mercado de arte (*Artnet* e *Artprice* são exemplos). Essas plataformas propõem indicadores e parâmetros para uma avaliação supostamente objetiva de preços e valores de obras e artistas, assim como ferramentas para monitorar a posição de diferentes países no mercado internacional. Há um banco de dados chamado *Artfacts*, o qual traz informações sobre a trajetória de artistas internacionais, medindo seu “valor” e “reconhecimento” segundo o número de participações em exposições “importantes” e textos publicados em revistas especializadas e assinados por críticos renomados. Esse é um processo que movimenta a arte institucional, ou o mundo da arte, nos dizeres de Danto. Mas, para que tipo de acesso à arte é possível fora desse contexto? Qual a importância do mercado da arte e da crítica para além de meio de investimento financeiro? O arrendamento da crítica pelo mercado, descrito nos dados das plataformas citadas, faz reverberar ainda hoje a pergunta feita por Benjamin em meados do século XX: “o que torna, afinal, a propaganda tão superior à crítica?”<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> In: QUEMIN. O valor da obra de arte, p.32-83

<sup>74</sup> BENJAMIN. Experiência e Pobreza. In \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, OE I, p. 55.

## 2 PARÂMETROS EPISTEMOLÓGICOS DA CRÍTICA

Se não é possível manter o conceito de obra de arte para o objeto que surge quando uma obra se torna mercadoria, então deveríamos abandonar esse conceito sem hesitação, embora com precaução e prudência, caso não queiramos destruir ao mesmo tempo a função desse objeto, pois ele deve atravessar essa fase, e sem dissimulações, já que não se trata de um desvio inevitável do caminho correto, mas sim um processo que altera os seus fundamentos apagando o seu passado, de tal forma que quando o velho conceito de obra de arte reaparecer – e por que não? – nada mais no objeto nos recordará aquilo que ele designava antes.

Brecht

A necessidade de instituir nítidos limites de separação entre arte e mercadoria se desenvolveu com o modo de vida inaugurado pelo capitalismo e a implantação da indústria do entretenimento. A mudança da concepção do trabalho, que perde sua forma orgânica, integrada à vida familiar, para se conformar à condição de mera sobrevivência física “deve pressupor um tempo em que o corpo do trabalhador pertença a si mesmo e não ao trabalho monótono e extenuante que ele tem que realizar junto à máquina (...) obedecendo ao ritmo desta e não ao seu próprio organismo”.<sup>75</sup> A divisão entre trabalho e lazer, decorrente das novas relações com os meios de produção, gera o tempo livre que o Estado procura controlar por meio da força policial e de ações instrutivas para o gasto do tempo de forma ordeira e proveitosa, evitando, assim, condutas libertinas. Esse é o cenário favorável para a expansão da indústria do entretenimento que, ao se apropriar das novas técnicas de reprodução, tais como a fotografia e o cinema, dá origem a uma cultura de massas responsável por congregar “todos os estratos da população, marcada pela experiência comum de uma vida essencialmente urbana”<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> DUARTE. *Indústria cultural*, p. 16.

<sup>76</sup> *Id., op. cit.*, p. 20.

A reprodutibilidade técnica, na sua atuação direta sobre a arte, promoveu modificações fundamentais, não só abarcando o conjunto de obras de arte existentes e transformando profundamente o modo como elas podiam ser percebidas, mas também conquistando para si um lugar entre os processos artísticos<sup>77</sup>. Essa é uma das análises de Benjamin em seu conhecido ensaio que tematiza a mudança na percepção e na arte produzida pelas imagens fabricadas por intermédio das novas tecnologias. Enquanto a arte moderna incorpora os meios técnicos de reprodução, a arte tradicional sofre uma importante mudança no modo de recepção que é descrito por Benjamin como valor de culto. Valor de culto e valor de exposição são dois conceitos usados pelo autor para descrever as transformações sofridas na arte no decorrer da história. Na articulação de ambos os conceitos está o declínio da aura, que, para Benjamin, estaria relacionada à unicidade, autenticidade e tradição de uma obra de arte e que se perderia no processo de produção.

## **2.1 Valor de exposição e valor de culto: aura e arte contemporânea**

Em 2002, na 25ª Bienal de São Paulo, o artista baiano Marepe expõe um muro de três toneladas trazido do Nordeste. O responsável pelo transporte da obra até o pavilhão da bienal foi um dos curadores assistentes daquela edição e gerente de eventos internacionais da Fundação Bienal, Pieter Tjabbes. Em um curso de formação de curadores, Tjabbes contou que viajou até a cidade do artista, no interior da Bahia, para viabilizar a remoção e transporte da obra, já que o muro era, na verdade, parte da parede de uma casa. Juntamente com o curador havia um engenheiro que estudou a viabilidade do corte e a construção de uma nova parede para os donos da residência. Seguiu-se o

---

<sup>77</sup> Cf. BENJAMIN. A obra de arte na era na sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*, p. 11.

aluguel de máquinas e contratação de pessoal para que a parede de três toneladas fosse cuidadosamente retirada, acondicionada em um caminhão de transporte que fez o percurso do interior da Bahia até a cidade de São Paulo com toda a cautela porque levava uma extensa parede de alvenaria sem suas colunas de sustentação. Por indicação dos organizadores da Bienal, um engenheiro acompanhou a peça durante todo o caminho até sua chegada ao pavilhão de exposições. A casa, no interior baiano, aguardou alguns dias pela construção da nova parede. O muro trazia o *slogan*: “Comercial São Luís, tudo no mesmo lugar pelo menor preço” (FIGURA 2.1).



FIGURA 2.1 – Marepe, [Sem título], 2002.

Curtas resenhas sobre a obra citam a relação afetiva do artista com o estabelecimento comercial onde trabalharam seu avô e seu pai. Porém, o que nos interessa aqui é a construção da obra e como todo o gasto empenhado na operação revela uma atmosfera de sacralidade, índice do valor de culto comum ao começo da produção artística no ocidente, que ainda envolve o objeto sob o conceito de arte.

Quando limites estritos para a arte ainda não haviam sido estabelecidos, as imagens nasciam dedicadas à devoção. Nesse contexto, a exibição não era tão importante quanto sua existência, portanto, as imagens não eram feitas necessariamente para serem vistas. Elas tinham um poder mágico e, em alguns casos, eram mesmo invisíveis à maioria das pessoas, como as imagens dos santos em algumas catedrais medievais que não podem ser vistas a partir do piso térreo<sup>78</sup>. Segundo Danto, ao endossar o argumento de Hans Belting em *A imagem antes da era da arte*, essas figuras sacralizadas não deixavam de ser arte em sentido amplo,

(...) mas serem arte não fazia parte de sua produção, uma vez que o conceito de arte ainda não havia surgido de fato na consciência geral, e essas imagens – ícones, realmente – desempenhavam na vida das pessoas um papel bem diferente daquele que as obras de arte vieram a ter quando o conceito finalmente emergiu e alguma coisa como considerações estéticas começaram a governar nossas relações com elas.<sup>79</sup>

A emancipação do uso ritual que constela o conceito estrito de arte como “ciência europeia” implanta a questão do caráter histórico na produção das obras. Como objeto de culto, a arte é concebida como fato transcendental. Tomada na perspectiva terrena, ela se torna “configuração visual da historicidade”<sup>80</sup>. É a partir do século XV que a arte passa a ser considerada historicamente<sup>81</sup>. Em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin vê na redução paulatina do valor de devoção das imagens um aumento do caráter expositivo, o qual é denominado pelo autor como valor de exibição. Esse redimensionamento dos valores interfere no modo de apresentação das obras de arte, porquanto, um busto tem maior possibilidade de exibição que uma estátua

<sup>78</sup> Cf. BENJAMIN. A obra de arte na era na sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

<sup>79</sup> DANTO. *Após o fim da arte*, p. 4.

<sup>80</sup> ARGAN. *Clássico anti-clássico*, p. 24.

<sup>81</sup> Argan cita Giotto como o primeiro a assumir uma posição ética, embora esse artista permaneça fundamentalmente ligado à religião. Cf. ARGAN. *Op. cit.*, p. 24.

monumental, uma tela é mais exibível que um afresco ou mosaico. Essa é uma das raras vezes em que Benjamin incorre em uma generalização para tratar a história da arte.

Séculos depois, os meios técnicos de reprodução, como a fotografia, deram ainda maior ênfase ao valor de exposição, interferindo nas funções da obra de arte com a mesma intensidade que a preponderância do valor culto transforma as obras em objetos mágicos. Benjamin continua sua análise enfatizando que, “*na fotografia, o valor de exposição começa a expulsar do primeiro plano, em toda a extensão, o valor de culto*” [grifo do autor]<sup>82</sup>. Como Detlev Schöttker aponta nos comentários que faz ao ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”<sup>83</sup>, na tradução realizada por Marijane Lisboa, Benjamin separa *valor de culto* e *valor de exposição* com o fim de caracterizar as transformações sofridas pela arte e sua recepção em consequência dos efeitos técnicos. No entanto, tais valores não existem como estruturas polarizadas, ainda que, em determinado ponto, seja possível compreender uma substituição do valor de culto pelo valor de exposição com o afastamento da arte do contexto religioso. Observando a obra singular, a recepção artística oscila entre esses dois valores. Em nota ao ensaio citado acima, Benjamin dá o exemplo da *Madona Sixtina* (FIGURA 2.2), a qual foi pintada por Rafael com objetivo expositivo.

---

<sup>82</sup> In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 17.

<sup>83</sup> Detlev Schöttker. Comentários sobre Benjamin e “A obra de arte”. In: CAPISTRANO. Op. cit., p.41-83.



Figura 2.2 – Rafael, *Madona Sistina*, 1512-1513.

Os dois pilares sobre os quais estavam dois anjos logo no primeiro plano do quadro chamaram a atenção de um pesquisador que quis saber quais os motivos de Rafael para essa composição. O artista ainda pintou dois suportes sobre os quais o céu pairava. O resultado da investigação esclareceu que a madona foi uma encomenda para um sepultamento público do papa Sixto IV realizado na capela lateral da igreja de São Pedro. O quadro de Rafael ocupou um nicho ao fundo da capela, sobre o caixão. Nesse nicho, o artista pintou uma Virgem que parecia se aproximar do caixão caminhando entre as nuvens. O quadro tinha um alto valor de exposição, mas havia uma proibição de que quadros anteriormente exibidos em sepultamento solenes ocupassem os altares

principais. Esse fato foi o responsável pela desvalorização de seu valor expositivo que o levou ao exílio no monastério dos monges negros, onde poderia ser visto e negociado<sup>84</sup>. Logo, valor de culto e valor de exposição oscilam e se intercambiam continuamente no decorrer do tempo.

O valor de culto recebe ainda diferentes gradações, da arte que se afasta do contexto religioso para obra única e original, passando pelos primeiros retratos fotográficos que preservam um culto à recordação, até os astros de cinema que são mercantilizados no culto do estrelato. Hoje, deparamos ainda com o culto à obra consagrada pelas instâncias que compõem o “mundo da arte”.

O muro ordinário, parte da obra de Marepe, transportado da Bahia até São Paulo e vendido na exposição por 15 mil reais (em 2007 ele foi avaliado em 220 mil reais<sup>85</sup>), permite jogar com os valores da aura cerimonial que cinge artista e obra no “mundo da arte”. Uma bienal tem intenções políticas e econômicas, além de ser uma mostra que procura reunir o momento artístico global. Ela é uma das instituições da arte dedicadas à novidade e a montar um quadro do que é politicamente útil no momento, como disse o curador estadunidense Paul Schimmel a respeito de uma das edições da Bienal de Veneza<sup>86</sup>. Sob essa perspectiva, uma bienal e um estabelecimento do interior podem ressoar o mesmo *slogan*: “Tudo no mesmo lugar pelo menor preço”.

A obra dasaturizada, aquela que nasce sob o predomínio do valor de exposição, estabelece um espaço de jogo e experimentação incomuns à autenticidade e unicidade da arte aurática. Os meios de reprodução técnica que aproximam as coisas de

---

<sup>84</sup> BENJAMIN. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*, p. 36, nota 11.

<sup>85</sup> CARVALHO, Mario C. Prazeres e lucros: a arte da provocação. *Folha*. São Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2007/maisdinheiro3/rf1604200707.shtml> Acesso 09 de fev. 2017.

<sup>86</sup> “Minha colega no MOCA, Ann Goldstein, defendeu Feliz Gonzáles-Torres com a colaboração dele em 1995. Eu apoiei Chris Burden naquele ano. Depois apoiei Charles Ray e Jeff Koons. No final das contas, não é uma questão de qualidade do artista ou a capacidade de levar a cabo. Em última instância tem a ver com percepção de como a mostra se encaixa no quadro mais amplo e de quem é politicamente útil no momento”. THORNTON. *Sete dias no mundo da arte*, p. 234-235.

nós destroem o valor tradicional de culto cujo momento único de contemplação da obra autêntica é tomado por essa atmosfera do encontro entre passado histórico e presente. O declínio da aura não anula o valor de culto da obra, mas o reduz em vista do valor de exposição. Emancipada de uma existência reservada à contemplação devota, o valor de exposição lança a obra no espaço de jogo das formas de percepção (*aisthesis*). Ambos os valores subsistem na arte atual, mesmo o valor de culto, mas agora apropriado pelo mercado cujo controle é ditado pelo capital. E, segundo Benjamin, “o capitalismo é uma religião puramente cultural, talvez até a mais extremada que já existiu” na qual, apesar de não possuir teologia ou conjunto de dogmas, as coisas só recebem significado na relação imediata com o culto<sup>87</sup>.

Por meio desse par conceitual, Benjamin reflete sobre as mudanças da arte no decurso do tempo modificando o sentido da estética através da teoria do fim da aura. No entanto, essa teoria encontrou, principalmente no cinema, uma grande resistência. A indústria cinematográfica formula, no culto do estrelato, um plano compensatório à perda da aura. O astro de cinema, uma personalidade patrocinada pelo mercado, substitui o anonimato da atuação nas primeiras produções cinematográficas. O culto ao estrelato, impulsionado pelos estúdios, financia uma imagem para devoção do público. Dessa forma, afirma Benjamin, “o cinema reage a esse encolhimento da aura com a construção artificial da ‘*personality*’ fora do estúdio”<sup>88</sup>. No entanto, a essa construção falta a distância essencial à aura. Ao definir esse conceito, Benjamin afirma ser a aura “uma aparição única de algo distante, por mais próximo que esteja”<sup>89</sup> estabelecendo, assim, uma dialética do afastamento e da proximidade à maneira da teoria do sonho, em que imagem onírica e imagem real estão vinculadas.

---

<sup>87</sup> BENJAMIN. *O capitalismo como religião*, p. 21.

<sup>88</sup> Id., A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*, p. 22.

<sup>89</sup> Id., A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO. Op. cit., p. 14.

Na aura, o afastamento se distingue da distância mensurável como espaço entre dois pontos, pois a proximidade do objeto é possível, mas não sua apropriação. Essa espécie de caráter longínquo cinge o símbolo sagrado tornando-o independente e inatingível. As estrelas são exemplos do aspecto cósmico e do infinito temporal do longínquo. Diante de um objeto aurático o aqui e agora próprios do momento do encontro expandem a proximidade na manifestação do longínquo. A imagem aurática, como Benjamin afirma, se constitui pela tensão entre proximidade e afastamento, por isso, a partir da modernidade, ela desaparece na redução do tempo que promove uma aceleração na sucessão de momentos semelhantes e ainda reduz o espaço com as novas tecnologias de aproximação. Marcel Proust, em um dos livros que compõem sua busca monumental do tempo, *Em busca do tempo perdido*, descreve essa mudança perceptiva quando, ao percorrer um conhecido caminho entre vilarejos a bordo, pela primeira vez, de um automóvel, confunde-se ao reconhecer os lugares com a rapidez de mudança da paisagem:

(...) o automóvel, que não respeita nenhum mistério, depois de haver ultrapassado Incarville, cujas casas eu ainda tinha nos olhos, como descêssemos a costa do atalho que vai dar a Parville, avistando o mar de um terraplano onde nos achávamos, perguntei como se chamava aquele lugar e, antes mesmo que o chofer houvesse respondido, reconheci Beaumont. (...) assim Beaumont, ligado de súbito a locais de que o supunha tão distinto, perdeu seu mistério e tomou seu lugar na região (...).<sup>90</sup>

Dessa forma, a perda da aura não é um acontecimento cujas consequências se restringem à arte. Excedendo esses limites, a desaturatização é um fenômeno estético (*aisthesis*) em sentido amplo, ou seja, é consequência das mudanças perceptivas do ser humano. Ao trazermos as coisas para perto de nós, destruimos o tempo e o espaço necessários aos sedimentos da aura. Por isso, a conservação do objeto aurático, e

---

<sup>90</sup> PROUST. *Sodoma e Gomorra*, p. 385.

mesmo sua fabricação na contemporaneidade, gera um produto apodrecido sustentado pelo caráter mercantil<sup>91</sup>.

## 2.2 Estética e suas implicações artísticas.

Toda produção artística está vinculada à situação histórica, que contribuiu para seu surgimento, e também à estrutura teórica, que possibilita integrar a condição de arte, afirma Danto em *O abuso da beleza*<sup>92</sup> e em *O fim da arte*<sup>93</sup>, respectivamente. Quando o artista propõe o muro como obra, ele não o faz em razão de características estéticas especiais que qualificam a peça de alvenaria como arte. É importante notar que, sobre a peça de Marepe, não se questiona aqui a condição de pertencimento ao conjunto de obras de arte, mas já partimos do princípio de que ela, no contexto de sua proposição, pertence a esse conjunto. Assim, na passagem de parede residencial à obra de arte, o objeto mantém as mesmas qualidades estéticas. O ingresso ao mundo da arte através da ação do artista abre novas conexões de sentido com o meio, as quais descrevem qualidades artísticas. Portanto, se orientado primordialmente pela apreciação estética, o receptor se depara com um esvaziamento de sentido da obra. Isso acontece porque, na contemporaneidade, a estética tornou-se um elemento de segunda ordem na apreensão do objeto artístico. Danto explicita essa mudança em *A transfiguração do lugar-comum*. Esse livro discute amplamente o valor da percepção estética ao tratar o problema das obras de artes indiscerníveis de meros objetos, como o caso da *Brillo Box*, exemplo preferencial do autor. Ao colocar a questão, Danto indaga as bases ontológicas da arte procurando pensá-las além da conformação estética. Ele argumenta que

---

<sup>91</sup> Para aprofundamento da questão da aura cf. GAGNEBIN, Jeanne M. Eros e distância. In: \_\_\_\_\_. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 131-140.

<sup>92</sup> GAGNEBIN. *Limiar, aura e rememoração*, p. 18.

<sup>93</sup> *Id. Op. cit.*, p. 14.

(...) existem duas ordens de reações estéticas, dependendo de o objeto ser uma obra de arte ou uma simples coisa real idêntica. Consequentemente, não se pode recorrer a considerações estéticas para chegar a uma definição de arte, pois precisamos de uma definição prévia para identificar as reações estéticas apropriadas a obras de arte em contraste com meras coisas reais.<sup>94</sup>

Concluimos, então, que a reação estética apropriada é antecedida pelo reconhecimento de se ter uma obra de arte diante de si. Com isso, não se afirma que a estética é prescindível ao meio artístico, mas que reagir esteticamente já pressupõe a diferença entre arte e não arte. Por conseguinte, a apreciação torna-se assunto da interpretação, bem como a reação estética um processo cognitivo. E ainda, um objeto não assume qualidades sensoriais específicas ao compor uma obra de arte, portanto, qualidades artísticas e qualidades estéticas não são equivalentes.

O muro de Marepe apresenta um objeto do cotidiano transfigurado em obra de arte, mas pensemos em outro caso, em uma obra que possua uma estrutura material semelhante a um objeto comum. Danto, em seu livro *O abuso da beleza*, cita *Untitled (Perfect Lovers)* obra do artista cubano Félix Gonzalez-Torres (FIGURA 2.3) cuja composição material se restringe a dois relógios de parede banais. Entretanto, a banalidade do objeto não estreita o sentido da obra, pois as reações perceptivas que a visão dos relógios de Gonzalez-Torres nos provocam em nada se comparam à visão do objeto ordinário. Dois relógios semelhantes são sincronizados, alimentados com o mesmo tipo de bateria e postos lado a lado. Ambos trabalham coincidentes até um dos relógios interromper seu funcionamento antes do outro sem que seja possível determinar qual será o primeiro. O artista expôs essa obra logo após a morte de seu namorado.

FIGURA 2.3 - Felix Gonzalez-Torrez, *Untitled (Perfect Lovers)*, 1991.

---

<sup>94</sup> *Id.*, *A transfiguração do lugar-comum*, p. 151.



No registro de um caminhar simultâneo, *Perfect Lovers* evoca, segundo a segundo, a ameaça de um presente que pode estancar no tempo, cristalizando a memória de uma ausência, pois um dos relógios, quando parar, marcará sua permanência ao lado daquele que ainda continuará o seu ritmo. A angústia sobre qual dos relógios estacará primeiro e qual deles seguirá sua marcha regular ao lado do que se tornará o registro de um passado é uma vivência diária da espera do encontro marcado com a catástrofe. A obra conta a expectativa latente da falta inevitável que, quando se fizer, questionará a indiferença do tempo cronológico que manterá o seu ritmo no funcionamento solitário da outra peça. Ela figura a rememoração cíclica do passado, o qual virá à tona a cada vez que o relógio completar o seu ciclo e passar pela hora exata em que o outro teve seu funcionamento interrompido. Então, nesse curto momento em que os dois relógios novamente se encontram no tempo, reavivando, num átimo, o antigo companheirismo sincrônico, é lançada a possibilidade de uma ressignificação do presente e do passado. O fluxo cronológico é atravessado e interrompido pela rememoração e isso acontece,

para usar uma referência cara a Benjamin, como um lampejo<sup>95</sup> que reapresenta, na visão do presente, essa imagem definida pela distância. Esse segundo denso, momento permanente da morte do amante, quando acontece, modifica de maneira irreparável a passagem do tempo.

O relógio, como instrumento da vida moderna, serve ao tempo homogêneo, quantificado com precisão para servir ao funcionamento da vida industrial que floresce na modernidade. Nos calendários, subsiste outro tempo, ainda qualitativo e heterogêneo, no qual o feriado interrompe a contagem dos dias para instituir uma nova temporalidade, mesmo que transitória. Os feriados são dias de rememoração. Para Benjamin, eles são testemunho do tempo histórico contraposto ao tempo cronológico introduzido pelo capitalismo. Quando a obra de Gonzalez-Torres cria uma diferença, uma interrupção no tempo homogêneo e vazio, ela o faz marcando a falta. Dessa forma, ela abre uma fissura na indiferença das horas e irrompe uma ordem descontínua. O ponteiro imóvel do relógio parado explode a continuidade reificada do tempo e impregna o momento de lembrança. A cada vez que o passado, espesso de significado, fulgurar reconhecido no presente, em um choque entre os dois relógios, ele ressignifica o fluxo cronológico do tempo. Quando a obra cria um encontro entre passado presente, dela surge um tempo aditivo que desfigura a distância mobilizando “a massa dos fatos para preencher um tempo homogêneo e vazio”<sup>96</sup>.

### **2.3 Qualidades artísticas e qualidades estéticas: Teoria Institucional da Arte.**

---

<sup>95</sup> “É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado”. BENJAMIN. Tese V. In: LÖWY. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, p. 62.

<sup>96</sup> BENJAMIN. Teses XVII. In: LÖWY. *Op. cit.*, p. 130.

George Dickie, em seu ensaio sobre a teoria institucional da arte, narra as observações de um crítico ao comparar as qualidades estéticas entre *A fonte* de Duchamp, que consiste materialmente em um mictório ordinário, e as esculturas de Brancusi. Segundo o olhar desse observador experimentado, os trabalhos refletem propriedades em comum. Em *A fonte* (FIGURA 2.4) a brancura da superfície lisa e seus contornos ovais são esteticamente tão admiráveis quanto a brancura e forma das obras de Brancusi (FIGURA 2.5).



Figura 2.4 – Marcel Duchamp,  
*A fonte*, 1917.



Figura 2.5 – Constantin Brancusi,  
*Leda*, 1920.

Difícil imaginar um público concentrado em analisar a cor e os contornos de uma pá, um pente, um mictório e descobrir nesses objetos qualidades surpreendentes que não compõem os tantos outros objetos semelhantes que não foram promovidos à obra de arte. Afinal, ao transfigurar um mictório ou um relógio de parede em obra de arte, por que todos os seus pares indiferenciáveis não são também imediatamente transfigurados? Essa comparação um tanto óbvia chama atenção para o ordinário que permanece nas qualidades estéticas dos objetos sendo eles obras de arte ou não. Os relógios de Gonzalez-Torres não são objetos especiais, mas integram a vida comezinha e em nada se destacam para encantar nossos sentidos com suas linhas ou sua sobriedade. Isso não significa que as características sensoriais do objeto não são parte da composição de sentido da obra. “Na verdade, o entendimento estético de obras de arte pode estar muito mais perto de uma ação intelectual do que um modo de estimulação sensorial ou de paixão”<sup>97</sup>.

Antes de continuar no caminho dessa argumentação, é preciso ressaltar a diferença, marcada por Danto, entre o gesto de Duchamp e o problema dos indiscerníveis. Para o filósofo, os *readymades* introduzidos pelo Dada, movimento integrado por Duchamp, contestam os princípios burgueses da arte, envolvendo a desmaterialização da obra como objeto estético atrelado à beleza. Na década de 1960, marco do fim da arte para o autor, quando surgem obras materialmente indiferenciáveis de objetos do cotidiano, não havia um ideal contestatório. A transfiguração do banal em construto artístico, nesse caso, não questiona o estatuto da arte, mesmo porque as críticas motivadas pelo gesto de Duchamp já haviam sido assimiladas pelo meio. Para Danto, a diferença de obras como *Brilo Box* incide na possibilidade de qualquer coisa se tornar uma obra de arte ruindo as fronteiras continuamente estabelecidas pela história da

---

<sup>97</sup> DANTO. *O descredenciamento filosófico da arte*, p. 65.

arte. Tais fronteiras eram erigidas segundo a estrutura histórica de cada época responsável por definir uma série fechada de possibilidades do que poderia ser tomado como arte naquele período. O acontecimento do fim da arte marca o epílogo da antiga estrutura histórica. Então, a obra de arte pode ser imaginada ou produzida à semelhança de meras coisas reais, as quais não têm qualquer pretensão à condição de arte, “justamente porque essa condição impossibilita a definição de obras de arte com base em certas propriedades visuais que elas possam ter. Não há nenhuma limitação *a priori* de como as obras de arte devem parecer”<sup>98</sup>. E para concluir esse desvio, se *A fonte* de Duchamp visava a desmaterialização da obra de arte como objeto estético atrelado à beleza, e por isso seu autor elegeu coisas pelo seu valor inestético, pela indiferença estética que a forma produz aos olhos do observador, a comparação de sua obra com os trabalhos de Brancusi acaba adquirindo um caráter anedótico.

O problema das obras que não podem ser distinguidas de meros objetos do cotidiano por suas características físicas é o evento que invalida o estabelecimento de critérios sensoriais para o reconhecimento das obras. Assim, a reconhecimento facultada por uma teoria artística firmada na repercussão de critérios iluministas perde sua eficácia. Diante de dois objetos visualmente não diferenciáveis, mas ontologicamente distintos, como as caixas de sabão *Brillo* e a obra *Brillo Box* de Andy Warhol (FIGURA 2.6), Danto conclui que “ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento de história da arte: um mundo da arte”<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> DANTO. *Após o fim da arte*, p. 19.

<sup>99</sup> *Ibid.* *O mundo da arte*, p. 20.



Figura 2.6 – Andy Warhol, *Brillo Box*, 1960.

Essa descrição estrutura e legitima o conceito estrito de arte tributário da história europeia, ainda que o autor afirme que o pluralismo comum à arte contemporânea, pressuponha o multiculturalismo<sup>100</sup>. Nessa acepção, a apreensão do objeto artístico exige certo envolvimento nessa trama discursiva que compõe a arte estrita. Ela é o meio no qual e através do qual algo é legitimado como obra. O conceito de mundo da arte, constituído pela teoria e história da arte, reduz a ênfase da ação perceptiva na recepção das obras favorecendo um caráter cognitivo. Uma das implicações do conceito é corroborar a liberdade da arte em relação à tradição estética, alcançada por Duchamp, outra é o poder atribuído à teoria e ao contexto histórico-social para arbitrar sobre o que se determina como arte. Não por acaso, a publicação do ensaio “O mundo da arte”, em

<sup>100</sup> “É a isso que me refiro com “fim da arte”. Refiro-me ao final de certa narrativa que foi desvelada na história da arte no decorrer dos séculos, e que chegou a seu fim em meio a certa liberdade de conflitos que eram inescapáveis na Era dos Manifestos. É claro que existem duas maneiras de se ter uma liberdade de conflitos. Uma delas é eliminar tudo o que não se adapte a determinado manifesto. (...) A outra forma é conviver sem a necessidade de limpeza (...). A crítica moral sobrevive na era do multiculturalismo, assim como a crítica de arte sobrevive na era do pluralismo. DANTO, *Após o fim da arte*, p. 42-43.

1964, no qual Danto apresenta o conceito homônimo, inspira Dickie na elaboração da teoria institucional. Contrariando Dickie, Danto objeto que sua pretensão era formular uma teoria em que o mundo da arte fosse institucionalizado e não uma teoria institucional da arte, como Dickie propõe baseado no conceito dantiano<sup>101</sup>.

Ao concluir que é um tipo de olhar teórico, de certo modo especializado, que tem a capacidade de *transfigurar* o banal em obras de arte<sup>102</sup>, Danto favorece o que ele chama de mal-entendido do qual acusa Dickie. A conceituação de mundo da arte expõe a constelação teórica que arbitra sobre o estatuto do objeto promovendo-o a objeto de arte. No entanto, após Duchamp desmontar a caracterização sensorial dos objetos artísticos, o termo arte assume um sentido classificatório e os limites entre a arte e o banal se tornam difusos. Anteriormente, não era necessário questionar se algo era uma obra de arte ou não, já que era algo evidente à experiência estética. Os *readymades* tornam manifesto que o campo artístico não se restringe a esse tipo de experiência e tampouco que seja possível deduzir dele critérios necessários e suficientes para definir arte, ainda que a teoria estética tradicional esteja permeada por essa tentativa – a teoria da imitação ou da expressão são alguns exemplos. O que essas teorias conseguiram foi apontar características contingentes da obra relativas a determinados períodos e estilos<sup>103</sup>. Sem a estabilidade de uma estética prescritiva, o modo de apresentação da arte se coloca como um problema, levando ao questionamento não só de seus limites institucionais, mas ainda da validade da imposição da história europeia como solo determinante do significado da experiência universal da arte. Assim, Morris Weitz, em *O papel da teoria estética*, publica em 1956 que

---

<sup>101</sup> DANTO. *Beyond the Brillo Box*, p. 38.

<sup>102</sup> DUARTE. *A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias*, p. 32.

<sup>103</sup> RAMME. *A teoria institucional e a definição de arte*, p. 92.

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 nem suficientes, de conceber o conceito de arte como fechado quando o seu próprio uso exige a sua abertura<sup>104</sup>.

Em certa medida, Danto concorda com a premissa de Weitz, segundo a qual definir arte apontando suas características essenciais não é praticável. Arte é um conceito aberto e, como tal, a construção de uma classe de objetos na qual se inscrevem os entes a que se atribui o predicado em questão não é possível. A tentativa de Danto em formular uma definição, e assim distinguir meras coisas de obras da arte, não se fundamenta em algo que se possa mapear no objeto mesmo, mas numa constelação de fatores na qual o objetivo artístico é integrado. Dois conceitos estruturam sua definição: os significados corporificados<sup>105</sup> (*embodied meanings*) como uma condição necessária e a inserção no mundo da arte como condição suficiente.

Apesar de certa dependência dos conceitos da estética tradicional, Benjamin pensa a arte como lugar, por excelência, da junção entre o saber externo e a reflexão interna. Portanto, isso nos lança de volta ao terreno do estético, mas aqui liberto de sua ligação exclusiva com a beleza. Conhecer, de maneira geral, segundo a teoria benjaminiana, é dependente do modo de apresentação (*Darstellung*) como forma de expressão. O que leva a um conhecimento da arte que se orienta pela obra singular e não deduz uma expressão artística localizada pelo todo da arte. A totalidade, segundo Benjamin, é constituída por elementos isolados e desiguais tal como um mosaico em que a singularidade de cada peça não é anulada na constituição da imagem total, “do mesmo modo que toda a arte está presente em cada obra singular, o universal revela-se nos fenômenos individual ou singular”.<sup>106</sup> Assim, o objeto artístico estabelece uma

---

<sup>104</sup> WEITZ. *The role of theory in aesthetics*, p. 30.

<sup>105</sup> Como Danto não aprofunda a discussão desse conceito, ele não será levado adiante.

<sup>106</sup> MACHADO. *Imanência e história*, p. 47.

tensão permanente entre obra objetivada e universalidade da arte. Essa tensão, na qual a verdade da arte não existe como um conceito absoluto, é avessa ao “ideal da obra de arte autodiafanizante”<sup>107</sup>, para retomar a discussão sobre arte como objeto estético feita no primeiro capítulo dessa tese. E mesmo que no limite da forma se dê a efetivação da obra, o conhecimento do conceito de arte na percepção da diversidade das obras não se fundamenta sobre a formulação de critérios perceptuais<sup>108</sup> embora “em períodos de estabilidade artística somos capazes de identificar obras de arte por indução e isso nos leva a crer que dispomos de uma definição [de arte], quando na verdade tudo o que temos é uma generalização extremamente circunstancial”<sup>109</sup>. E é tarefa da crítica o conhecimento da arte.

#### **2.4 O início da tradição da crítica de arte**

Segundo a definição de Giulio Carlo Argan, se a crítica age como mediação entre a arte e o público, orientando escolhas e interesses e, conseqüentemente, apoiando uma ou outra corrente, intervindo no seu contraste dialético e político, uma crítica em crise se manifesta como dificuldade de comunicação entre arte e sociedade<sup>110</sup>. Em sua origem histórica, a crítica surge como uma literatura sobre a arte que envolve a avaliação das obras como testemunhos literários de reações emocionais, escritos por indivíduos de sensibilidade apurada, a partir das experiências diante das obras de arte. Esse tipo de literatura, segundo Argan, remonta suas origens ao século XVI. Antes do século XVIII, a crítica era limitada aos tratados de arte e à vida dos artistas. Já no século XVIII, as pesquisas, discussões e teorias sobre a arte resultaram em desdobramentos

---

<sup>107</sup> DANTO. O descredenciamento filosófico da arte, p. 60.

<sup>108</sup> *Idem*. A transfiguração do lugar comum, p. 108.

<sup>109</sup> *Id.*, *Op. cit.* p. 109.

<sup>110</sup> Cf. ARGAN. *Arte e crítica de arte*, p. 23.

importantes, tais como o reconhecimento da autonomia da arte feito pela nova ciência filosófica, a Estética. Nesse mesmo período, surgem, na França, as exposições de arte e a crítica toma a forma de crônicas escritas abandonando a vida dos artistas, na qual, além da biografia, eram inseridos juízos e normas da arte. Essa mudança também atinge a história da arte que, separada da vida dos artistas, assume “a consciência de história de uma determinada atividade do espírito”<sup>111</sup>.

Essa crítica de arte, mesmo que produzida de modo apressado e superficial, atingia o caráter de crítica da atualidade, porquanto críticos e artistas eram contemporâneos, fato que dava aos primeiros “o desejo de encontrar uma relação entre síntese da obra de arte e todos os elementos que a constituem”<sup>112</sup>. Esse impulso alcançava apoio nos princípios da filosofia do iluminismo, a qual cultivava a busca da razão dos fatos através da investigação direta dos mesmos. Apesar dessa nova configuração, somente com Diderot a crítica ganha a estima do público.

Consagrada às pinturas e esculturas expostas nos Salões, a crítica de arte possuía uma função pedagógica. O antigo árbitro da arte, amador esclarecido que se autoriza a julgar as obras, é institucionalizado e tem seu *status* reforçado tornando-se crítico de arte. Mas se ele julga seus contemporâneos, às vezes, de maneira virulenta, ele não é o juiz que sentencia se um objeto deve integrar ou não o conjunto de obras de arte. A crítica consiste, sobretudo, em esclarecer o leigo, em distribuir o privilégio do bom gosto cultivado, monopolizado por poucos, a fim de favorecer um alargamento da audiência. Os meios desta mediação cultural se encontram na filosofia, já crítica a partir de Kant, bem como na Estética recentemente fundada como disciplina. Nesse contexto, Diderot distingue o que lhe parece belo ou feio, agradável ou repugnante, fiel ou não à realidade. Ele discursa uma estética realista, vista como naturalista, que deve, de toda

---

<sup>111</sup> VENTURI. *História da crítica de arte*, p. 141.

<sup>112</sup> *Id.*, *op. cit.*, p. 148.

forma, tomar distância do frígido olhar acadêmico. Prisioneira do gosto subjetivo e da fidelidade à natureza, a crítica de Diderot se fundamenta em critérios pessoais e quase não passa do nível puramente descritivo<sup>113</sup>. No entanto, o julgamento e a valoração estão além do objeto e devem determinar as condições da experiência estética. Ele espera que a pintura o toque, o emocione, o indigne. Estremecimentos, choro, murmúrios, essa é a maneira segundo a qual a verve do crítico é aguçada, pois sua impressão é o material da crítica. Entretanto, apreciados ou não, os quadros que pendiam nas paredes dos Salões esperavam, senão a admiração, ao menos reconhecimento.

Mesmo os critérios de Diderot não sendo muito antecipadores em relação às convenções de seu século, sua crítica implicava esclarecimento e não ignorava que sua tarefa transpunha a esfera estritamente estética. Afirma-se que a educação estética do homem, segundo a expressão empregada por Schiller alguns anos mais tarde, age diferentemente segundo a sociedade, o regime político e as condições sociais nas quais vive o indivíduo<sup>114</sup>, portanto, a pura crítica de arte não existe. Limitada exclusivamente à análise e à descrição minuciosa das obras, ela seria um contrassenso.

A origem da crítica também foi motivada por uma nova percepção estética em ascensão na esfera pública, a percepção estética burguesa. O surgimento de um cidadão que é parte integrante e construtor de uma nova ordem social se fundamenta na convicção da soberania de um indivíduo cujo acesso ao conhecimento respalda sua posição na esfera pública. Os museus, talvez mais do que os teatros, pela tradição popular que carregam, adquirem o status de centros de alta cultura onde o espectador em posição de contemplação diante do quadro é sempre sinônimo de elevação cultural.

---

<sup>113</sup> MOURÃO, Elder J. T. Denis Diderot: a formulação de uma crítica de arte para além do iluminismo. Disponível em: [http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Em%20Tese%2016/E\\_%20TEXT0%20ELDER.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2016/E_%20TEXT0%20ELDER.pdf) Acesso em 18 de set. de 2014.

<sup>114</sup> Cf. JIMENEZ. *La critique: crise de l'art ou consensus culturel?* Paris : Klincksieck, 1995.

Nessa época, a força de atuação do juízo individual, aliado ao objetivo de criar um novo gosto mais ou menos consensual, foram determinantes na constituição da identidade da burguesia como classe dominante através da opinião pública. Embora seja fato incontestado que a imprensa teve grande responsabilidade no surgimento e fortalecimento da crítica de arte, também os cafés e os salões representaram um papel muito importante. Neles, a educação estética do novo público burguês foi difundida e dela ainda herdamos os museus como representação de um Estado cultural ou cidade cultural que não consegue mais se expressar convincentemente de outra maneira, juntamente com as óperas e salas de concertos com seus ingressos caros. Aí reside a nossa contradição: veneramos uma cultura burguesa apesar de não sermos mais uma sociedade burguesa<sup>115</sup>. Nessa sociedade, a função da obra é o acesso a uma satisfação, mesmo que ilusória, de necessidades que foram excluídas da prática cotidiana do receptor individual. Por conseguinte, na fruição “o indivíduo mutilado experimenta a si mesmo como personalidade”<sup>116</sup>. O afastamento entre arte e vida, já tratado no subcapítulo sobre a objetificação da arte pela estética, tem como consequência a neutralização da crítica. Apartada da práxis cotidiana, a potência transformadora da arte é revertida na formação da subjetividade burguesa<sup>117</sup>.

---

<sup>115</sup> BELTING. *O fim da história da arte*, p. 179.

<sup>116</sup> BÜRGER. *Teoria da Vanguarda*, p. 38.

<sup>117</sup> Esse ponto é discutido por Bürger a partir do trabalho de Herbert Marcuse, *Sobre o caráter afirmativo da cultura*, em que o autor “oferece uma determinação global da função da arte na sociedade burguesa”. Cf. BÜRGER. Reflexões preliminares para uma ciência crítica da literatura. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da Vanguarda*, p. 23-72.

## 2.5 O conceito benjaminiano de crítica

O conceito de crítica de arte benjaminiano recusa uma estética prescritiva. Influenciado pelos românticos alemães, sobretudo por Friedrich Schegel e Novalis, Benjamin sistematiza três princípios fundamentais da teoria primeiro romântica da crítica: o julgamento é uma ação mediada, é impossível estabelecer uma escala de valores positiva e o que é ruim não é criticável<sup>118</sup>. Sobre o princípio da mediatez do julgamento das obras, a reflexão tem um papel preponderante. Na efervescência do pensamento idealista, os românticos tomam a reflexão como conceito chave e a arte é seu núcleo, diferente de Fichte que compreende o Eu como ponto nuclear na ação reflexiva. Dessa forma, a avaliação da obra não deve ser explícita, mas deve estar implícita na fatura de sua reflexão crítica, pois o valor da obra advém de sua potência em tornar ou não realizável sua crítica imanente. A crítica é o que caracteriza os objetos como obra de arte, visto que, “se existe portanto na obra uma reflexão que se deixa desdobrar, absolutizar e dissolver-se no *medium* da arte, então ela é uma obra de arte”.<sup>119</sup> Na capacidade de engendrar crítica também está a valoração positiva da obra pois não há nenhum critério ou medida para o desdobramento crítico da obra senão a reflexão sobre a obra mesma.

O segundo dos três princípios de Benjamin consiste na impossibilidade da construção de uma escala de valores. Para a crítica romântica, isso é impraticável, dado que a ação crítica é o elemento responsável por configurar um objeto como obra de arte. A criticabilidade é característica suficiente para que algo seja arte e nela não existem modulações. Portanto, um critério de diferenciação de valores entre as obras de arte é impensável, segundo os românticos. O princípio da não criticabilidade do que é ruim

---

<sup>118</sup> Cf. BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 84.

<sup>119</sup> *Id.*, *Op. cit.*

admite uma classificação valorativa entre as obras de arte, apesar de não estabelecer elementos prescritivos, já que esse princípio “indica a refutação indireta do nulo via silêncio”<sup>120</sup>. Essa seria uma forma de aniquilação do ruim por meio da ação irônica no enaltecimento do bom. Dessa forma, é possível classificar a arte em boa e ruim, sendo o silêncio a forma crítica da arte ruim.

Tais princípios deixam claro um ajuizamento “imane a pesquisa objetiva e ao conhecimento da obra”<sup>121</sup>. No entanto, a compreensão desse modelo crítico depende da reestruturação formal do conhecimento que Benjamin elabora de maneira específica no “Prefácio crítico epistemológico”<sup>122</sup> (*Erkenntniskritische Vorrede*) do seu trabalho sobre o barroco. Talvez a importância da crítica para a arte atual já tenha sido antecipada pela crítica benjaminiana às estruturas formais do conhecimento. Ao pensar um conceito de crítica livre de parâmetros preestabelecidos para o julgamento das obras, Benjamin privilegia a singularidade do objeto artístico, compreendendo-o como algo histórico e socialmente indexado que se determina a partir da universalidade da arte. No seu modo de apresentação como objeto singular, a crítica atua na condução do caráter eminentemente histórico da experiência humana, sua temporalidade marcada pela finitude e inacabamento. A fim de esclarecer o modo como a crítica constela seus elementos, será preciso um desvio através do difícil caminho do “Prefácio”.

### 2.5.1 Crítica ao conhecimento

A epígrafe do “Prefácio”, uma citação retirada de *Materiais para a história da doutrina das cores* de Goethe, afirma a importância do singular, e não do universal,

---

<sup>120</sup> Ibidem, p. 85.

<sup>121</sup> BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 85.

<sup>122</sup> Referido apenas como “Prefácio” de agora em diante.

como meio de acesso à totalidade. A fim de dar um melhor andamento da discussão, citamos a epígrafe:

Dado que nem no conhecimento nem na reflexão nos é possível chegar à totalidade, porque àquele falta a dimensão interior a esta a exterior temos necessariamente de pensar a ciência como arte, se esperarmos encontrar nela alguma espécie de totalidade. Essa totalidade não deve ser procurada no universal, no excessivo; pelo contrário, do mesmo modo que a arte se manifesta sempre como um todo em cada obra de arte particular, assim também a ciência deveria poder ser demonstrada em cada um dos objetos de que se ocupa.<sup>123</sup>

Dessa forma, o universal não é pura abstração, mas se concretiza no singular. Por isso a apresentação (*Darstellung*) ocupa o cerne da teoria benjaminiana no contexto da crítica epistemológica. Se na apresentação do singular se dá a objetivação do universal, o alcance do todo da arte se dá por meio da contemplação da obra de arte individual. Ainda na epígrafe de Goethe, filosofia e ciência são equiparadas à arte, o que revela um caráter essencialmente estético do conhecimento para Benjamin. Portanto, é também por meio da contemplação do singular que filosofia e ciência alcançam a totalidade. Ambas são pensadas como arte, em sentido lato, por partilharem a síntese entre saber externo e reflexão interna. Na arte, a obra não é objeto indiferente na relação de conhecimento, mas é parte ativa que reverbera sentido. Da mesma forma, ocorre na filosofia ou ciência nas quais há uma tensão entre os polos envolvidos no processo de conhecimento que não é solucionada na prevalência de um dos lados. Isso nos diz que Benjamin não parte da supremacia do sujeito sobre o objeto nas relações de conhecimento, por isso ele elege o tratado como a forma de apresentação filosófica. No tratado ou no ensaio moderno, como explora Adorno em *O ensaio como forma*<sup>124</sup>, a rigorosa coerência lógica, a autoridade dogmática ou a demonstração matemática não

<sup>123</sup> GOETHE apud BENJAMIN. Origem do drama barroco alemão, p. 13.

<sup>124</sup> ADORNO. *Notas de literatura*. vol. I. São Paulo: Editora 34, 2003.

têm lugar, pois nele há um exercício de configuração do conhecimento constantemente posto à prova descrevendo um método de acesso à verdade a partir do desvio. Logo, chega-se à verdade não por definição determinadora, mas por novos e constantes retornos ao objeto a fim de observá-lo atentamente.

Benjamin distingue conhecimento e verdade, dando ao primeiro o caráter aquisitivo: “O conhecimento é um possuir”<sup>125</sup>. Essa distinção se baseia na apropriação do objeto na consciência, sendo esta transcendental ou não. Nesse ponto, reside um importante atributo do pensamento benjaminiano, seu distanciamento de Descartes e Kant. Para Benjamin, as investigações acerca do conhecimento humano não devem se limitar à reflexão de suas condições e possibilidades<sup>126</sup>, mas é menos uma rejeição do que uma reivindicação de outro modo de fazer filosofia. Já a verdade, possui um *status* ontológico e sua unidade não é dada na consciência:

O método, que para o conhecimento é um caminho para chegar ao objeto de apropriação – ainda que pela sua produção na consciência -, é para verdade representação de si mesma, e por isso algo que é dado juntamente com ela como forma. Esta forma não é inerente a uma conexão estrutural na consciência, como faz a metodologia do conhecimento, mas a um ser.<sup>127</sup>

### 2.5.2 As ideias

A verdade não se encontra, portanto, na relação intencional sujeito-objeto ou entre o *a priori* e a realidade empírica. Compreender a noção de verdade lavrada por

---

<sup>125</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco*, p. 15. (Todas as citações dessa obra partem da tradução de João Barrento. Optamos por fazer pequenas modificações, quando necessário, sempre as indicando nas notas, como é o caso desta frase em que o tradutor decide por “O conhecimento é um haver”.)

<sup>126</sup> GAGNEBIN, Jeanne M. Do conceito de “Darstellung” em Walter Benjamin (ou sobre verdade e beleza). In: \_\_\_\_\_. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 63-74.

<sup>127</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco*, p. 16.

Benjamin é compreender sua apropriação da ideia platônica feita a partir da leitura d’*O Banquete*. De modo geral, essa interpretação do pensamento de Platão tem como aspectos mais relevantes a determinação da verdade em contraposição ao conhecimento e os aspectos da filosofia na relação entre belo e verdade, entre ideia e fenômeno e as tarefas intermediadoras dos conceitos nesta relação; a descontinuidade do mundo das ideias e, por fim, a não separação entre o sensível e o inteligível.<sup>128</sup>

As ideias são a configuração da verdade, no entanto, não são elas entidades duráveis separadas dos fenômenos. No “Prefácio”, as ideias são configurações dos fenômenos efêmeros, o que atribui àquelas um estabelecimento no mundo empírico ao mesmo tempo em que integram o inteligível. Preexistência e dependência da realidade dos fenômenos compõem o duplo estatuto das ideias, garantindo à verdade uma relação indissolúvel com o mundo efetivo. Entre fenômeno e ideia há o conceito que assume um papel mediador, pois não possuem acesso imediato um ao outro. Dessa maneira, é trabalho dos conceitos salvar os fenômenos particulares nas ideias ao mesmo tempo em que eles as apresentam.

Os fenômenos, porém, não são assimilados pelo reino das ideias de forma integral, na sua mais rude configuração empírica, misturada com a aparência, mas apenas, salvos, nos seus elementos. Eles desfazem-se da falsa unidade para, assim, divididos, poderem participar da unidade autêntica da verdade. Nesta divisão, os fenômenos subordinam-se aos conceitos. E são estes que dissolvem as coisas nos seus elementos constitutivos. (...) O papel mediador dos conceitos permite que os fenômenos participem do ser das ideias.<sup>129</sup>

São os fenômenos que Benjamin quer salvaguardar. “Como o ponto de partida não é a subjetividade, a ideia só poderá ser atingida numa ‘imersão contemplativa’ nos resíduos da realidade sensível, numa verdadeira exteriorização de si

---

<sup>128</sup> Cf. MACHADO. *Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*, p. 53.

<sup>129</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco*, p. 19-20.

que seja bastante generosa para com o elemento material”<sup>130</sup>, escreve Claudia Castro. Esse é o caminho por meio do qual as ideias surgem como “seres sem intencionalidade”, pois não se limitam aos conceitos, porquanto também estão carregadas de realidade não conceitual próprias da efetividade fenomênica. E, nesse ponto, Benjamin revela o caráter indissociável entre linguagem e verdade, esta não se tratando de algo transcendente, mas histórico, como são as várias línguas.

Assim, o exercício filosófico consiste na apresentação da verdade, ou seja, num resgate dos fenômenos que não os universaliza pela média, mas os mantém em suas particularidades. O aparecer das ideias ocorre quando os fenômenos extremos se reúnem em torno delas à maneira das constelações, as quais se configuram no estabelecimento de correlações entre estrelas-limite. Essa espécie de doutrina benjaminiana das ideias tem a linguagem como fundamento. É por meio de uma teoria da linguagem que Benjamin explica a existência das ideias e nesse ponto podemos compreender melhor a afirmação de que as ideias não possuem intencionalidade. As ideias não são dadas no mundo dos fenômenos e são os conceitos responsáveis por esse acesso dos fenômenos às ideias, no entanto, um acesso às ideias só é possível através da singularidade. A solução desse problema escapa da proposta de uma intuição intelectual (*intelectuelle Anschauung*), o que colocaria o pensamento benjaminiano no campo do idealismo alemão que subsume o particular na unidade absoluta, por exemplo, como o Eu em Fichte, do qual tudo surge. Renunciar à intuição implica na renúncia à intencionalidade. “A verdade é um ser inintencional, formado por ideias”<sup>131</sup>, escreve Benjamin no “Prefácio”, pois a intenção, conceito advindo da fenomenologia de Husserl, pressupõe, *grosso modo*, o conhecimento como evidências das experiências internas de um ego que constrói os seus objetos. Assim, cabe ao “nome” corresponder à

---

<sup>130</sup> *Ibid.* *Alquimia da crítica: Benjamin e As afinidades eletivas de Goethe*, p. 56.

<sup>131</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 22.

estrutura inintencional da verdade, pois “toda verdade tem sua casa, seu palácio ancestral, na linguagem”<sup>132</sup>.

Em “Sobre a linguagem em geral e a linguagem dos homens”<sup>133</sup> encontramos a distinção entre conhecimento e verdade na esfera linguística. À linguagem cabem duas perspectivas: uma originária, nomeadora ou simbólica; outra profana ou cognoscente. A primeira comunica a essência espiritual dos nomes e das coisas, pois todas as coisas têm linguagem; e a segunda é apenas instrumento, como na semiótica ou na linguagem burguesa, que comunica *através* da linguagem e não *nela*. A partir do judaísmo e se reportando ao livro do Gênesis, essa teoria da linguagem compreende cada ser como uma essência linguística, mas só ao homem cabe a palavra e o “nome”, potência criadora de Deus. Portanto, é ao homem que cabe a capacidade de traduzir a linguagem muda e sem nome da natureza, comunicando-a. No contexto desse pensamento, a linguagem não pode ser compreendida como um conjunto arbitrário de signos. Ela é pensada como elaboração mimética em que “a necessidade interna reproduz as relações necessárias existentes no mundo exterior”<sup>134</sup>

Finalmente é possível mostrar o laço que une nome e palavra humana à ideia e fenômeno. Fenômeno e linguagem guardam indícios de outra estrutura, por isso, para salvaguardar os fenômenos é preciso destruir a falsa unidade que aparentam para fazer surgir os elementos extremos e singulares que participam da ordem das ideias. Da mesma forma, a linguagem deve abandonar o aspecto instrumental e julgador para expressar novamente uma essência. É na tradução que, segundo Benjamin, é possível trazer à linguagem os vestígios de sua constituição originária.

---

<sup>132</sup> (...) *jene Wahrheit ihr Haus, ihren angestammten Palast, in der Sprache hat (...)*. BENJAMIN. *Briefe*. Band I, p.329.

<sup>133</sup> In: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades, 2013.

<sup>134</sup> ROUANET. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*, p. 121.

Devido ao caráter um tanto esotérico dessa teoria, retomemos alguns dos conceitos sob a ótica estrita da crítica de arte. Mesmo que seja necessário incidir em alguma repetição, não seria uma falta do texto, pois ele carrega a compreensão benjaminiana do tempo na configuração do conhecimento no qual “cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade”.<sup>135</sup>

## 2.6 Arte universal

O ideal da arte descrito por Benjamin, e sob o qual sua teoria está circunscrita, difere do ideal iluminista responsável por diafanizar a arte, para usar aqui uma expressão dantiana. Benjamin compara a ideia romântica e o ideal goetheano à ideia platônica, procurando, no prefácio crítico-epistemológico de seu livro sobre o barroco, *Origem do drama barroco alemão*, renovar a doutrina platônica através de uma profunda transformação. Esse é o solo a partir do qual arte e verdade se mantêm numa relação a ser trabalhada extensamente no contexto da análise das obras<sup>136</sup>.

As ideias são definidas por Benjamin como uma constelação de conceitos. Segundo análise feita por George Otte e Miram Volpe<sup>137</sup>, há na língua alemã certo desgaste da palavra constelação (*Konstellation*) ao ponto de se perder a relação direta com agrupamento de estrelas, fato este que leva Benjamin a substituí-la por *Sternbild*, “imagem de estrelas”, pois

Não se trataria apenas de um conjunto (con-stelação), mas de uma imagem, o que significa, em primeiro lugar, que a relação entre seus componentes, as estrelas, não seja apenas motivada pela proximidade entre elas, mas também pela possibilidade de significado que lhes

---

<sup>135</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 504.

<sup>136</sup> GATTI. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*, p. 88.

<sup>137</sup> OTTE, Georg; VOLPI, Miriam. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. *Fragmentos*, n. 18, Florianópolis, jan-jun 2000, p. 35-47.

pode ser atribuída. As diferentes narrativas traçadas sobre os agrupamentos de estrelas através dos tempos seriam, assim, resultado de longas observações, ou então considerações, termo este que tem como origem provável *sidera*, significando, portanto, leitura de estrelas<sup>138</sup>.

O trecho citado, além de demonstrar que Benjamin é um autor que preza por um retorno ao sentido original das palavras, a fim de restaurar as perdas que o uso instrumental da linguagem tenha provocado, contribui ainda para a compreensão do importante significado dessa imagem (*Sternbild*). As constelações são compostas por um agrupamento de estrelas que em seus pontos extremos traçam sua forma, por isso lemos “as ideias só ganham vida quando os extremos se reúnem à sua volta”<sup>139</sup>. Assim, na ideia, ocorre o nexos no qual o único e o extremo se encontram com o semelhante e, nela, os elementos se unem em uma universalidade que não renuncia à unidade individual de cada ponto. Essa tensão criada na relação entre os extremos é o eixo de sustentação da ideia benjaminiana. Nela, os fenômenos são representados pelos conceitos e dispostos numa virtualidade objetiva apreendendo-os sem compreendê-los, pois não há relação direta entre o fenômeno singular e a ideia. A singularidade fenomênica é subsumida no conceito em que a falsa aparência de unidade do fenômeno é desfeita. Nos conceitos, os fenômenos, além de serem dissolvidos em seus elementos constitutivos, são apreendidos para se unirem na forma constelar das ideias. Essa disposição associa elementos cronológica e ideologicamente distantes conectando-os ao reconhecer e estabelecer, entre eles, semelhanças. É nesse termo que a obra de arte como fenômeno se liga à totalidade da arte na ideia. A singularidade do objeto artístico sob a força da violência crítica é destituída de sua falsa aparência de totalidade para participar do que Benjamin denomina como “unidade autêntica da verdade”. Nesse

---

<sup>138</sup> OTTE, Georg; VOLPI, Miriam. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. *Fragmentos*, n. 18, Florianópolis, jan-jun 2000, p. 35-47. p. 37.

<sup>139</sup> BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 21.

sentido é que devemos compreender a união indissolúvel entre teor de coisa (*Sachgehalt*) e teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) na obra de arte.

No trabalho sobre *As Afinidades Eletivas* de Goethe, Benjamin formula dois termos a fim de pensar a estrutura de composição do construto artístico, são eles: *o teor de coisa* (*Sachgehalt*) e *o teor de verdade* (*Wahrheitgehalt*). O autor não pormenoriza tais termos além de descrever o teor de coisa aliado à materialidade da obra bem como ao ambiente histórico e social de sua criação, e, ainda, a estrutura conceitual usada para a realização do objeto artístico e a história de sua transmissão. O teor de verdade é o que guarda a obra do desaparecimento operado pela decomposição do tempo e “quanto mais significativo for o teor de verdade de uma obra, de maneira tanto mais inaparente e íntima estará ele ligado ao seu teor [de coisa ou teor] factual (*Sachgehalt*). [...] as obras que se revelam duradouras são justamente aquelas cuja verdade está profundamente incrustada em seu teor de coisa”<sup>140</sup>. Não se trata de uma discussão acerca da forma e do conteúdo das obras. O pensamento benjaminiano se estrutura em uma tensão constante e necessária que resulta em uma solução incapaz de esgotar a potencialidade de sentidos que podem ser originados na reflexão sobre a obra. A tensão entre o teor de coisa, em que estão os aspectos singulares da obra, e o teor de verdade, aquilo que a conecta com o universal da arte, é a origem da obra de arte e o responsável por esse arranjo, sem dúvida, é o artista. É ele “menos a causa primordial, ou o criador, do que a origem ou o configurador; sua obra não é, de modo algum, sua criatura, mas sim sua configuração”<sup>141</sup>. À crítica cabe salvaguardar o teor de verdade na desintegração da particularidade do teor de coisa.

Assim, a arte não pode ser subsumida num ideal de universalidade sem a desastrada perda da singularidade das obras causada pela tentativa de homogeneização

---

<sup>140</sup> BENJAMIN. *Ensaio reunidos*: escritos sobre Goethe, p. 12.

<sup>141</sup> *Id.*, *op. cit.*, p. 62.

de elementos heterogêneos. Nessa perspectiva, o pensamento constelar da arte se conforma a partir da tensão entre singular e universal, buscando resguardar a singularidade do aparecimento objetivo da arte ao mesmo tempo em que a reintegra no universo artístico da totalidade das obras.

## 2.6 A obra de arte como projeto

As vanguardas modernas modificam o papel da crítica. Oferecendo uma espécie de suplemento conceitual às obras<sup>142</sup>, a crítica convida a considerar os objetos de arte em um movimento de ressignificação imprescindível à produção vanguardista para que suas obras sejam consideradas arte e não incapacidade técnica ou expressão de alguma perturbação mental. Essa mudança favorece uma compreensão de obra de arte como projeto inacabado que se perfaz no trabalho crítico. Benjamin inicia a segunda parte de sua tese de doutorado com a seguinte frase: “A arte é uma determinação do *medium*-de-reflexão, provavelmente a mais fecunda que ele recebeu”<sup>143</sup>. O termo *medium*, ou meio, pode ser compreendido, segundo Márcio Seligmann-Silva, como o mundo empírico através do qual se pode conectar o imaterial e o material<sup>144</sup>. O sujeito, no *medium* (ou meio) de reflexão da arte, é o móbil que constrói no mundo relações de significado e, principalmente, diante do objeto artístico contemporâneo, as relações são estabelecidas por meio da faculdade interpretativa que permeia a interação entre espectador e obra.

Para a compreensão das transformações na recepção da obra advindas na contemporaneidade, o já citado ensaio de Morris Weitz, intitulado “O papel da teoria

---

<sup>142</sup> Cf. PELLEJERO, Eduardo. Pensar à intempérie: a crítica exposta ao risco da experimentação. *Revista Alegria*, n. 13, Jun. 20014. p. 4.

<sup>143</sup> BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 69.

<sup>144</sup> SELIGMANN-SILVA. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária, p. 47.

estética”, suscita reflexões que assumem papel importante nas investigações de Arthur Danto. O ensaio de Weitz, além de demonstrar a insuficiência das definições de arte das teorias vigentes, refuta a validade e possibilidade de uma definição de arte afirmando que ela não é possível por meio de propriedades descritivas intrínsecas às obras, tais como propriedades perceptivas e estéticas. Embora sua argumentação tenha sido contestada, o autor acaba provocando uma “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”<sup>145</sup>.

Tanto as reflexões de Weitz quanto aquelas suscitadas por ele têm em comum o objetivo de deslocar a importância dada às propriedades sensíveis para recepção das obras a elementos de segunda ordem localizando a distinção entre arte e não arte no âmbito das propriedades não sensíveis. Motivado pelo mesmo caminho, Danto propõe o seu conceito de “mundo na arte”, o qual, embora não determinado com clareza, pode ser lido como um entrelaçamento dos vários domínios artísticos, obras de arte, artistas, instituições, críticos, mercado, historiadores, curadores, teóricos e público. O mundo da arte ainda compreende as relações entre presente e passado da obra, assim como sua história causal. Consequentemente, as investigações que Danto realiza a respeito das condições necessárias e suficientes para que algo seja uma obra de arte partem de propriedades relacionais, o que não significa afirmar que tais propriedades não sejam sensorialmente perceptíveis. A obra congrega elementos extremos que, postos em ligação, compõem sua imagem. O objeto artístico é conformado na união de conceitos extremos. Não é possível ver uma obra de arte sem enxergar os pontos conceituais e suas relações da mesma maneira que só se percebe uma constelação

---

<sup>145</sup> LIMA. A percepção após a interpretação na filosofia de Arthur Danto., p. 97.

quando se identifica as estrelas que a compõem fazendo mentalmente o traço que as une. Sem a capacidade de identificá-las e relacioná-las, só se enxerga no céu uma profusão de pontos luminosos e na arte atualmente um depósito cheio de quinquilharias se a parte sensorialmente perceptível da obra não se destacar por suas qualidades sensoriais. A partir disso, o que uma caixa de sabão ou relógios de parede podem comunicar ligados à teoria artística, à história da arte e ao contexto histórico-social presente?

Uma distinção importante entre obra e não obra, segundo Danto, é o fato de a primeira ter um conteúdo semântico, um potencial interpretativo e, por isso, a percepção não diz muita coisa na ausência de uma teoria apropriada à recepção da obra. O que uma obra expressa e como expressa não está na superfície perceptiva embora suas qualidades sensoriais estejam relacionadas ao sentido da obra. Dito nas palavras do filósofo, “na verdade, o entendimento estético de obras de arte pode estar muito mais perto de uma ação intelectual do que um modo de estimulação sensorial”<sup>146</sup>. Perceber é uma ação conceitual sendo, portanto, os conceitos envolvidos no reconhecimento de uma obra de arte distintos daqueles envolvidos na percepção da mera coisa. Sem o aparato conceitual necessário à arte, os predicados estéticos podem ser aplicados às obras e às coisas sob os mesmos critérios. Dessa forma, Danto afirma que as propriedades que diferem uma obra de sua parte material 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 ocupado no mundo da arte. Assim, ver uma obra sem uma interpretação sobre seu conteúdo não é ver uma obra, é ver uma coisa qualquer.

---

<sup>146</sup> DANTO. A apreciação e a interpretação de obras de arte. In: \_\_\_\_\_. *O descredenciamento filosófico da arte*, p. 65.

O ato interpretativo se realiza na inter-relação entre receptor e obra, sendo esses polos-pares ativos no processo e, desse modo, a obra apresenta suas possibilidades de significado. É passível de nota que tanto Benjamin quanto Danto se opõem claramente ao relativismo. Benjamin fundamenta a ação interpretativa numa inter-relação paritária na qual não existe objeto passivo sob a ação do sujeito. Enquanto Danto estabelece a intenção do artista. Para ambos, é preciso considerar ainda a história causal da obra, balizadores da ação interpretativa. Nesse sentido, a interpretação é o ponto chave nos dois autores para a percepção das obras. Esse modo hermenêutico compreende a obra como um projeto que se perfaz no processo receptivo. Essa compreensão dá a uma mesma obra de arte uma potência de associações infinitas que, nesse meio, são urdidas pela crítica. A essa cabe a ação de elucidar a obra sem esgotá-la, mapeando constelações de sentido que podem ser rearranjadas a cada nova leitura. É nessa direção que endossamos a crítica como método de acabamento da obra e menos como julgamento<sup>147</sup>, embora nela também esteja envolvido um discurso valorativo. “Considerada do ponto de vista da exposição de uma configuração verdadeira da realidade”<sup>148</sup>, a obra de arte não é apreendida meramente como algo a ser conhecido, mas sobretudo como fonte de conhecimento do mundo<sup>149</sup>. Portanto, a percepção atua recolhendo vestígios de sentido e para tal tarefa é necessária ao leitor presença de espírito. Participante ativo, ele apreende a obra como um projeto que se realiza no processo de exposição e leitura. Essa mudança na recepção integra uma refuncionalização da arte reintegrando-a à densidade das coisas. Nesse contexto, a produção crítica tem função pedagógica e emancipatória cujo trabalho de construção “trava uma luta constante contra todas as formas de *tutelagem* e *iliteracia*, contra a

---

<sup>147</sup> BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 75.

<sup>148</sup> GATTI. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*, p. 13.

<sup>149</sup> DANTO. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, p. 210.

alienação e o embotamento das nossas competências”<sup>150</sup> para ler, interpretar, experienciar, traduzir. Por conseguinte, sendo a arte crítica por excelência, o conhecimento da arte está “vinculado à crítica da realidade [na] perspectiva da possibilidade de sua transformação emancipadora”<sup>151</sup>. Assim, crítica de arte e crítica social se igualam na medida em que as condições históricas e artísticas de produção, transmissão e recepção das obras integram seu trabalho.

---

<sup>150</sup> PELLEJERO, Eduardo. Pensar à intempérie: a crítica exposta ao risco da experimentação. *Revista Alegrar*, n. 13, Jun. 20014. p. 6.

<sup>151</sup> GATTI. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*, p. 14.

### 3 A HISTÓRIA DA ARTE EM QUESTÃO

Num regime menos exclusivo, essencialmente democrático, a arte teve de vulgarizar-se: é a subdivisão da moeda de Licurgo. Cada um possui com que beber um trago. Daí vem que farpear um touro ou esculpir o Moisés é o mesmo fato intelectual: só difere a matéria e o instrumento. Intrinsecamente, é a mesma coisa. Tempo virá em que um artista nos sirva a sopa de legumes, e outro artista nos leve, em túburi, à fábrica do gás.

Machado de Assis, crônica de 16 de junho de 1878

Levada até a ineficácia pela crise do discurso tradicional da estética e pelo pluralismo artístico contemporâneo, a crítica necessitou estabelecer uma nova relação com seu tema. Quando objetos banais, entulhos, cirurgias plásticas, automutilações, alterações de DNA, exposições de animais vivos ou mortos, preparação de jantares, demolições ou seções de edifícios, um passeio pela cidade e até mesmo pintar quadros puderam ser considerados obras de arte, os antigos critérios usados para definir arte e não arte se tornam inócuos. Isso, para Arthur Danto, aconteceu em meados de 1960:

Foi uma época em que boa parte do que havia se considerado parte integrante do conceito de arte simplesmente desapareceu do mapa. Não só a beleza ou a mimesis: quase tudo o que havia ocupado um lugar de relevo na vida da arte foi eliminado do quadro. A definição de arte teria que ser erigida sobre as ruínas do que se havia acreditado que era o conceito de arte nos discursos anteriores.<sup>152</sup>

Em primeiro lugar, é necessário ajustar a colocação feita pelo autor segundo a qual ele afirma que “quase tudo o que havia ocupado um lugar de relevo na vida da arte foi *eliminado do quadro*”. Os valores tradicionais de referência perderam sua força legitimadora, mas não foram excluídos do universo artístico e ainda podem configurar obras de arte. Portanto, o problema central compreende um pensamento sobre a arte

---

<sup>152</sup> DANTO. *El abuso de la belleza*, p. 23. [grifo nosso]

constituído nas ruínas de um pretense domínio do conceito de arte. Segundo Danto, quando foram possíveis obras de arte visualmente indistintas de objetos banais, o reconhecimento de obras por indução perde sua eficácia impelindo a um questionamento sobre a ontologia da arte. Para o filósofo estadunidense, o exemplo preferencial de obras que não se distinguem visualmente de meras coisas são as *Brillo Boxes* de Andy Warhol. Após vê-la em uma exposição em 1964 na Stable Gallery, Danto escreve *O mundo da arte* e nele afirma que o surgimento da fotografia torna evidente a desqualificação da *mimesis*, enquanto imitação, como condição suficiente para arte, sendo até mesmo rejeitada como condição necessária<sup>153</sup>. As mudanças que a popularização da fotografia provocou no cenário artístico, abalando principalmente os artistas ruins, era assunto já conhecido e tratado por Benjamin, desde o texto *Pequena história da fotografia*<sup>154</sup>.

A questão de maior relevância no contexto da arte contemporânea consiste nas implicações do que Danto denomina como teoria imitativa no decorrer de *O mundo da arte* e como o filósofo discute sua eficácia decrescente na identificação do objeto artístico. Segundo o autor, essa teoria tinha sido o elemento unificador dos eventos artísticos, mas seu enfraquecimento revelou que aplicar o conceito de arte às coisas não era mais tarefa tão simples pudéssemos executar sensivelmente.

### 3.1 Teoria Imitativa

Fenômenos artísticos são acontecimentos permeados por teoria da arte e, portanto, é imprescindível à apreensão da obra um ambiente teórico, porquanto as teorias estão inscritas na forma que singulariza a arte objetivando o aparecer artístico

---

<sup>153</sup> DANTO. O mundo da arte. Trad. Rodrigo Duarte. Revista *Artefilosofia*, n. 1, p. 13-25, Jul. 2006. p. 13.

<sup>154</sup>Id., OE I, p. 91-107.

como fenômeno histórico e socialmente indexado. Contudo, a teoria imitativa, por ser “uma teoria excessivamente poderosa, explicando grande quantidade de fenômenos ligados à causação e à avaliação de obras de arte, trazendo uma surpreendente unidade a um domínio complexo”<sup>155</sup>, não pôde ser descartada logo nos seus primeiros sinais de falência, afirma Danto.

Quando, no modernismo, a pintura figurativa ganhou imprecisão em relação à fidelidade das formas na representação de cenas da realidade – o que serviu para que inicialmente esse tipo de representação não fosse considerado obra de arte ou, no máximo, fosse tomado como arte inepta ou degenerada –, houve uma mudança nos limites da teoria. A resistência em aceitar os trabalhos dos pintores modernistas não durou muito e quando eles foram aceitos como expressões artísticas houve um alargamento do conceito de arte que provocou a transferência de vários objetos (tais como máscaras, cerâmica, armas...) dos museus antropológicos para os museus de belas artes, pois a mudança no conceito de arte transfigurou esses objetos. O modernismo modifica a compreensão de arte que passa a ser vista como uma “fracassada”<sup>156</sup>. Imitação do real se tornando criadora de novas formas tão reais quanto a arte mais antiga pensava estar imitando com credibilidade<sup>157</sup>. Com tal característica, a arte é associada à criação, o que não significa que ela tenha perdido o seu caráter mimético, mas sim que esse caráter abandona a invisibilidade lógica dos meios de representação<sup>158</sup>. Quando surgem obras de arte materialmente indiscerníveis de objetos banais, a teoria da imitação torna-se insuficiente para pensar a arte. Tal teoria parte,

---

<sup>155</sup> DANTO. *O mundo da arte*, p. 14.

<sup>156</sup> Segundo Danto, na interessante leitura que propõe da *Poética* de Aristóteles, o prazer da imitação vem da certeza de sabermos que o que temos diante de nós é uma imitação, caso contrário, ao vermos a representação de um assassinato, dificilmente permaneceríamos passivos à espera do desfecho da ação. Desse modo, a imitação é bem sucedida quando se declara uma imitação, daí a ideia de fracasso. Esse assunto é retomado nas páginas que se seguem.

<sup>157</sup> *Id.*, *op cit.*, p. 15.

<sup>158</sup> *Id.*, *. A transfiguração do lugar comum*, p. 224.

necessariamente, da consciência do espectador de ter diante de si uma obra de arte, caso contrário, reagiria de maneira distinta. Como na explicação dantiana da *Poética*, a *mimesis* não prescinde da clara distinção entre ilusão e realidade, no entanto, o fato de algo não ser ilusório não o torna real.

Vista não mais como uma imitação e tampouco como ilusão do real – pois um objeto não ilusório não se torna automaticamente um objeto real e não é necessariamente um objeto falso –, a arte e a realidade não diferem materialmente. Se a teoria da imitação permite observar a diferença entre a imagem de um objeto e seu referente, ou seja, o objeto ao qual essa imagem se reporta, quando obras como a *Brillo Box* surgem, Danto afirma um problema ontológico na arte. A obra de Warhol não se refere às caixas de *Brillo* do supermercado enquanto ela é um fac-símile do objeto mesmo. Assim, quando a realidade pode ser tomada como arte a teoria imitativa se torna inoperante.

Benjamin parte de uma compreensão de *mimesis* que ultrapassa o sentido restrito de imitação. Para ele, a *mimesis* se orienta por uma percepção do “sentido do semelhante no mundo”<sup>159</sup>. Os quadros de Cézanne nos dão um exemplo dessa percepção para produzir semelhanças sensíveis que se desviam da reprodução de formas reais (FIGURA 3.1).

---

<sup>159</sup> BENJAMIN. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO (Org.). *Benjamin e a obra de arte*, p.15.



FIGURA 3.1 – Paul Cézanne, *As maçãs*, 1889-90

Neles a cor com seus meio tons e quarto de tons cria semelhanças com as modificações que a incidência da luz provoca na nossa maneira de perceber o objeto<sup>160</sup>. Dessa forma, Cézanne consegue representar a luz, e não reproduzi-la, criando, com as alterações da cor na pintura plana, uma correspondência dos efeitos da luz sobre os objetos sem a necessidade de representar volume. Marca-se uma distinção importante no conceito de *mimesis* cuja produção de semelhanças está menos relacionada à similitude ou reprodução, à semelhança como cópia, e mais à analogia que, independente da comparação com iguais, garante a autonomia da figuração simbólica.

Cy Twombly, ao pintar *Olympia* (FIGURA 3.2), uma tela branca coberta com traços feitos a lápis onde se lê o nome *Olympia* e, ao lado, inscrito com uma faca, de maneira quase imperceptível, a palavra *fuck*, nos coloca diante da tarefa de pensar as semelhanças fora das relações de similitude. A obra é de difícil visualização devido à

<sup>160</sup> CEZANNE *apud* ANDRADE. *Da natureza viva à pintura bruta*, p. 5.

pouca espessura do tracejado, por isso procuramos amenizar o problema dispondo um detalhamento da obra (FIGURA 3.3).

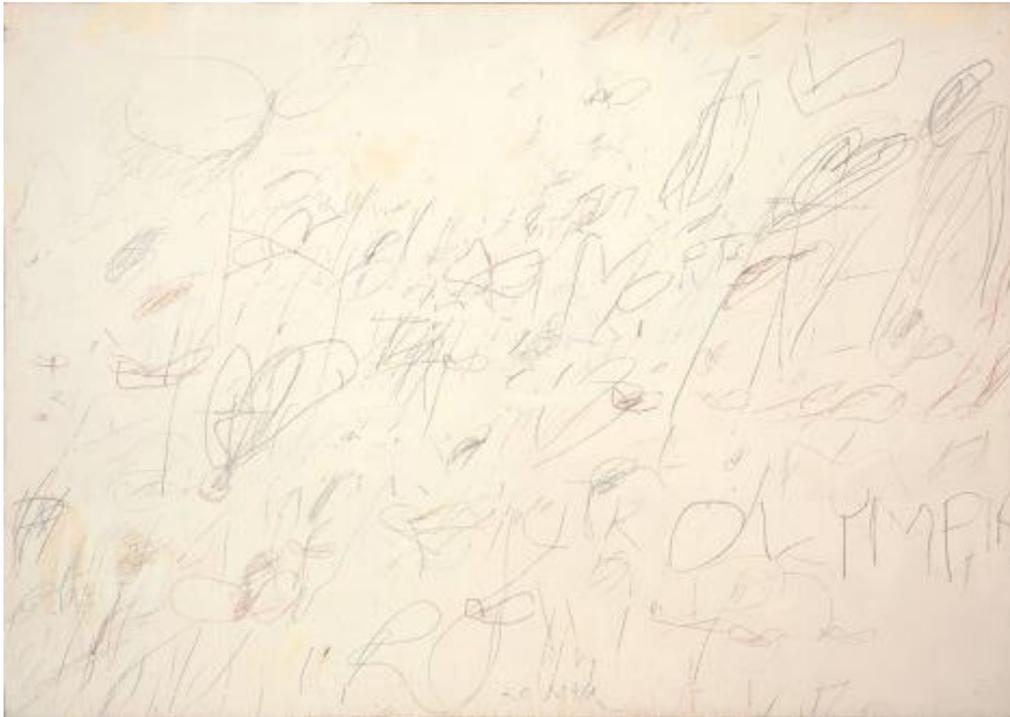


FIGURA 3.2 – Cy Twombly, *Olympia*, 1957.

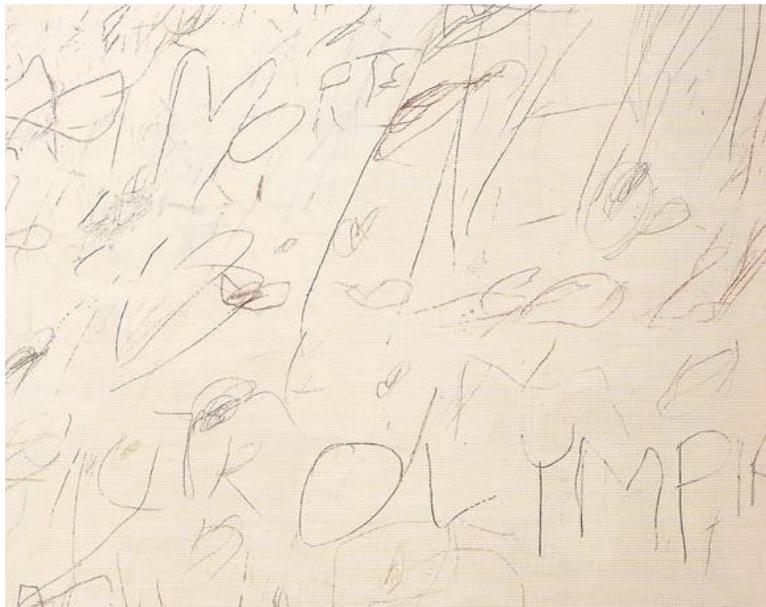


FIGURA 3.3 – Cy Twombly, *Olympia*, 1957 (detalhe)

Antes de empreender a análise do quadro de Twombly, retomamos o conceito de *mimesis* em Platão e Aristóteles, passando pelas modificações que o conceito adquiriu em Danto e em Benjamin. Mesmo que esses textos já tenham sido abordados em capítulo anterior, essa retomada enfoca o conceito de *mimesis* a fim de melhor esclarecer a teoria benjaminiana. É em Benjamin que destacamos a definição de semelhança não sensível e como ela se articula ao modo de pensar a arte em suas transformações promovidas a partir do apogeu das técnicas de reprodução. Dessa forma, o conceito de semelhança não sensível é tomado aqui com um importante elemento para a recepção da obra de arte após as mudanças que a reprodutibilidade técnica impingiu à percepção.

### 3.2 Mimesis

Há um comentário da professora e filósofa Jeanne Marie Gagnebin a respeito do conceito de *mimesis* em Platão no qual ela alerta para a necessidade de pensar tal conceito em oposição à nossa visão moderna, e romântica, que vê na arte uma criação subjetiva, realçando o caráter inovador da subjetividade do gênio. A interpretação antiga insiste muito mais na fidelidade da representação ao objeto representado, pois ele desencadeia, por sua beleza, o impulso mimético<sup>161</sup>. Dessa forma, a imagem mimética é definida por Platão pelo afastamento do ser verdadeiro, ocupando a imagem plástica o grau mais distante em relação à ideia, ao *eidos*. Portanto, a *mimesis* é tomada como uma ilusão do verdadeiro, falta essencial de ser, capaz de enganar com força arrebatadora, já que sua aparência, ao se aproximar tanto da realidade, pode confundir até mesmo o filósofo! Temos aí motivo suficiente para que a *mimesis* se

---

<sup>161</sup> GAGNEBIN. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, p. 82.

constitua em um risco que deve ser rigorosamente dominado, por isso nos livros III e IV de *A República* existe uma prescrição das normas éticas e políticas para serem impostas às imagens miméticas. Porém, o risco da *mimesis* não está só no engodo que ela produz, mas na sua habilidade em modelar as almas. Portanto, Platão estabelece regras severas para o tipo de imagens que devem integrar o processo educativo questionando o modelo mimético para a formação da cidade justa dando a estrutura do que será, séculos depois, a crítica da ideologia.

Já em Aristóteles, a *mimesis* é reabilitada. Diferentemente de Platão, Aristóteles ressalta a importância da faculdade mimética do homem como um ganho que ela representa ao conhecimento dando maior valor na relação que se estabelece entre imagem e objeto do que naquilo que é representado. Assim, integrando a natureza humana, a *mimesis* caracteriza, em particular, o aprendizado, inscrevendo-se na atividade do homem não como algo perigoso, mas como um momento de prazer que estimula e encoraja o conhecimento. Nesse processo, Aristóteles insiste na característica de reconhecimento que constitui a ação mimética, ou seja, além de produzir semelhanças no mundo a ação mimética também as reconhece<sup>162</sup>.

O que Danto nomeia como teoria da imitação em seu livro *Após o fim da arte*, e retoma em *A transfiguração do lugar-comum*, diz respeito à *mimesis* como processo ilusório estruturado na invisibilidade lógica dos meios de representação<sup>163</sup>, ou seja, sua teoria da imitação se aproxima tangencialmente da concepção platônica de *mimesis*. Já a concepção aristotélica reafirma, segundo a leitura que Danto sugere também em *A transfiguração*, a dimensão cognitiva da *mimesis* e o prazer envolvido nesse processo que consiste, em grande parte, na constatação da falsidade mimética. Ou seja, a imitação, ou representação, só é capaz de causar prazer porque sabemos que é

---

<sup>162</sup> Cf. GAGNEBIN. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

<sup>163</sup> Cf. DANTO. O fim da arte. In: \_\_\_\_\_. *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Editora 34, 2014. p. 117-152.

uma imitação, porque ela se deixa ver como uma representação. Portanto, *grosso modo*, parte da sensação de prazer do processo cognitivo envolvido na ação de assistir uma excelente encenação de um parricídio, por exemplo, advém da consciência de que o que se vê é uma representação e não da possibilidade de ter diante de si um acontecimento real<sup>164</sup>. Esse prazer, evidentemente, só é possível aos que têm um senso de realidade oposto ao de fantasia<sup>165</sup>, afirma Danto. Assim, a *mimesis* operada pela arte se baseia na distinção que o observador deve ser capaz de estabelecer entre aparência e realidade, o que nos afasta do poder enganador da *mimesis* platônica. Logo, “quando dizemos ‘é um sonho’, ‘é um reflexo’, ‘é um eco’, introduzimos um amortecedor de choques no sistema de crenças que define o mundo”<sup>166</sup>. E quando dizemos que algo *é arte* inserimos esse objeto no meio (*medium*) da arte, retirando-o de qualquer outro universo conceitual para pensá-lo a partir da configuração de conceitos concernentes ao mundo da arte. Logo, a declaração *isso é arte!* também funciona como uma espécie de contenção de choques abrandando seus efeitos. Essa seria a função do “*é da identificação artística*”<sup>167</sup> descrito por Danto. Sua enunciação é produto de um vínculo entre propriedades perceptíveis da obra e o conceito de arte. Tal operação exige a relação entre o objeto e a história e o mundo da arte sob pena de não perceber uma obra de arte como obra de arte. Cabe ao observador construir esse vínculo e articular o *é da identificação artística* diante do objeto, quando for o caso. Nesse contexto, no qual qualquer coisa pode ser uma obra de arte, o estatuto de obra não está encerrado no concreto, na fisicalidade, mas é dependente de uma ação efetiva do sujeito em construir relações de significado.

---

<sup>164</sup> “É evidente que parte do prazer se deve ao conhecimento de que aquilo não está realmente acontecendo, e não a um aprendizado decorrente da imitação, como Aristóteles acrescenta, parecendo dar um explicação mas na verdade mudando de assunto”. Danto. *Após o fim da arte*, p. 51.

<sup>165</sup> No contexto do filósofo estadunidense, o conceito de realidade é determinado em contraposição à representação. Mesmo não enunciando claramente essa distinção, como é comum ao autor, Danto deixa entrever a definição segundo seu modo de estabelecer o termo na construção de seus argumentos.

<sup>166</sup> DANTO. *Após o fim da arte*, p. 53.

<sup>167</sup> *Id.*, *op. cit.*, p. 18. [grifo do autor]

No entanto, a *mimesis* como uma atividade humana de produzir e reconhecer semelhanças, não está restrita à construção do sensível. Benjamin, no ensaio “A doutrina das semelhanças”, um pequeno texto escrito na chamada fase materialista do autor, trata sobre o caráter sensível e não sensível dessa capacidade humana suprema. A produção de semelhanças só existe porque o homem é capaz de reagir às semelhanças existentes no mundo. Benjamin remonta a história ontogenética<sup>168</sup> dessa faculdade nas brincadeiras infantis que, em grande parte, são compostas por jogos miméticos. Neles a criança não se limita a brincar de ser professor ou médico, mas de ser urso, bicicleta ou foguete. Em “Infância em Berlim por volta de 1900”, Benjamin escreve sobre como os jogos infantis permanecem presentes no decorrer da vida humana, “o dom de reconhecer semelhanças não é mais que um fraco resquício da velha coação de ser e se comportar semelhantemente”<sup>169</sup>.

Para refletir sobre o significado do conhecimento que a *mimesis* proporciona, Benjamin recorre à história filogenética do comportamento mimético, pois seria insuficiente pensar a *mimesis* a partir do sentido contemporâneo do conceito de semelhança, já que na história presente os homens são capazes de perceber uma pequena porção, pontas de *icebergs* dos casos de semelhança que os determinam. Como a capacidade mimética e os objetos miméticos têm seu desenvolvimento na história, sofrendo modificações no decurso do tempo, determinadas correspondências naturais perderam sua significação decisiva e a apreensão mimética abandonou certos espaços, talvez para ocupar outros. Um exemplo de semelhança que hoje não pode mais ser percebida está na relação que outrora foi estabelecida entre os astros e a vida humana. Embora ainda exista o mito da força determinante dos astros no momento do

---

<sup>168</sup> É Benjamin que utiliza esse termo, comum às pesquisas em biologia, cujo significado descreve o desenvolvimento de um indivíduo desde a concepção até a maturidade.

<sup>169</sup> BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 99.

nascimento dos indivíduos, esse saber, nos dias atuais, é tido como mágico, não como um saber científico ou racional, e está restrito ao horóscopo nos jornais e revistas de grande tiragem, aos *softwares* que fazem mapas astrais e aos sites de relacionamento que garantem encontrar pares ideais por meio de uma combinação astral. A modernidade marca o enfraquecimento dessa faculdade mimética, “um diagnóstico que, traduzindo em crítica social, se mostra produtivo na análise da alienação das relações sociais e da estranheza entre o homem e o mundo das coisas”<sup>170</sup>. Mas esse declínio também manifesta a transformação dessa faculdade que, sedimentada na linguagem, Benjamin procura apreender sob a forma de semelhança não sensível. Segundo Gagnebin, a tese principal em “A doutrina das semelhanças” assevera que a “capacidade mimética humana não desapareceu em proveito de uma maneira de pensar abstrata e racional, mas se refugiou e se concentrou na linguagem e na escrita”<sup>171</sup>. Passando ao largo das reflexões sobre a onomatopeia, por integrarem as mais superficiais das semelhanças sensíveis na linguagem, Benjamin se concentra na relação entre a palavra escrita e a palavra falada. Por meio dessa relação, é possível esclarecer a essência das semelhanças não sensíveis.

Logo de início, é evidente na concepção benjaminiana de linguagem sua contradição em relação àquelas que se baseiam no signo arbitrário como origem das línguas. Mas, antes que esse conceito benjaminiano acabe por adquirir um aspecto místico, é preciso lembrar o que já foi, de outro modo, afirmado: pensar na imagem de uma coisa não equivale pensar na sua cópia. É necessário afastar a tendência em definir a semelhança em termos de identidade, ou seja, aquele que imita, que produz semelhanças, não se dissolve no que é imitado, mas estabelece um jogo de aproximação e distanciamento do mundo, um movimento de alteridade que permite tornar o mundo

---

<sup>170</sup> GATTI. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*, p. 280.

<sup>171</sup> GAGNEBIN. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, p. 98.

familiar sem anular a diferença<sup>172</sup>. Conseqüentemente, palavra e coisa não guardam uma relação de similitude, mas uma relação comum de configuração. Ao signo linguístico podem se agregar inúmeros significados, mas apenas um significado se agrega a cada aparição do signo segundo os limites da conexão na qual ele surge. Assim como os vaticínios a partir das vísceras de animais ou dos astros nos dão o primeiro sentido de leitura em geral, “o fundamento da clarividência migrou gradativamente, no decorrer dos milênios, para a linguagem e para a escrita, nelas reproduzindo um arquivo completo de semelhanças não sensíveis”<sup>173</sup>. Escrita e linguagem guardam as antigas forças da clarividência e com isso “o texto literal da escrita é o único exclusivo fundamento sobre o qual pode formar-se o quebra-cabeça. O contexto significativo contido nos sons da frase é o fundo do qual emerge o semelhante, num instante, com a velocidade de um relâmpago”<sup>174</sup>. Essa imagem fugaz que aparece é resultado da ação mimética da linguagem e constitui o sentido essencial, embora mutável, do texto<sup>175</sup>. Desse modo, assevera Benjamin, ler é perceber.

O mundo deve ser lido, é o que Benjamin compreende a partir dos românticos, mas essa leitura não acontece como quem lê um texto associando significados às palavras. Ler, no sentido benjaminiano, é ordenar a partir do dado e o sujeito é o móbil que constrói relações de significado no mundo. *Percepção* na língua alemã é *Wahrnehmung*, assim, afirmar “eu percebo algo” em alemão é *Ich nehme etwas wahr*, literalmente “eu tomo algo como verdadeiro”. A ação perceptiva apreende a verdade dos fenômenos através do conceito. Ou seja, por intermédio do conceito, que guarda os fenômenos da dissolução, uma composição de sentido é configurada. Cabe

---

<sup>172</sup> GATTI. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*, p. 279.

<sup>173</sup> BENJAMIN, OE I, p. 112.

<sup>174</sup> *Id.*, *op. cit.*

<sup>175</sup> Em relação à dimensão semiótica, ela se detém, de maneira vaga, na transmissão do que é considerado como constitutivo de sentido e nela a dimensão mimética “surgiria como uma imagem fugaz e variável que aparece e desaparece no primeiro plano de um cenário”. GAGNEGIN. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, p. 101.

ressaltar a inexistência de uma separação rigorosa e dual nas relações de conhecimento. Assim como a arte, capaz de sintetizar forma e conteúdo sem homogeneizá-los, a filosofia deve seguir o mesmo caminho. Essa síntese não homogeneizadora se revelaria por intermédio da contemplação. Dessa maneira, a filosofia “deve se aprofundar nas coisas mesmas e perceber seu nome, apresentando-o como ideia, salvando assim as coisas e os fenômenos de seu falso contexto”<sup>176</sup>.

Em um fragmento de *Rua de mão única*, intitulado “Guarda-livros juramentado”, Benjamin descreve a história da escrita indo de seus primórdios até o declínio da cultura do livro<sup>177</sup> em que afirma que

A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava sua existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua nova forma. Se há séculos ela havia gradualmente começado a deitar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito repousando oblíquo sobre escrivatinhas, para afinal acamar-se na impressão, ela começa agora, com a mesma lentidão, a erguer-se novamente do chão. Já o jornal é lido mais a prumo que na horizontal, filmes e reclames forçam a escrita a submeter-se de novo à ditatorial verticalidade.<sup>178</sup>

A propaganda arrasta a escrita para as ruas e a submete a um processo de verticalização. Assim a escrita se reconfigura em narrativas que não têm começo e final determinados, que são lidas quase à maneira de quem passeia os olhos por uma fotografia: não há ponto de início e fim demarcados para quem se põe a observar uma imagem. Na poesia concreta, para tomar um exemplo um tanto óbvio, os poetas concretistas reagem a essas modificações da escrita com seus poemas gráficos. E, na arte contemporânea, a obra é uma configuração, uma construção de sentido que toma forma nas conexões que estabelece, e, perceber a obra, é interpretar construindo, por

<sup>176</sup> MACHADO. *Imanência e história*: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin, p. 81.

<sup>177</sup> GATTI. Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana, p. 77.

<sup>178</sup> BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 28.

meio da interpretação, relações de significado. Aos que viram nessa concepção de percepção como leitura uma aproximação ao relativismo, Benjamin escreve em “Notas sobre a questão da percepção” que “a interpretação não é transparente àquilo que interpreta”<sup>179</sup>. Toda a construção epistemológica de Benjamin está fundamentada na tentativa de dissolução da dicotomia sujeito-objeto rejeitando a ideia positivista de que o objeto não interfere nas relações de conhecimento, competindo ao sujeito maior responsabilidade no processo cognitivo. A recepção da obra como uma ação perceptiva não deve ser satisfeita apenas na leitura mimética que se baseia na cultura visual dependente da memória, análise e comparação das obras. É necessário pensar o lugar da imagem longe do figurativismo e da tautologia puramente autorreflexiva. A interpretação da arte contemporânea exige novos métodos críticos nos quais as características formais de cada signo não são mais considerados suficientes, porque se tornou necessário, sobretudo, observar as conotações indiciárias<sup>180</sup> concebendo obras de arte, segundo conceito cunhado por Danto, como sentidos incorporados.

### 3.3 Olympia: a história da arte em questão

*Olympia* de Cy Twombly exhibe uma evidente conexão com a escrita, traço comum nas produções desse artista. São as semelhanças não sensíveis que apontam para as possibilidades de sentido promanadas por essa obra. Já o título desse trabalho de Twombly, surge como uma citação do trabalho homônimo de Manet, que contém, por sua vez, uma clara referência à antiguidade clássica.

---

<sup>179</sup> BENJAMIN. *GS VI*, p. 33-38 *passim*.

<sup>180</sup> MAMMÌ. *O que resta: arte e crítica de arte*, p. 25.

Na obra de Twombly, o formato da escrita revela a relação entre a caligrafia e a leitura indiciária de características idiossincráticas esquecidas nos traços que compõem as letras, os vestígios de personalidade que o estudo de semelhanças pela grafologia explora. O tema da produção e reconhecimento de semelhanças não sensíveis seria então retomado, mas por uma via que não se mostra de grande relevância no momento. Assim, tomo de Barthes<sup>181</sup> uma interessante afirmação que nos leva a outro desdobramento da obra. Barthes afirma que a escrita de Twombly retém o gesto e não o produto, funcionando como uma alusão. *Olympia* guarda a força do nome, do signo no qual reverbera o passado histórico, mas ele não se faz presente sem uma pequena e violenta marca de desprezo, a palavra *fuck* inscrita na tela à faca. *Fuck Olympia* pode nos dizer sobre a falência do ideal, levado por Clement Greenberg<sup>182</sup>, da pintura moderna em sua busca por autodefinição. Nesse processo, ela se afasta de tudo o que não é próprio ao meio pictórico fundamentando-se na bidimensionalidade (*flatness*), mas, ao alcançar esse ideal, a pintura colapsa no esgotamento ou no paradoxo. Segundo Greenberg, foi o expressionismo abstrato que melhor captou e desenvolveu esse ideal. É interessante observar que o quadro de Twombly foi pintado em 1957, quando o expressionismo abstrato já encontrava seu termo.

As palavras da obra de Twombly podem ainda nos perguntar sobre os escombros do passado à vista dos quais somos completamente incapazes de reconhecer as semelhanças do futuro e nos perguntamos, assombrados sobre essas ruínas, a quem pertenciam esses restos. Além dos riscos desordenados feitos a lápis que ocupam o quadro, lembrando marcas deixadas por uma cultura perdida ou nos remetendo aos muros pichados das cidades, que não deixam de ser os vestígios de uma cultura

---

<sup>181</sup> Cf. BARTHES. Works on paper. In: SYLVESTER; . Fifty years of works on paper. D.A.P.: New York, 2005.

<sup>182</sup> FERREIRA; MELLO. (Orgs). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

esquecida às margens dos viadutos, as manchas vistas na tela são figuras que não receberam a forma plástica, figuras que ainda não foram moldadas por um sistema de sentido. Não surpreende que esse quadro se assemelhe a garatujas infantis. As manchas são elementos primitivos que, como o rubor das faces que desintegra a personalidade, não só estilhaça as grandes narrativas tradicionais, mas ainda se coloca como monumento fúnebre ou pedra tumular<sup>183</sup> de estruturas totalizantes e hegemônicas: grafadas de maneira bem nítidas na tela também podemos ler as palavras *morte* e *Roma*. Nesse contexto, a distinção entre alta e baixa cultura esboroa quando a história da arte como tradição se torna, para usar uma expressão de Hans Belting, a “imagem negativa da atividade artística”<sup>184</sup> que questiona as estruturas de poder responsáveis por sustentar essa memória pretensamente universal. Com *fuck Olympia* a história, em seu território de origem, é posta em questão.

### 3.4 Ruptura

Uma ação de Banksy, popular artista inglês, questionou com perspicácia o mérito de obras de arte para ocupar as paredes dos museus. Essa intervenção consistiu em fixar, furtivamente, alguns de seus trabalhos nas paredes de importantes museus nova-iorquinos. Em alguns casos, eram pinturas a óleo que citavam o estilo consonante com as obras exibidas nas galerias eleitas para a ação (FIGURA 3.4).

---

<sup>183</sup> BENJAMIN. *Escritos sobre mito e linguagem*, p. 87.

<sup>184</sup> BELTING. *O fim da história da arte*, p. 116



Figura 3.4 – Banksy, *Soldado com lata de spray*, 2005.

Banksy fixava os quadros com suas etiquetas de identificação e, por não contrastarem de imediato com o ambiente, eles ficavam expostos por dias até serem descobertos e retirados. Um dos museus escolhidos para ação foi o Museu do Brooklyn, aberto ao público em 1897 e arquitetado para ser uma das maiores estruturas museológicas do mundo com um acervo vasto e variado. Entre as muitas disparidades que constam em sua história, uma delas foi a distância entre o museu e a população em meio a qual ele foi inserido. O Brooklyn, na sua história de formação, é uma região de imigrantes de baixa renda na periferia de Nova Iorque que viu o custo de vida aumentar até se tornar um exemplo dos casos de gentrificação, um processo de valorização imobiliária, de enobrecimento de lugares originalmente populares que afeta negativamente a população de baixa renda. Na década de 1980, o museu mantinha um

acervo de belas-artes frequentado por artistas que moravam no bairro, e pelos visitantes de outras regiões. Os moradores do Brooklyn não se mostraram ávidos por aquele que deveria ser um museu digno da riqueza local, de sua posição, de sua cultura e de seu povo. Portanto, a assiduidade dos moradores acabou se resumindo a grupos escolares em visitas guiadas<sup>185</sup>. Em 1988, data em que essa constatação foi publicada, 90 anos após a abertura do museu, ele ainda não havia sido integrado à cultura local e sustentava certa imposição cultural. Em 2005, Banksy faz ali suas intervenções. A tela irônica e tecnicamente bem executada do artista promove e fragmenta o espaço ordenado por uma história bem tramada. Banksy força a trama colocando em questão o espaço museológico, quem o organiza e a quem ele é reservado, evidenciando, assim, a exclusão que ele promove.

A história das artes coincide em grande parte com a história dos museus. No final do século XVII, os meios acadêmicos dão origem aos primeiros museus inspirados nos antigos gabinetes de curiosidades. Só a partir do século XVIII, sob a influência do pensamento iluminista, são inaugurados os grandes museus europeus, alguns dos quais são consagrados até hoje. Os museus consolidam a separação entre arte e vida cotidiana fortalecendo os limites de distinção entre artistas e artesãos, arte popular e alta cultura. Essa história promoveu muitos equívocos, mas produziu uma herança significativa. Portanto, o que está posto em questão é a espécie de vínculo que se estabelece com esse patrimônio cultural. Se olharmos, atualmente, para obras de arte procurando uma continuidade com a imagem do homem culto contemplando longamente uma pintura, certamente sairemos frustrados na maioria dos casos se a arte contemporânea estiver em jogo. A obra de arte contemporânea se apresenta em uma constelação artística que exige uma reconfiguração do modo de apreensão. E é a partir do reconhecimento dessa cultura

---

<sup>185</sup> Cf. DANTO. Museus e milhões de sedentos. In: \_\_\_\_\_. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odisseus, 2006.

forjada como herança universal que tomamos distância para avaliar o conjunto. Conscientes da construção dessa história europeia como quimera da cultura universal precisamos nos instalar de novo e em nossos edifícios e narrativas nos preparando para sobreviver à cultura.

### 3.5 História como progresso

Por em questão a história da arte, bem como a concepção de arte por ela engendrada, revela o quanto esse processo foi constituído em um território restrito embora tenha alcançado grande força de influência sobre outras culturas. O conceito de história é um dos pontos mais refratários para se pensar dentro de uma articulação entre os dois autores aqui destacados. A concepção de história em Benjamin é diametralmente oposta à estrutura histórica que Danto constrói para fundamentar a sua teoria do fim da arte. Tanto nas páginas anteriores quanto nas que se seguem, a história da arte é tratada sem que se perca de vista esse limite.

Segundo Danto, a arte contemporânea é forjada a partir da ausência de legitimação de uma narrativa mestra cujo resultado imediato é um pluralismo que impossibilita a classificação de trabalhos artísticos por meio de uma generalização estética. Para compor essa narrativa mestra legitimadora da arte, Danto elege Giorgio Vasari e Clement Greenberg estruturando uma narrativa histórica dos eventos artísticos que se mostra linear, progressiva e excludente. As primeiras páginas de *Após o fim da arte*, trabalho que Danto dedica de maneira mais detalhada à análise da estrutura histórica do desenvolvimento artístico, expõem a tese de Hans Belting sobre uma era da arte antes da qual as imagens desempenhavam outro papel na vida das pessoas. Tal função se diferencia daquela desempenhada quando *ser arte* passou a integrar os

contextos de produção. Isso não significa que as imagens não fossem arte em sentido amplo, mas sim que o modo de relação – produção, recepção e função social – estava circunscrito à composição de ícones os quais não provinham de cânones formais elaborados pelos artistas a partir de um sistema de proporções. Os artistas eram meros transmissores de imagens do arquétipo para a mente e da mente para a matéria<sup>186</sup>.

Entre a época anterior à era da arte e o início da Renascença, houve uma ruptura que trouxe como figura central o conceito de artista, escreve Danto em *Após o fim da arte*. Assim, com Vasari, no *Quattrocento*, tem início a era da arte e, conseqüentemente, a história da arte. Em seu longo trabalho biográfico datado do século XVI, *A vida dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos*, Vasari escreve, na introdução do primeiro volume, que pretendia descobrir as causas e as raízes de cada um dos estilos e expor o desenvolvimento e o declínio das artes. A partir dessa compilação dos eventos artísticos, a primeira grande narrativa histórica é desenvolvida. Nela, os acontecimentos são organizados de forma que o objetivo a ser alcançado seria uma conquista progressiva da aparência visual. Danto nos diz isso de maneira tão detalhada quanto possível quando descreve a evolução da arte de acordo com o “domínio de estratégias por meio das quais o efeito das superfícies visuais do mundo no sistema visual dos seres humanos poderia ser replicado mediante superfícies pintadas que afetassem o sistema visual da mesma maneira que o faziam as superfícies visuais do mundo”<sup>187</sup>. E ainda, segundo Danto, Ernst Gombrich endossa e explica o progresso pictórico afirmando que a meta dos artistas era superar a técnica de seus predecessores aprimorando-a para “capturar” a realidade na superfície pintada ou desenhada<sup>188</sup>. Sustentar essa argumentação, de uma progressão das técnicas pictóricas de imitação da

---

<sup>186</sup> Como já citado, o professor e crítico Lorenzo Mammì trata esse assunto em seu ensaio O espírito na carne (cristianismo, corpo e imagem). In: \_\_\_\_\_. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

<sup>187</sup> DANTO. *Após o fim da arte*, p. 53.

<sup>188</sup> Id., op. ct., p. 54.

realidade, não é tarefa fácil. Após as pinturas de Vermeer (FIGURA 3.5), por exemplo, ainda no século XVII, é possível perceber nelas o engajamento em um projeto de verossimilhança que se convertiam em uma descrição imagética do que se vê sendo traduzidas pelo artista em uma “cartografia de interiores domésticos e intimidades cifradas em preciosismos pictóricos”<sup>189</sup>. Certamente, Delacroix (FIGURA 3.6), posterior a Vermeer, não poderia ser tomado numa escala superior dentro dessa disposição evolutiva. É claro que se poderia observar o ganho expressivo das pinturas de Delacroix em relação às pinturas de Vermeer, mas o maior apuro técnico para produção de uma imagem verossímil cabe indiscutivelmente ao pintor holandês.



FIGURA 3.5 – Vermeer, *A leiteira*, 1658.

---

<sup>189</sup> DANTO. *Após o fim da arte*, p. 272.



FIGURA 3.6 – Delacroix, *O bom samaritano*, 1849-50.

Séculos mais tarde, a história vasariana é, de certa maneira, continuada por Clement Greenberg. Partindo da narrativa modernista iniciada em 1880, com Edouard Manet até a década de 1960, a história pensada pelo crítico nas décadas de 1950 e 1960 repete a mesma estrutura de progresso seguida pelo escritor italiano do *Quattrocento*. A mudança instituída no modernismo consistiu em uma tendência autocrítica impulsionada por uma necessidade de autonomização de cada meio artístico, escreve Greenberg em seu ensaio “Rumo a um mais novo Laocoonte”<sup>190</sup>. Isso aconteceu porque, em determinado momento histórico, a literatura se tornou o *métier* preponderante cuja

<sup>190</sup> In: FERREIRA; MELLO. (Orgs). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

força de dominância compeliu os outros *métiers* a imitarem os seus efeitos. No esforço de se desfazer de certa confusão e eliminar toda a impureza, cada meio artístico evidencia suas especificidades. Desta forma, as limitações dos suportes se tornaram positivas e as tentativas de superação de seus limites desnecessárias. Busca-se a verdade de cada expressão e as obras de arte se mostram como aquilo que se vê: superfícies. Na pintura, a planaridade (*flatness*) foi posta em evidência. A representação mimética como técnica de ilusionismo (*trompe l'oeil*) perdeu seu emprego. O expressionismo abstrato, admirado por Greenberg, mais se aproximou do ideal de pureza que o crítico descreve para a arte pictórica. Embora todos esses acontecimentos tenham marcado a época, Greenberg afirma em seu ensaio “Pintura modernista” que a arte moderna “estabelece uma continuidade com o passado sem hiato ou ruptura, e seja qual for o seu término, nunca deixará de ser inteligível em termos de continuidade da arte”.<sup>191</sup> Danto, até determinado ponto, sustenta opinião contrária. Com o enfraquecimento do desenvolvimento das técnicas de imitação, ou com o fim da teoria imitativa para lembrar o termo que o autor usa em seu ensaio *O fim da arte*, não é possível pensar uma passagem da arte tradicional para a arte moderna sem que uma ruptura seja estabelecida. Embora a estrutura linear e progressiva seja mantida, há uma mudança de *télos* importante entre a história greenbergueana e a construção teórica do outros filósofo estadunidense, e nesse ponto consiste a ruptura pretendida pelo último.

O modernismo buscava uma autonomização com fundamento reflexivo, livrando-se de valores estéticos externos impostos aos meios, e também com fundamento técnico, no qual a produção da imagem acontece por um processo autorreferente. Se a arte tradicional objetivava excelência na imitação, o *télos* moderno seria a pureza dos meios, ou seja, sua total autonomia em relação a fatores externos,

---

<sup>191</sup> FERREIRA; MELLO (Orgs). *Clement Greenberg e o debate crítico*, p. 107.

estéticos ou técnicos. Esse processo culmina em uma autoconsciência da arte no *pop*, segundo Danto, embora para Greenberg a única saída do declínio do expressionismo estivesse no que ele denominou de abstração pós-pictórica, da qual alguns exemplos são os trabalhos de Morris Louis (FIGURA 3.7) e Kenneth Noland (FIGURA 3.8). Influenciado pela teoria hegeliana, Danto declara que a arte alcançou o seu fim. Isso acontece quando surgem obras de arte indistinguíveis, em termos visuais, de meros objetos do cotidiano. Essa é a narrativa de cunho “progressista desenvolvimentista”<sup>192</sup> sobre a qual está fundamentado o conceito dantiano de pós-história, período entre as décadas de 1960 e 1970 o qual tem Andy Warhol e a *pop art* como principais referências.



FIGURA 3.7 – Robert Moris, *Delta Theta*, 1961.

---

<sup>192</sup> DANTO. *Após o fim da arte*, p. 70.



FIGURA 3.8 - Kenneth Noland, *Beginning*, 1958.

A *Brillo Box* de Warhol expõe o problema da essência da arte na questão da indiscernibilidade material e diferença ontológica entre arte e não arte. Ocorre, assim,

(...) o deslocamento de uma fenomenologia da verdade da arte, em que a diferença deve ser encontrada em propriedades descritivas, para uma teoria semântica da representação artística, em que a diferença reside no ‘modo de apresentação’ do conteúdo que implica uma interpretação crítica, que é histórica<sup>193</sup>.

Dessa forma, Danto resume as grandes narrativas históricas da arte em duas. A primeira, a narrativa da mimese, compreendida estreitamente como imitação, que começa no século XIV e vai ao século XIX, a qual teve como principal escritor Vasari, foi posteriormente corroborada por Ernst Gombrich e Robert Fry. E, em seguida, a

---

<sup>193</sup> DANTO. *Após o fim da arte*, p. 277.

narrativa modernista enunciada por Clemente Greenberg, com o qual Danto mantém muitas discordâncias, mas uma fundamental convergência, a história greenbergueana responde a uma questão determinante para a teoria do fim da arte, o problema de “dar continuidade à narrativa ‘progressiva desenvolvimentista’ com a pintura que não mais parecia ser uma continuidade à história vasariana”<sup>194</sup> até que a arte alcance o *télos* fundamental à teoria do fim da arte.

Esse sistema histórico forja um conceito de arte perfeitamente adequado à produção europeia e norte-americana, além de empurrar obras que não se enquadram nessa história progressiva linear para além dos limites da arte – como aconteceu com o surrealismo, tão incômodo a Greenberg por não se encaixar na proposição do crítico, ou até mesmo com o realismo americano de Hopper (FIGURA 3.9).



FIGURA 3.9 – Edward Hopper, *Manhã na Carolina do Sul*, 1955.

---

<sup>194</sup> DANTO. *Após o fim da arte*, p. 70.

Essa história reducionista da arte, que Danto afirma compreender não só o Ocidente, mas também o Oriente, e não podemos imaginar como pensar a história da arte oriental nos mesmos moldes que a história da arte ocidental sem incorrer em reducionismos extremos, é, em suas falhas, produtiva para assinalar o fracasso da ideia de uma narrativa mestra, legitimadora da arte universal. Essa história surge aqui com as fissuras, fraturas e lacunas, emergindo, finalmente, como “a quimera de uma cultura global pela qual a história da arte é desafiada como um produto da cultura europeia”<sup>195</sup> e na qual as minorias não se vêm representadas e reclamam sua participação numa história da arte de identidade coletiva. Reivindicar a posse da origem da história universal da arte é reivindicar o direito de ser o solo determinante do significado da experiência do conhecimento e da verdade para todos. A construção de uma arte exclusivamente europeia com pretensão universal reduz a experiência artística de povos não ocidentais ou que não participam da cultura europeia. A luta por definição de conceitos universais é, em última análise, o esforço para adquirir poder epistemológico e político sobre os outros.

Embora a estrutura narrativa dantiana seja amplamente questionável, a afirmação de que houve uma história dominante da história da arte é indiscutível. Danto não elege Vasari e Greenberg somente pela estrutura progressiva, mas os elege porque seus trabalhos ordenaram o fenômeno artístico de maneira, até certo ponto, satisfatória, e a compreensão de arte que essas narrativas ajudaram a lapidar ainda hoje ecoa com autoridade nas paredes dos museus e nos olhos do público agastado diante das obras contemporâneas. O problema base que procuramos expor em relação ao argumento de Danto consiste em endossar uma história progressiva da arte como sustentáculo da

---

<sup>195</sup> BELTING. *O fim da história da arte*, p. 18.

democratização e da liberdade estilísticas, que ganham espaço após a década de 1960, não constrói uma crítica a esse modelo histórico de domínio e não faz justiça àquele legado artístico do passado que jamais integrou a “história dos vencedores”.

### 3.6 Crítica à historiografia dantiana: a questão do arquivo

Segundo Danto, ao final do modernismo não foi mais possível à arte qualquer direcionamento narrativo. Se até então ela havia sido orientada por grandes narrativas legitimadoras, ou narrativas mestras como escreve o autor, o contemporâneo instaurou um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética, além de liberdade e de perda dos limites da história<sup>196</sup>. Isso é resultado de um desenvolvimento progressivo da arte em direção a uma espécie de autoconsciência. Em linhas gerais, Danto escreve sua teoria da história da arte da seguinte maneira: “A narrativa mestra da história da arte – no Ocidente, mas por fim não só no Ocidente – é a de que houve uma era de imitação, seguida por uma era de ideologia, seguida pela nossa era pós-histórica em que, com qualificação, tudo vale”.<sup>197</sup>

Essa narrativa, de influência hegeliana, que culmina na autoconsciência da arte pós-histórica, interrompendo a era dos grandes relatos legitimadores<sup>198</sup>, coloca-se como o problema da neutralização da história. Nessa compreensão, passado e presente são tomados como transição que devem ser superados para dar lugar ao futuro o qual passa a desempenhar o papel de orientação. No futuro, reside a imagem da felicidade na

---

<sup>196</sup> DANTO. *Após o fim da arte*, p. 15.

<sup>197</sup> Id., op. cit., p. 52.

<sup>198</sup> Danto, em certa medida, acompanha a leitura feita por Lyotard a respeito da deslegitimação pós-moderna decorrente da insubmissão de todos os discursos à autoridade de um metadiscorso que se pretende universal e consistente. A perda de um discurso que garanta universalidade nos interessa aqui diretamente a partir da construção narrativa de Danto por ter consequências diretas sobre a história da arte. No entanto, o trabalho de Lyotard compõe a estrutura teórica dessa tese. Para maior aprofundamento cf. LYOTARD. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

ideologia do progresso, afinal, a melhoria contínua é uma consequência inevitável. Assim, não há luta pela felicidade no presente, pois ela seria um produto impreterível na justaposição cronológica dos fatos históricos. Dessa maneira, a história se fecha ao presente cuja importância central como espaço livre de ação é destituído. Uma orientação pelo futuro, proposta pelo progresso, anula “a tensão que confere dinamismo e abertura à história”<sup>199</sup>. A espera pela felicidade destitui a responsabilidade do presente em relação ao passado. O contrário disso é uma ação e um curso da história em direção a um ato redentor no qual o passado é levado para dentro do presente com evidência menor da ultrapassagem do passado rumo a um futuro. Nas palavras de Benjamin “na representação da felicidade vibra conjuntamente, inalienável, a [representação] (sic) da redenção. Com a representação do passado, que a História toma por sua causa, passa-se o mesmo. O passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção”<sup>200</sup>. É tarefa do presente desenvolver conteúdos passados numa ação histórica da qual depende a felicidade. Nesse espaço de tensão entre passado e presente, reside a dimensão ético-política da história. O desinteresse historiográfico de fatos do passado negligencia essa dimensão anulando a importância histórica de acontecimentos progressos. Isso dispõe um passado aberto que continua agindo no presente como lembrança ou transmissão.

Pensar a história da arte como desenvolvimento progressivo conduz a um panorama da arte homogênea, sem tensões. Essa narrativa é emulada nos acervos dos museus, instituições que autorizam e regulam a história da arte, organizando, classificando e hierarquizando os objetos que integram o conjunto de obras compondo um arquivo coeso que constitui a história da arte “universal”.

---

<sup>199</sup> MACHADO. *Imagem e consciência da história: pensamento figurativo em Walter Benjamin*, p. 16.

<sup>200</sup> BENJAMIN. Tese II. In: LÖWY. *Aviso de incêndio*, p. 48.

#### 4 O PROBLEMA DA ARTE COMO UM PROBLEMA DA HISTÓRIA

*Da influência dos antigos.  
Esta história é um conto de fadas  
para contar.  
História de fantasmas para adulto.*

*Aby Warburg*

Em 1964 Danto publica pela primeira vez seu artigo “O mundo da arte” no qual sustenta a história e a instituição da arte como meios de reconhecer e legitimar um objeto como obra, embora já traga em seu discurso uma defesa do pluralismo e do multiculturalismo nas produções artísticas. Vinte anos mais tarde, em 1984, seu ensaio “O fim da arte” vem a público. Nele Danto introduz sua teoria de que as grandes narrativas legitimadoras da arte haviam chegado ao fim. Nesse contexto, a arte, tal como era conhecida, estaria terminada e com ela, vaticina o autor, também as instituições fundadas na história (galerias, colecionadores, exposições, etc...) desapareceriam pouco a pouco. Isso não excluiria a produção artística da vida, mas ela continuaria a ser produzida em uma época de liberdade e democracia que o autor denomina como “era pós-histórica”<sup>201</sup>. Ainda que o filósofo estadunidense seja uma das vozes responsáveis por anunciar uma crise das narrativas que fundamentam a arte como um conceito, Danto não abre mão de mecanismos formais de legitimação para que um objeto receba o *status* de obra. Mesmo questionado o valor da estética e endossando a ampliação dos limites daquilo que pode ser considerado arte, não é possível ao autor prescindir do “mundo da arte” para que algo possa receber o estatuto de obra. Tal mundo, além das demais instâncias que sobrevivem do produto artístico, não conta com parâmetros objetivos para legitimação das obras, mas é também configurado pela história da arte e seu

---

<sup>201</sup> DANTO. *Após o fim da arte*, p. 148.

contexto atual. Portanto, o conceito de mundo de arte se funda em critérios ontológicos para a distinção entre obras de arte e meras coisas firmando os limites dessa diferença em características representativas inerentes a obras de arte, ou seja, o assunto desenvolvido pela obra, afinal, meras coisas não possuem um sobre-o-quê (*aboutness*). A esse elemento discursivo imanente às obras de arte, soma-se a legitimação contextual realizada pelas demais instâncias do mundo da arte<sup>202</sup>. Mas qual sentido haveria na afirmação do fim da história da arte se ela ainda segue compondo o conjunto das instâncias legitimadoras da arte e, além disso, permanece sem ser posta em questão? Danto, apesar de sua pesquisa sobre a ontologia da arte, acaba por deixar intactos os limites da história tradicional, embora os tenha reconhecido, integrando essa narrativa no caminho que descreve como necessário para que a arte tenha chegado ao seu fim.

No quarto e último capítulo dessa tese, a história é o principal assunto, porquanto ela constitui matéria da crítica de arte. A união entre história e crítica é uma exigência do presente, pois este é o sítio histórico do agir humano. No presente, o passado é tensionado na consciência crítica que reconfigura a atualidade. Dessa forma, o passado não é meramente algo que deva ser superado, atravessado, transposto para o futuro, o qual se apresenta como ponto de orientação para aonde, inevitavelmente, é necessário progredir. Esse é *modus operandi* da ideologia do progresso para anulação da história. No palco de tensões entre passado e presente é a experiência da arte atual que nos ensina a ver a arte do passado, pois “toda a história da civilização vive no pensamento atual”<sup>203</sup>. Portanto, a recepção de uma obra de arte contemporânea se torna incompleta, ou mesmo interrompida, se aparelhada por juízos tradicionalmente preparados.

---

<sup>202</sup> Para uma análise detalhada dos argumentos de Danto sugiro a leitura da tese de doutorado de Rachel C. de Oliveira Costa, *Três questões sobre a arte contemporânea*, apresentada ao programa de pós-graduação em filosofia da UFMG em 2014 sob a orientação do Prof. Dr. Rodrigo Duarte.

<sup>203</sup> VENTURI. *História da crítica de arte*, p. 318.

#### 4.1 Iconografias modernas

A rememoração é uma imagem do passado de caráter ambíguo, ela é a atualização da falta. No arquivo como prática artística crescente a partir da popularização dos meios de reprodução técnica, a tensão temporal que constitui a história é instaurada de maneira exemplar. Arquivos são registros de uma ausência que se revela no presente levando a uma experiência temporal plena de tensões. Muitos artistas se concentram na prática do arquivo que na década de 1960 se tornou frequente na produção artística. Isso acontece, dentre outros motivos, pela apropriação de objetos para o espaço da arte e pelo acúmulo de registros de trabalhos efêmeros característicos da produção artística contemporânea<sup>204</sup>. As performances de Marina Abramovich, Yves Klein ou as proposições de Hélio Oiticica são alguns exemplos desse fenômeno.

O arquivo, como forma de lidar com a efemeridade, surge como metáfora do tempo, da memória e do esquecimento de uma cultura. Nesse sentido é possível pensar o trabalho de Gerard Richter, artista alemão que vivenciou a Alemanha dividida, morando no lado oriental e se mudando para o lado ocidental em 1961. Richter é um dentre outros artistas europeus que em meados da década de 1960 realizava projetos centrados na composição de arquivos. Seu trabalho, denominado *Atlas*, reúne fotografias dispendo-as em painéis numa ordenação aparentemente monótona tanto em termos formais quanto em sua iconografia.<sup>205</sup> (FIGURAS 4.1 e 4.2).

---

<sup>204</sup> COSTA. A metáfora do arquivo: do documento às imagens da arte. In: \_\_\_\_\_. A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade, p. 23.

<sup>205</sup> Cf. BUCHLOH, Benjamin. Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico. *Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009. p. 195-209.



FIGURA 4.1 – Gerhard Richter, *Atlas*, 1960.



FIGURA 4.2 – Gerhard Richter, *Atlas – Quadro 3*, 1962.

A coleção monumental de Richter que compõe seu *Atlas* foge à narrativa do álbum familiar e da coleção amadora. Ela também se mantém distante do fotojornalismo - cujo sistema de imagens de vigilância e espetacularização é patente - da publicidade e da moda, ambas centradas no estímulo fetichista. Tais ordens narrativas não servem à leitura do trabalho artístico em questão, o qual, em 2016, foi publicado na forma de livro em quatro volumes pela editora Walther König totalizando 828 páginas com mais de 5 mil imagens numa edição limitada e de alto custo.

Em sentido geral, um atlas é a denominação de conhecimentos sistematizados apresentados num quadro de consulta de dados com o objetivo de recordar ou fixar informações, por isso, seu uso foi popularizado com o florescimento das ciências empíricas sendo adotado em quase todos os campos de pesquisa (astronomia, anatomia, geografia, etc). Com o declínio da experiência, decorrente do pensamento positivista que cresce no século XIX, o atlas cai em desuso no meio científico tornando comum sua utilização na produção de sentidos metafóricos. August Sander, fotógrafo alemão nascido na segunda metade do século XIX, compõe um trabalho de mapeamento fisionômico que organiza os tipos da cidade moderna a maneira de um atlas. Walter Benjamin cita o trabalho de Sander em “Pequena história da fotografia”. Neste ensaio o fotógrafo é citado como um dos primeiros a modificar o sentido do retrato reunindo uma série de rostos que em nada perdem para as galerias fisionômicas construídas por Eisenstein ou Podovkin nos primórdios do cinema russo<sup>206</sup>. Sander, segundo o filósofo, parte de uma perspectiva científica para a realização de suas séries fotográficas as quais oferecem uma vasta matéria para observação. O fotógrafo cataloga desde retratos de camponeses, conduzindo o espectador por vários estamentos sociais e profissões, passando pelos mais variados

---

<sup>206</sup> BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 102-103.

tipos. “Nessa tarefa imensa, o autor não se comportou como cientista, não se deixou assessorar por teóricos racistas ou por sociólogos, mas partiu, simplesmente, da ‘observação imediata’<sup>207</sup>. Assim, o atlas de traços fisionômicos produzido por Sander modifica o sentido do rosto humano na fotografia. Nessas imagens a unicidade da pessoa é esvaziada para dar lugar aos tipos urbanos. Nesses retratos captados para composição audaciosa do livro de imagens do fotógrafo alemão, Benjamin observa uma terna empiria, a qual, descreve ele nas palavras de Goethe, “se identifica intimamente com o objeto e com isso transforma-se em teoria”<sup>208</sup>. (FIGURA 4.3)



FIGURA 4.3—August Sander, 1962.

<sup>207</sup> BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 103.

<sup>208</sup> *Ibidem*.

O uso metafórico do atlas como meio de ordenação do conhecimento também foi adotado pelo historiador alemão Aby Warburg. Em 1927 ele concebe o projeto *Mnemosyne Atlas* cuja ação se destina a reunir formas identificáveis de memória coletiva. Warburg morre deixando o projeto inacabado, mas até a data de seu falecimento montara mais de 60 painéis com cerca de mil fotos em cada um. Segundo anotações feitas pelo pesquisador, ele pretendia construir com esse projeto

(...) um modelo mnemônico de modo que o pensamento humanista do europeu ocidental pudesse uma vez mais, talvez pela última tentativa, reconhecer suas origens e rastrear no presente suas continuidades latentes, atravessando o espaço, até os confins da cultura humanista europeia se situando temporariamente entre os parâmetros de sua história, da Antiguidade clássica ao presente<sup>209</sup>.

Warburg parte da certeza de que a memória social coletiva pode ser rastreada por meio dos níveis de transmissão cultural evidenciando uma relação inseparável entre o mnemônico e o traumático. Segundo afirmação de Benjamin, apoiado nos estudos comportamentais da época, algo se torna uma inscrição mnemônica principalmente quando há uma tensão que se impõe sobre o aparelho psíquico do sujeito. O trauma é um dos meios pelos quais um acontecimento ganha força de se destacar do fluxo contínuo do tempo para se inscrever nos subterrâneos da memória. Isso acontece porque, ao consciente, segundo a leitura de Freud feita por Benjamin, não cabe registrar traços mnemônicos, mas sim agir em proteção contra estímulos. Quando a força advinda desses estímulos externos ultrapassa a capacidade de amparo do organismo psíquico, ocorre um sobressalto, uma espécie de choque que abala a consciência despreparada. Contra a violência das energias externas o consciente mantém uma reserva de energia dedicada à sua proteção. O choque, que dá origem ao evento traumático, é experimentado quando essa reserva da consciência falha por insuficiência ou despreparo. A exposição constante a esses eventos treina o mecanismo

---

<sup>209</sup> BUCHLOH, *Atlas de Gerhard Richter*, p. 197.

psíquico de proteção reduzindo a capacidade traumática do choque. Nas palavras de Benjamin: “Quanto mais corrente se tornar o registro desses choques na consciência, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático”<sup>210</sup>. O hábito aos choques condiciona os estímulos sensoriais e nesse processo o sonho e a lembrança são meios usados como parte do treinamento no controle do mecanismo de proteção contra as energias externas.

O choque é uma das causas motivadoras do declínio da narrativa tradicional no processo de fragmentação consequente do modo de vida nas cidades modernas. É assim que Benjamin, em um de seus mais conhecidos ensaios “O narrador, considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”<sup>211</sup> descreve o declínio da capacidade de narrar e a importância dessa faculdade no trabalho de organização e transmissão de experiências. E o que Benjamin denomina por tradição nesse ensaio é “a prática de sedimentar e transmitir experiências com caráter de modelos de ação”<sup>212</sup>. Rastreado as mudanças perceptivas causadas pelos estímulos recebidos no cotidiano das cidades, Benjamin descreve as consequências dessas mudanças sobre a atenção e, por conseguinte, sobre a formação da memória. Isso porque a imobilização do tempo numa imagem mnemônica é ativada por uma espécie de coação em que as representações entre sujeitos ou entre sujeitos e coisas estão próximas do colapso ou do desaparecimento. “Aquilo que sabemos que, em breve, não teremos diante de nós torna-se imagem.”<sup>213</sup>

A formação da memória se fragmenta na experiência do choque que treina a percepção para a ação distraída que segue pronta para se colocar em alerta quando ameaçada. Esse jogo entre distração e atenção leva ao hiperestímulo do sistema

---

<sup>210</sup> BENJAMIN. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 109.

<sup>211</sup> *Id.*, *OE I*, p.197-121

<sup>212</sup> OLIVEIRA. *Experiência e narrativa: entre contar e ler*, p. 41.

<sup>213</sup> BENJAMIN. *Op. cit.*, p. 85.

sensorial que precisa estar pronto quando acionado para suportar os sobressaltos comuns no cotidiano das cidades. Nessa atmosfera, a experiência advinda das relações tradicionais com o mundo perde sua eficácia em meio ao choque, à fragmentação, à publicidade com sua produção imagética compulsiva. A vivência urbana exige o estabelecimento de novas relações de conhecimento com o mundo, as quais resignificam o conceito de experiência. Ao apontar as mudanças que levam ao desaparecimento da experiência tradicional na ação de contar histórias em “O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Benjamin afirma a falta de sentido que resta ao legado cultural transmitido às gerações futuras por meio de histórias que narravam modelos de ação. Se ouvir e narrar sedimentava uma tradição através das experiências transportadas nas histórias orais, as transformações no modo de vida abalaram as condições que sustentavam a capacidade de narrar, a qual foi perdida. No silêncio da narrativa que transportava a tradição no tempo e no espaço, a experiência moderna se agita em busca de novo fundamento.

#### **4.2 Experiência e choque**

A experiência ocupa uma posição basilar nas relações de conhecimento em Walter Benjamin, como já afirmado em capítulos anteriores. O conceito de experiência (*Erfahrung*) surge logo nos primeiros escritos do filósofo alemão, quando, na juventude, ele assume um caráter de insurgência contra a autoridade de uma tradição que, em ruínas, restava empobrecida e havia perdido sua força de significação em um mundo de corpos fragilizados pelo advento da guerra. Embora o conceito de experiência permeie toda a obra do filósofo alemão, nem sempre ele surge diretamente tematizado. Contudo, nos escritos da maturidade, ele é tomado como ponto de referência para transformação

e, ao mesmo tempo, força de permanência da história social. A reconfiguração do conceito de experiência é base para a crítica da história e constela a noção de crítica na recepção da obra de arte.

Meio de construção narrativa, a experiência configura o “laço social baseado na retenção e transmissão dos saberes”<sup>214</sup>. Com o florescimento do romance e das notícias de jornal nas cidades modernas, essa faculdade tradicional de narrar, que constrói assim um tipo de experiência aliada à construção de um saber artesanal e por isso anterior ao modo de vida das cidades modernas, sofre um abalo significativo. Isolado em sua vivência de indivíduo urbano, o homem moderno tem na leitura do romance uma companhia. Embora exista desde a Antiguidade, é com o fortalecimento da classe burguesa que o romance como forma literária encontra as condições favoráveis ao seu florescimento. Atrelado necessariamente ao livro, o surgimento da imprensa teve grande importância para a sua difusão. Se a narrativa oral envolvia o narrador em sua rede de sentido, o romance participa a perplexidade da vida isolada pelo enfraquecimento dos antigos laços sociais tecidos pela tradição.

No cotidiano em que o tempo da produção artesanal é substituído pela produção industrial, a informação surge como principal meio de comunicação. Sua força aniquila a narrativa oral e ameaça até mesmo o romance. Em sua fórmula, a informação deve ser de compreensão rápida e o fato narrado possível de verificação imediata. Sua existência dura o tempo da novidade. Enquanto nas histórias orais a força germinativa está na falta de explicações, na informação, sobram esclarecimentos. Esta clareza faz com que nada reste para pensar e, assim, ela pode ser assimilada e consumida rapidamente deixando o espaço livre para o jornal do dia seguinte.

---

<sup>214</sup> OLIVEIRA. *Experiência e narrativa*: entre contar e ler, p. 43.

A narrativa, então, só retoma sua capacidade revolucionária, “em que a interação e a conexão coletivas se articulam potencialmente como práticas políticas radicalmente transformadoras, no cinema”<sup>215</sup> e nas vanguardas de maneira geral. Neles, o desdobramento do germe crítico inerente às obras, a partir da leitura também crítica do espectador, é capaz de ultrapassar o isolamento da subjetividade extrema das vivências incommunicáveis, pois perderam a capacidade de narrar, para integrar um processo trans-histórico e produtor de história que consiste na recepção e continuação das obras. Essa intersubjetividade que surge da interação entre sujeito e obra, ou seja, entre núcleos de reflexão, os quais não se colocam passivos à observação, está na base do modelo epistemológico construído por Benjamin. Nesse contexto a “crítica é, então, como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma”<sup>216</sup>. Assim, afirma Benjamin em concordância com os primeiros românticos, não é possível conhecimento para além do autoconhecimento, ou dito de outra maneira, não há conhecimento alienado do sujeito. Essa ideia articula uma supressão da dicotomia sujeito-objeto lançando os limites do conhecimento para o espaço das interrelações. Assim, o conceito de experiência pode ser compreendido, por meio da arte, como uma articulação entre dois sentidos: como um modo de agregar narrativas que imergem no sujeito e compõem sua história subjetiva, e como expressão dessas narrativas agregadas ao sujeito que ressurgem modificadas estabelecendo relações de significado com o mundo. Portanto, a experiência é uma dimensão da *práxis* humana na qual as relações subjetivas são articuladas nas relações com o mundo e as relações com o mundo são articuladas nas relações subjetivas. “Essa articulação, através da qual os indivíduos alcançam uma auto-imagem histórico-social, é sempre precária e deve ser, a cada vez, novamente

---

<sup>215</sup> OLIVEIRA. *Experiência e narrativa: entre contar e ler*, p. 45.

<sup>216</sup> BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 72.

produzida”<sup>217</sup>. Portanto, Benjamin procurou erigir um conceito de experiência autêntica que rejeitasse a falsificação da realidade e a representação do passado por um historiador “neutro” cujo trabalho se limita a repetir a história legitimada pelo poder, ou seja, a história dos vencedores. Para execução dessa tarefa, ele pensa a história a partir da ruptura que dissipa o arranjo de uma homogênea sequência de acontecimentos interrompendo uma possível causalidade necessária e relacional reguladora de seu curso.

Na tese VIII de *Sobre o conceito de história*, Benjamin confronta duas concepções de história com implicações políticas para o presente, segundo a leitura feita por Michael Löwy. A primeira acepção está sob “a confortável doutrina ‘progressista’, para a qual o progresso histórico, a evolução das sociedades no sentido de mais democracia, liberdade e paz, é a norma”. Já a segunda acepção está “situada do ponto de vista da tradição dos oprimidos, para a qual a norma, a regra da história é, ao contrário, a opressão, a barbárie, a violência dos vencedores”.<sup>218</sup> A doutrina progressista é instrumento na mão dos dominadores porquanto não só compactua, mas também é ferramenta para o movimento contínuo da marcha dos opressores sobre os corpos dos oprimidos. Benjamin, como já está claro, é favorável à segunda acepção de história e para extirpar o passado à historiografia conformista é necessário escovar a história a contrapelo. Para a tarefa de escrita que se coloca no sentido inverso da história oficial é necessário recusar a “identificação afetiva” (*Einfühlung*), ou seja, a empatia aos colonizadores ibéricos e aos poderosos europeus que levaram a religião, a cultura e a civilização aos selvagens. “Isso significa considerar cada monumento da cultura

---

<sup>217</sup> „Diese Artikulations, durch welche die Individuen ein gesellschaftlich-geschichtliches Selbstbild gewinnen, ist immer prekär und muss je neu erarbeitet werden.“ WEBER, Thomas. Erfahrung. In: OPTIZ, Michael; WIZISLA, Erdmut (Orgs.) Benjamins Begriffe. Band I Frankfurt: Suhrkamp, 2011. p. 236. (Tradução de trabalho feita a partir do original em alemão.)

<sup>218</sup> LÖWY. *Aviso de incêndio*, p. 83.

colonial – as catedrais do México ou de Lima, [e muitos edifícios histórico que hoje abrigam museus<sup>219</sup> ou sedes governamentais] – como também um produto da guerra, da exterminação, de uma opressão impiedosa”<sup>220</sup>.

### 4.3 Imagens da história: arquivos

A rememoração é uma fissura no tempo presente aberta pelo passado. Uma imagem de outrora que interrompe o curso cotidiano colocando-o em questão. Essa é prática do arquivo. Embora essa atividade tenha se tornado frequente no meio artístico do pós-guerra, Alexander Rodchenko e John Heartfield já trabalhavam com a fotomontagem, dispendo uma estética da descontinuidade e fragmentação comuns à experiência urbana. Seus trabalhos deixavam entrever as falhas da crença na unidade e totalidade do sujeito e do mundo contradizendo um sentido uno de história.

Retornando ao trabalho de Gehard Richter, o *Atlas* está carregado da atmosfera alemã do pós-guerra que sobrevive no constrangimento da história coletiva procurando reprimir um passado recente. No entanto, o fortalecimento e ampliação do uso de imagens pelos novos meios de comunicação inunda a paisagem com seus apelos ao consumo ao mesmo tempo em que desvanece a força aurática dos ícones tradicionais da cultura. Richter procura lidar com a possibilidade de construção da memória em um

---

<sup>219</sup> Um exemplo interessante, principalmente no contexto político comum de opressão aos povos da floresta, é o caso do *Paço da Liberdade* na cidade de Manaus. O amplo e imponente edifício localizado no centro da cidade era, em 1884, quando concluída sua construção, a sede do governo provincial. Nessa época a cidade vivia o apogeu do clico da borracha. Posteriormente, o lugar passou a sediar o governo republicano e em 1905 foi a residência do governador. Hoje, depois de passar por uma ampla reforma, o Paço se tornou um museu que, além de expor a história local, possui um amplo espaço para exposições temporárias. Em outubro de 2014 foi inaugurada uma exposição intitulada *Silvino Santos no Putumayo* e mostra, em uma coleção de fotografias, o exotismo dos grupos locais registrado pelo fotógrafo e cineasta em suas expedições pela floresta amazônica. Enquanto isso, não muito longe dali, em uma pequena praça, representantes de vários desses grupos fotografados exibem seus minuciosos trabalhos que não passam de *souvenirs* comprados por turistas.

<sup>220</sup> LÖWY. *Aviso de incêndio*, p. 80.

momento de negação da história coletiva no qual a exploração das imagens pela cultura de massa é o principal agente de repressão à reflexão sobre o significado das próprias representações. Os primeiros painéis do *Atlas* são compostos por fotografias dos membros da família do artista assim como Benjamin usa exemplos do seu álbum particular em “Pequena história da fotografia”: isso constitui um ponto de partida para o começo de uma reflexão entre a fotografia e a memória histórica que ela origina. Dessa forma, a fotografia assume essa dupla ação de enfraquecer a experiência mnemônica tradicional ao mesmo tempo em que dispõe um meio para construção da memória nas relações familiares. Nos laços de ascendência as relações causais e materiais da memória parecem estar asseguradas. A fotografia de família gera uma marca mnemônica que pode ser definida de formas distintas. Ela pode ser lida como a marca do código genético e hereditário, que funda uma teoria protorracial, como pensava Richard Semon, professor de Aby Warburg, ou, ainda, ela pode rastrear uma estrutura psicossocial como Freud define a memória psíquica, ou mesmo pode ser determinada por uma instituição social de classe como afirma Durkheim<sup>221</sup>. Na reflexão sobre a imagem de família a força mnemônica conecta-se ao passado e sua influência sobre o presente poderia ser verificada como “processos materiais, alternadamente certificando e atacando – tal como na fotografia – a formação da identidade”<sup>222</sup>.

O arquivo de recordações de Richter é composto não só da experiência pessoal de perda da estrutura familiar e das marcantes mudanças no contexto geográfico e político, quando o artista deixa a Alemanha Oriental para viver na Alemanha Ocidental, mas também das mudanças de função e estrutura da própria imagem fotográfica. Os vários recortes de jornal inseridos no *Atlas* revelam o encontro com a

---

<sup>221</sup> Cf. BUCHLOH, Benjamin. Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico. *Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009. p. 195-209.

<sup>222</sup> Id., op. cit, p. 205.

cultura de massa no ocidente, a qual Richter, até sua mudança, não conhecia, já que a publicidade era proibida na República Democrática Alemã (a antiga DDR). Assim, a construção da identidade pública através dos meios de comunicação de massa e a construção da imagem privada pela fotografia de família são justapostas nos painéis do *Atlas*. Identidade pública e imagem privada interagem entre si formando um campo de repúdio, deslocamento, repressão e de representações responsáveis por constituir a memória. Essa construção complexa é desenvolvida por meio das imagens que passam a intermediar a vivência urbana desde a modernidade.

Testemunho da perda, os arquivos mantêm uma função ambígua enquanto imagem daquilo que não temos mais diante de nós. Na organização de seu conjunto de registros, um arquivo tem suas imagens classificadas e hierarquizadas segundo as intenções que orientam sua montagem. Nesse trabalho, a descontinuidade entre as imagens é revelada na liberdade da montagem, o que nos leva a refletir sobre os acervos dos museus, esses redutos protetores da história da arte. Na montagem, organização e hierarquização de suas coleções, são dispostos os arquivos da história.

Segundo Danto, os museus são tidos como lugares onde é possível adquirir conhecimento de duas classes: conhecimento da arte em si e o conhecimento da arte como produto cultural descobrindo em quê ela se define e se relaciona com diversas culturas. O segundo caso é comum aos museus de antropologia. Estes, na verdade, remetem às origens do que Danto chama de os grandes museus do mundo ocidental (Louvre, Metropolitan, Prado, Uffizi)<sup>223</sup>. No primeiro caso, não há dúvida, falamos da

---

<sup>223</sup> DANTO. *El abuso de la belleza*, p. 182. (Danto, provavelmente, se refere aos museus modernos, embora essa relação entre o surgimento dos museus e a antropologia tenha se firmado com o hábito de trocas e saques de artefatos propiciado pelas grandes navegações ocorridas entre os séculos XVI e XVII. Nessa época surgem os gabinetes de curiosidades que incluíam toda sorte de objetos raros, exóticos ou maravilhosos advindos das mais diferentes culturas. No século XVII as galerias palacianas começaram a surgir evidenciando a divisão entre obras de arte e objetos antropológicos. A Universidade de Oxford, na Inglaterra, organiza o primeiro museu voltado para a educação do público. Os museus modernos, que se enquadram na categoria dantiana de “grandes museus do mundo ocidental”, estão voltados,

arte estrita, a arte como construção majoritária da cultura europeia e que Danto chama de “arte em si”<sup>224</sup>. Em suas coleções de objetos os museus regulam e autorizam a produção de discursos sobre a arte.

#### 4.4 A formação da consciência histórica

A história da arte, compreendida especificamente como disciplina, recomeça a cada vez não tendo nunca um ponto de partida, é o que afirma Didi-Hubermann<sup>225</sup>. O autor compreende que a história de maneira geral, bem como a história da arte em particular, não nasce uma única vez, mas sempre recomeça a cada vez que seu objeto é constatado como morto e renascido. Isso acontece com Vasari, no século XVI, ao fundar toda a sua empresa histórica e estética sob a constatação de uma morte da arte antiga cuja culpa do esquecimento recai sobre a Idade Média. Essa morte será um longo processo de *renascimento*, como bem se sabe, o qual começa, *grosso modo*, com Giotto e culmina com Michelangelo, este reconhecido como o grande gênio desse processo de rememoração ou de ressurreição, afirma Didi-Hubermann. Dois séculos mais tarde, tudo recomeça mais uma vez e, evidentemente, com grandes diferenças e em um contexto que não é mais o da renascença humanista, mas o da restauração neoclássica. O responsável por reinventar a história da arte nesse período foi o helenista alemão Winckelmann. Entretanto, essa estrutura se dá a partir do senso iluminista da palavra história, ou seja, da era dos grandes sistemas no qual o

---

primordialmente, para a arte em sentido estrito, ou seja, para arte majoritariamente europeia. Esse caso também inclui o “Metropolitan Museum” que nasce em 1870 contando como primeiras aquisições um sarcófago romano e 174 pinturas europeias.)

<sup>224</sup> “*arte en si*”. DANTO. El abuso de la belleza, p. 182.

<sup>225</sup> Cf. DIDI-HUBERMANN. L’art meurt, l’art renaît : l’histoire recommence (de Vasari à Winckelmann). In : \_\_\_\_\_. L’image survivante: histoire de l’art et temps des fatômes selon Aby Warburg. Paris : Les Editions de Minuit, 2002. (A tradução dessa obra para o português surge após a escrita desse capítulo.)

hegelianismo ocupa o primeiro lugar. “Winckelmann reivindica a história da arte contra os simples julgamentos de gosto, mas a norma estética não cessa de dar forma a cada narrativa histórica”<sup>226</sup>. Aquilo que tomamos como narrativa histórica, qualquer que ela seja, é condicionado por uma norma teórica sobre a essência de seu objeto. E essa essência condiciona a história da arte na medida em que essas normas decidem os “bons objetos” de sua narrativa e os “belos objetos”<sup>227</sup>.

Mesmo que a história seja compreendida como um processo sucessivo de nascimento, florescimento e morte, ela ainda mantém cada era presa a uma estrutura progressiva. Ademais, é importante notar que a história vasariana atende a um contexto específico. Ela contribui para melhorar a posição social do artista nutrindo um movimento em prol de um sentimento nacional em ascensão nos países europeus. Já Winckelmann atende à necessidade do classicismo alemão em estabelecer um ideal estético, marcando sua leitura das obras por uma análise independente da figura do artista. E ao pensar sobre Greenberg também vemos em sua estrutura histórica o mesmo padrão progressivo: nascimento, florescimento e morte; sobretudo se ele for lido à luz de Arthur Danto. E ainda, o que já se mostra um tanto óbvio, a história greenbergueana foi escrita a partir de um movimento norte-americano de supremacia política, econômica e cultural diante da Europa. Mas poderia ser diferente? A história parte do presente do historiador, o qual não se neutraliza ao observar e arranjar os eventos passados para compor uma narrativa. Essa ideia de neutralidade é acentuada pelo Positivismo a partir do século XIX. O Historicismo procura restringir o trabalho do historiador à observação do fato puro, positivo, a fim de evitar a adoção de uma lógica que estabeleça uma ligação entre esses fatos e que dê sentido à história. Essa posição

---

<sup>226</sup> DIDI-HUBERMANN. *L'image survivante*, p. 23. (Tradução de trabalho).

<sup>227</sup> Id., op. cit., p. 20.

contribui para a visão teleológica totalizante de Hegel, adotada por Danto, mas seu problema está exatamente na crença de que a leitura de um fato positivo seja possível no qual o historiador, sujeito localizado em um presente, não seja levado em conta.

Didi-Hubermann expõe algumas perguntas sobre as historiografias possíveis questionando alternativas de existência de um tempo das imagens que não seja nem vida e morte, nem grandeza e decadência, nem mesmo essa *Renascença* ideal cujos historiadores não cessam de transformar os valores para seus fins próprios. Ele também questiona sobre a existência de um tempo para os fantasmas, para as aparições, uma sobrevida (*Nachleben*) que não seja submissa ao modelo de transmissão tradicional, ou seja, que não suponha a imitação (*Nachahmung*) das obras antigas por obras mais recentes. Por fim, quanto à arte mesma, ele pergunta se não existiria um corpo de imagens que fragmenta suas classificações ordenadas no século XVIII. E ainda se não existiria um tempo para os sintomas na história das imagens da arte, no qual a memória das imagens praticaria um obscuro jogo do recalcado e seu eterno retorno responsável por propor essa narrativa da história da arte<sup>228</sup>.

O *Banquete de Herodes*<sup>229</sup>, relevo esculpido no século XV por Donatello para a pia batismal da Catedral de Siena, organiza o espaço segundo os princípios da teoria da perspectiva fixados por Leon Battista Alberti (FIGURA 4.4). Isso significa que Donatello compreende a visão não mais como uma função óptica, mas como uma atividade mental. Dessa maneira, o olho torna-se instrumento do intelecto contrapondo visão óptica e visão perspectiva. A “pirâmide visual”, uma interseção de triângulos isósceles, os quais são sempre proporcionais por definição matemática, apoia a teoria que marca o Renascimento, a divina proporção. O assunto da perspectiva já foi tratado

---

<sup>228</sup> DIDI-HUBERMANN. *L'image survivante*, p. 26.

<sup>229</sup> Para maiores detalhes sobre essa análise cf. ARGAN. O primeiro Renascimento. In: \_\_\_\_\_. Clássico anticlássico. p. 17-55.

em capítulos anteriores, mas aqui ele retorna como um dos elementos que favorecem o surgimento da consciência histórica. O relevo de Donatello exibe ainda outro aspecto importante sobre as representações moldadas pelas teorias do século XV. A cena do banquete acontece como se vista através de uma janela. Sem ornamentos ao redor, tal como cortinas ou grinaldas, o relevo é circunscrito pelo que poderiam ser alizares. (Diferente dos trabalhos de Ghibert (FIGURA 4.5) em que as imagens são projetadas para fora usando a luz como um elemento de cor.) Ao emoldurar a figuração dessa maneira Donatello coloca o espectador em segurança. Aquele que observa por uma janela acompanha a cena sem interferir e, possivelmente, sem ser notado. Nessa posição, julgar tranquilamente o que se vê pode ser feito com a certeza daqueles que não estão envolvidos na cena. A perspectiva acaba por abrir ao olhar a imparcialidade diante da ação histórica. Essa visão imparcial, portanto não passional, orienta a postura de que “a história interessa em função intelectual e não afetiva”<sup>230</sup>.



Figura 4.4 – Donatello, *Banquete de Herodes*, 1423-1427.

---

<sup>230</sup> ARGAN. *Classico anticlássico*, p. 33.

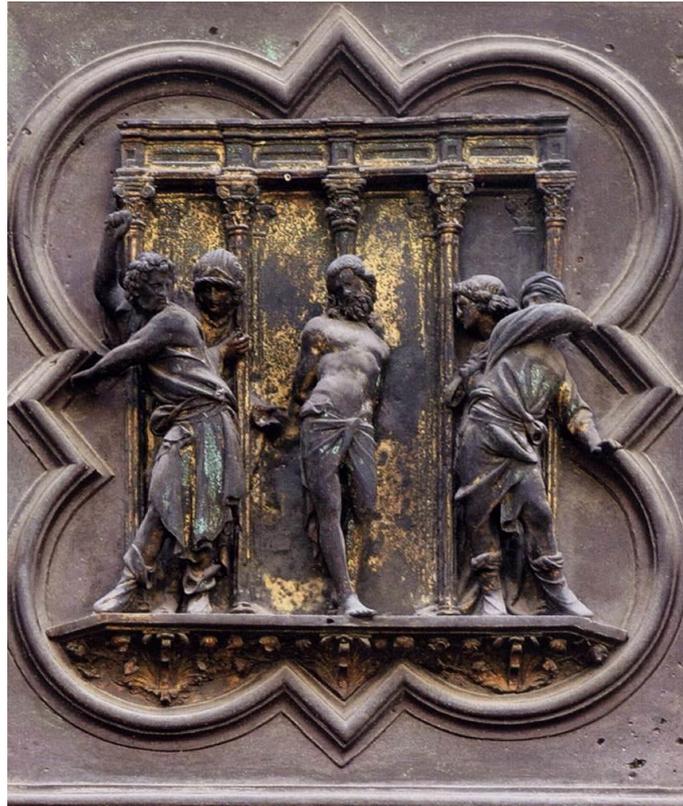


Figura 4.5 – Lorenzo Ghiberti, *Flagelação*, 1425-1452.

As questões levantadas por Didi-Huberman exibem o problema do ponto de observação ocupado pelo historiador e como a crença em uma suposta neutralidade favorece uma manipulação perniciososa da história. Algumas formas de conceber a história podem levar à sua neutralização como é o caso do historicismo e da crença no progresso da história universal. A essas formas Benjamin atribui uma condição de fechamento e imobilidade da consciência histórica. Nelas dominam o tempo vazio e homogêneo que são a contraposição do “tempo do agora”, o tempo pleno, no qual o passado é único e se abre, em um curto momento, como atualidade no tempo do agora. A unicidade é o fator que elimina as expectativas de encontrar leis gerais que regem a história e, com isso, possibilitar a dedução e controle do futuro. A história, então,

assume uma dinâmica aberta saindo do alcance de um pensamento determinista ou de um pensamento essencialista. As imagens únicas do passado que tem efeito sobre nosso presente agem como lembranças. Elas surgem no presente interrompendo o fluxo contínuo e vazio do tempo, como recria os relógios de Félix Gonzalez-Torres em *Untitled (Perfect Lovers)*. Como essa obra, tratada em capítulos anteriores, deixa claro, o evento da morte do amante não é ultrapassado, nem tampouco os relógios que marcham juntos tem a finalidade de reverenciar uma memória à maneira de um monumento acabado. Na obra, o instante decisivo se atualiza no presente, no encontro dos marcadores dos relógios. É assim que o historiador benjaminiano lê os acontecimentos, não como eventos sequenciais, mas como configurações, uma constelação que sua própria época formou com uma determinada época anterior<sup>231</sup>. Esse tempo carregado de tensões, constelado pelo passado e pelo presente, é determinado pela consciência crítica da história. A ela é inerente à abertura para a mudança no presente. A imagem dialética, descrita por Benjamin, é essa figura que lampeja na união entre o decorrido e o agora. Algo como uma memória involuntária nos termos de Marcel Proust, em que um acaso guarda um encontro decisivo. É assim que tem início a busca pelo tempo empreendida pelo autor francês, no acaso qualquer em que um bolinho é imerso em uma xícara de chá durante uma visita costumeira à casa materna. Essa lembrança desperta uma imagem do passado que se desloca e ao imergir lentamente para a superfície do presente traz consigo o rumor das distâncias atravessadas. O encontro é provocado pelo gosto que conservou, “sobre as ruínas de tudo mais, e suportando sem ceder, em sua gôticula impalpável, o edifício imenso da lembrança”<sup>232</sup>. Assim é o conhecido episódio da *madeleine* de *Em busca do tempo perdido*, através do qual Proust acessa a verdadeira imagem do passado. Segundo

---

<sup>231</sup> Cf. BENJAMIN. *Teses sobre o conceito de história*. In: \_\_\_\_\_. OE I, p. 232.

<sup>232</sup> PROUST, *No caminho de Swann*, p. 47.

Benjamin, que encontra em Proust uma correspondência tão forte de sua teoria da história que se sente impelido a não mais lê-lo a fim de limitar a influência do escritor francês sobre seu próprio pensamento, o historiador deve estar atendo aos detalhes. Qualquer lugar pode ser a porta de entrada para o momento decisivo da rememoração, mas é necessário reconhecer esse momento, por isso vigilância e prontidão são indispensáveis. “A lembrança e o verdadeiro conhecimento da história ocorrem como um despertar”<sup>233</sup>

O despertar traz consigo a possibilidade de mudar a direção dos acontecimentos. Um exemplo público desse instante decisivo foi o ataque aos relógios de contavam os dias para comemoração da chegada dos primeiros colonizadores europeus ao Brasil. Esses relógios com contagem regressiva foram instalados em várias cidades no ano de 2000. Quando o dia das comemorações chegou, um grande evento aconteceu em uma pequena cidade de Porto Seguro, na Bahia, lugar de chegada dos primeiros navios há 500 anos. Encenaram nesse dia cópias de caravelas como as da época e representantes dos governos brasileiro e português estavam presentes além de um público composto por grupos indígenas especialmente convidados e outras pessoas como representantes da população. Fora desse ambiente festivo, outros grupos indígenas, movimento do sem-terra, organizações que lutam contra o racismo anti-negro e outros movimentos sociais de vários estados brasileiros se uniram em prol de uma manifestação pacífica contra essa comemoração. O intuito dessa ação era refletir sobre os anos de extermínio, de exclusão social e de escravização, questionar as perdas durante os anos de dependência colonial e a longa exploração de riquezas e reservas naturais por uma elite que mantém a maioria da população na pobreza. Esses grupos saíram de várias partes do país para se reunirem em Porto Seguro em uma marcha que

---

<sup>233</sup> MACHADO. *Imagem e consciência da história*: pensamento figurativo em Walter Benjamin, p 17.

foi violentamente reprimida pela força policial garantindo o tranquilo prosseguimento das festividades oficiais<sup>234</sup>. Também houve alguns ataques aos relógios em diferentes cidades e nas semanas que antecederam as comemorações, indígenas lançaram flechas contra o relógio instalado na capital federal. Já em Fortaleza o relógio foi pichado e atacado por coquetéis molotov (FIGURA 4.6).



Figura 4.6 – Relógio dos 500 anos em Brasília.

---

<sup>234</sup> Cf. MACHADO. *Imagem e consciência da história: pensamento figurativo em Walter Benjamin*.

Essa é a ação da consciência crítica para resignificar o tempo mudando o seu fluxo, fazendo “explodir o *continuum* da história”<sup>235</sup>. Destruir os relógios é imagem da ação revolucionária para instituir uma nova direção ao futuro. Durante a Revolução Francesa Benjamin conta que o mesmo feito foi registrado. Relógios localizados em vários bairros da cidade de Paris foram alvejados por tiros ao final do primeiro dia de combate. Como a violência do choque é capaz de ultrapassar a proteção da consciência e se inscrever na memória, a consciência revolucionária interrompe a sequência do tempo a fim de mudar seu curso. O presente, como queriam afirmar os entusiastas das festividades oficiais em comemoração à chegada os primeiros europeus, não é uma transição em direção a um futuro prescrito em que o passado se apresenta como uma imagem cristalizada e, portanto, retomada como mera repetição. O materialismo histórico, concepção de Benjamin contrária ao historicismo, libera novas energias geradas no presente a partir do encontro com o passado. Disso resulta o “agora” no qual se infiltram os estilhaços de um tempo redimido capaz de mudar a direção dos acontecimentos.

#### **4.5 A história universal da arte**

Arthur Danto cita em seu livro *Após o fim da arte* uma exposição ocorrida em 1984 no Museu de Arte Moderna de Nova York cujo título era *Primitivismo e Arte Moderna*. Que muitas das obras dos modernistas foram influenciadas pelos trabalhos da Oceania e África é fato manifesto e incontestado. No entanto, além do conceito de “primitivo” conter sérias implicações que remetem à cultura burguesa e ao colonialismo europeu que construíram a imagem do outro incivilizado e a mantem até hoje nos

---

<sup>235</sup> BENJAMIN. Teses sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas I*, p. 230.

museus etnográficos<sup>236</sup>, Danto aponta ainda outra importante questão inerente à arte. A exposição se baseava nas “afinidades” entre os trabalhos dos artistas europeus e os trabalhos da Oceania e da África. O termo afinidade implica que a produção dos últimos teria sido conduzida pelo mesmo tipo de consideração formal dos modernistas europeus<sup>237</sup>. A narrativa organizada pela mostra faz com que as civilizações não europeias sejam privadas de suas motivações culturais próprias para a criação de seus trabalhos. Essa suposição é legitimada pela noção de história universal culminada pelo historicismo. A história universal não possui qualquer armação teórica, procedendo de forma aditiva, e não construtiva, em relação aos acontecimentos que preenchem o tempo vazio e homogêneo. Mesmo que os críticos, já naquela época, tivessem apontado para algo que Danto chama de *colonialismo cultural* e o multiculturalismo em ascensão tivesse proposto uma maneira de compreender a produção cultural percebendo-a a partir da própria cultura em que foi gerada, é essa mesma atmosfera etnocêntrica que perdura até os dias atuais, ainda que de maneira mais discreta. Para citar um exemplo que conserva o mesmo pensamento da década de 1980, o *Albertinum Museu*, na cidade de Dresden – cidade que foi símbolo da cultura alemã antes de ter o seu acervo destruído por um bombardeio criminoso no final da segunda guerra -, ainda hoje preserva na mesma sala a coexistência entre quadros assinados por reconhecidos pintores modernistas e esculturas africanas. Malgrado a ação do multiculturalismo e da crítica, o

---

<sup>236</sup> *Grassi Museum*, localizado na cidade de Leipzig, é um museu etnográfico que choca por ainda preservar no modo de exposição de seu vasto acervo os vestígios dos famosos Circos Humanos que tanto sucesso fizeram na Europa. O museu possui uma coleção vasta de objetos dos povos da Ásia, Oceania e África, além da reconstituição de ambientes inteiros, tais como habitações e oficinas de trabalho. No entanto, o aspecto chocante, se ignorarmos os evidentes saques feitos aos países, são as figuras de cera que representam pessoas de pele escura, com trajes característicos de suas culturas e em posições rituais. No mesmo museu há uma grande exposição de artefatos europeus, inclusive indumentárias de épocas passadas, mas em momento algum há uma figura de cera vestindo roupas aristocráticas, próprias do século XVIII, e prestes a dançar uma quadrilha. A realidade desses manequins causa a viva impressão de se estar diante de um espécime capturado, morto, delicadamente preparado por um habilidoso taxidermista e exposto aos olhos aos visitantes ávidos por “instrução”.

<sup>237</sup> DANTO. *Após o fim da arte*, p. 105.

conceito de arte europeu continuou sendo lançado sobre artefatos produzidos em outras culturas, e algumas delas nem sequer possuem um conceito próprio de arte sendo a cultura europeia a única que cunhou um conceito de arte para exposição. Essa constatação não é nova, talvez esteja até um tanto embotada, e como uma espécie de argumento compensatório ainda se poderia afirmar que as exposições de arte têm sido mais democráticas e a arte de países marginalizados se faz presente hoje em importantes galerias e instituições. Mas o quanto esse movimento permanece o mesmo, a hegemonização de um conceito ocidental de arte? Esses eventos exemplificam como uma estrutura de conhecimento como dominação está na estrutura de sustentação da “história dos vencedores”.

Todo aquele que, até hoje, obteve a vitória, marcha junto no cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje [a marcharem] por cima do que, hoje, jazem por terra. A presa, como sempre de costume, é conduzida no cortejo triunfante. Chamam-na bens culturais<sup>238</sup>.

O que é a verdadeira imagem do passado?<sup>239</sup> Danto afirma uma mudança na arte declarando o final de uma narrativa histórica legitimadora que impunha os limites da produção aos artistas e excluía toda obra não adequada a esses limites. Consequentemente, ele nos coloca diante de uma crise da narrativa, e não da arte, que durante muito tempo esforçou-se por sistematizar os fenômenos artísticos. Esse argumento nos leva a um ponto comum entre Benjamin e o filósofo estadunidense: a crise na narrativa histórica artística e, consequentemente, a crise no conceito de arte. No entanto, a maneira como Danto organiza sua argumentação sobre a história da arte para que ela se encaixe em um tipo de percurso hegeliano, endossa uma concepção de história como progresso. A constatação dantiana de que a arte não se define por

---

<sup>238</sup> BENJAMIN. Tese VII. In: LÖWY. Aviso de incêndio, p. 70.

<sup>239</sup> Segundo Jeanne Marie Gagnebin, em seu ensaio “Teses sobre as teses”, essa é a pergunta que Benjamin se coloca na escrita de suas teses sobre a história.

características estéticas ou, dito de outra forma, a prova de que características exteriores não são suficientes para classificar um objeto como obra de arte é, como já observado, um dos maiores legados dos escritos de Arthur Danto sobre estética e filosofia da arte. O ponto que parece permitir uma convergência entre a concepção de história endossada por Danto e a nova fundamentação sobre a qual Benjamin procura erigir a história está no princípio segundo o qual a história da arte, que uniu e legitimou vários momentos artísticos embora à custa de exclusões e omissões, tornou-se anacrônica. Na modernidade, o declínio dessa narrativa de sustentação de força hegemônica se caracterizou pela busca do novo, pela luta para romper com o academicismo, com as convenções burguesas e, claro, com os valores artísticos tradicionais. Na arte contemporânea, a transgressão assume outra significação. Já liberada do peso de se adequar a determinados padrões estéticos prévios necessários à produção artística, o movimento contemporâneo mistura linguagens, dilui fronteiras e abre um campo de experimentações e inovações. Nesse contexto, a disparatada distinção entre alta cultura e cultura popular é dissipada. No entanto, é o impulso de dissolver a divisão entre arte e vida cotidiana, irrompendo no espaço público e na sociedade, que constitui o contorno maior da criação artística na passagem da arte moderna para a contemporânea. É o que podemos observar, por exemplo, nos trabalhos de Ai Weiwei contra a violenta ditadura do estado chinês. “Snack Ceiling” (FIGURA ??), obra do artista exposta pela primeira vez em 2009, apresenta como contraparte material uma imensa serpente feita a partir da junção de mochilas de diversos tamanhos. Essa obra é uma das produções advindas de uma pesquisa feita para o levantamento real de vítimas de um terremoto de grandes proporções na China que matou 90.000 pessoas. O terremoto ocorreu em horário escolar vitimando 5.000 crianças que estavam em escolas precariamente construídas pelo governo Chinês. O levantamento do número de vítimas, bem como de seus nomes e

datas de nascimento, foi feito por um grupo de ativistas, dentre os quais estava Ai Weiwei, inconformados com o descaso do governo. Os prédios das escolas, construídos recentemente, desabaram sobre as crianças no momento do terremoto provando a fragilidade dos materiais usados nas edificações.



Figura 4.7 – Ai Weiwei, *Snake Ceiling*, 2008.

Cildo Meireles com suas “Inserções em Circuitos Ideológicos”, no final da década de 1960, também evidencia a ação da arte na vida cotidiana. Cildo pretendia criar um sistema de troca de informações que não estivesse submetido aos meios oficiais e nem submetido a nenhum controle centralizado. Desse trabalho surgiram,

então, o projeto “Coca-cola”, que gravava nas embalagens retornáveis do refrigerante mensagens consideradas subversivas na época para devolvê-las a circulação, e “Cédula”, que mantinha o mesmo princípio imprimindo frases nas cédulas de dinheiro e lançando-as de volta a circulação. (FIGURAS 4.8)



Figura 4.8 – Cildo Meireles, *Projeto Coca-cola*, 1970.



Figura 4.9 – Cildo Meireles, *Cédula*, 1970

Esses trabalhos, e tantos outros, têm força política, supõem a adoção de atitudes, posturas artísticas e conceitos, mas, muitas vezes, têm pouco ou nada para ser visto, sentido ou tocado.

Nesse ambiente em que a arte se emancipa de sua existência parasitária para se fundamentar em uma *práxis* política, é comum nos depararmos com um público perdido diante das obras, pois ele ainda preserva uma ideia de arte calcada em parâmetros estéticos tradicionais. Sem o apoio de um trabalho pedagógico, apoio este que em nada pretende uma explicação exaustiva, são raros os momentos em que o público se depara com um discurso crítico sobre a obra. Até mesmo na literatura especializada é comum encontrarmos assuntos centrados nas transformações estéticas da arte ou na personalidade do artista. Por isso, mesmo escrevendo aqui sobre a liberdade e a legitimação de novas experiências estéticas como um novo olhar sobre o mundo, não se pode desconsiderar que a arte contemporânea muitas vezes cai no vazio

e o público ignora as regras do jogo dominado pelo mercado, pelos curadores e pelas instituições não percebendo o que há para ser visto.

#### **4.6 As relações entre Danto e os erros do historicismo.**

Em suas análises sobre o valor do objeto artístico e busca por características suficientes e necessárias para constituição de algo como obra, Danto pensa a arte como um conceito que não admite definições fechadas, ou seja, o conceito de arte é um conceito aberto, ao menos até certo ponto. O que determina um objeto como obra, segundo o autor, são as instâncias legitimadoras que compõem o mundo da arte. Há aqui um problema que compromete a teoria de Danto, mas antes de detalharmos essa questão cabe destacar a importância das críticas formuladas pelo filósofo estadunidense à estética filosófica. Sem dúvida, suas reflexões sobre a contingência de prescrições estéticas para apreender uma obra de arte como tal nos possibilita uma compreensão da arte para além do que foi preconizado no decorrer da história.

No entanto, a despeito do seu discurso que endossa e até exalta a extrema liberdade inaugurada pela arte contemporânea, Danto mantém intocada a estrutura histórica que limita as obras de arte e dá ao andamento da história o ritmo do progresso. Em várias passagens de seus trabalhos sobre o assunto, o filósofo defende uma progressão das representações artísticas, mas *Após do fim da arte* reúne afirmações veementes sobre o assunto. Nessa obra Danto faz um paralelo entre a teoria falsificacionista de Karl Popper e a história da arte. Segundo o filósofo estadunidense, uma teoria da representação visual é rejeitada quando ela é falseada por outra teoria da representação, a qual passa a vigorar no lugar da anterior. Dessa maneira, as

representações visuais e, portanto, a arte progride tal como a ciência<sup>240</sup>. A aproximação da realidade visual seria a direção que orienta o progresso das representações<sup>241</sup>. Assim, a história da arte teria evoluído na direção do aprimoramento das representações visuais desde Vasari até alcançar seu fim, mas não antes de encontrar em Clement Greenberg um perpetuador dessa historiografia. A arte moderna, sob a ótica dessa narrativa, se manteve sobre a mesma estrutura, mas em outro nível reflexivo. Greenberg, guiado por “uma poderosa e convincente filosofia da história”<sup>242</sup> estava ciente do movimento de ascensão à autoconsciência perpetrado nas artes. Esse processo de autoconscientização começa no modernismo, quando a arte toma a si mesma como assunto, até culminar em um período que, segundo o Danto,

(...) se define pela falta de uma unidade estilística, ou pelo menos do tipo de unidade estilística que pode ser alçada à condição de critérios e utilizada como base para o desenvolvimento de uma capacidade de reconhecimento – e que, conseqüentemente, não há possibilidade de um direcionamento narrativo.<sup>243</sup>

A ausência de uma unidade estilística que possa ser amalgamada em uma narrativa única proporciona o surgimento da arte pós-histórica. A crítica aos meios artísticos que marcou a modernidade é suscitada pelo questionamento sobre os próprios limites da arte e, conseqüentemente, sobre sua essência. Nessa evolução, nas palavras de Danto, “a questão filosófica do *status* [da arte] quase se converteu em sua própria essência”<sup>244</sup>. O que leva a uma quase indistinção entre arte e filosofia. Nesse sentido Danto usa a teoria da história de Hegel como eixo de sustentação ao atribuir à arte a mesma evolução do Espírito até tornar-se consciência de si. A arte teria reproduzido “esse curso especulativo na história tornando-se autoconsciente – a consciência da arte

---

<sup>240</sup> DANTO. *Após o fim da arte*, p. 54-56.

<sup>241</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>243</sup> DANTO. *Após o fim da arte*, p. 15.

<sup>244</sup> *Id.*, *A transfiguração do lugar-comum*, p. 102.

sendo arte sob uma forma reflexiva comparável à filosofia, que é ela própria consciência da filosofia.”<sup>245</sup> Dessa forma, as obras se transfiguram em exercícios de filosofia da arte os quais Danto procura distinguir traçando qualidades necessárias e suficientes que as definam para além de quaisquer características físicas das obras.

O alcance da autoconsciência libera os artistas para se responsabilizarem pelas suas próprias escolhas e não submete a arte a qualquer imperativo histórico. O mundo da arte se abre ao pluralismo o que exige uma crítica de arte pluralista e isso significa “uma crítica que não depende de uma narrativa histórica excludente, mas que toma cada obra em seus próprios termos, em termos de suas causas, de seus significados, de suas referências e do modo como esses itens são materialmente incorporados e como devem ser compreendidos”<sup>246</sup>. No entanto, como isso seria possível no contexto de uma teoria que usa a mesma história da arte tradicional e excludente para garantir aos objetos o estatuto de obras de arte? Repedindo uma conhecida afirmação do texto dantiano: “Ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte”.<sup>247</sup>

Usar a mesma estrutura excludente como controle para legitimação do plural reproduz a manutenção do *status quo* e, desse modo, cria uma falsa abertura. Sem uma crítica ao historicismo que escreve a história tradicional com suas exclusões etnocêntricas e anulação do particular em generalizações de períodos estilísticos, a arte pós-histórica de Danto corre o risco de não passar de uma abertura meramente estética que não interfere nas regras do jogo daqueles que tem o poder de decidir o que pode receber o *status* de obra de arte. A história que, em seu caminhar progressivo, alcança

---

<sup>245</sup> Id., op. cit..

<sup>246</sup> DANTO. *Após o fim da arte*, p. 166.

<sup>247</sup> Id., *O mundo da arte*, p. 20.

um *télos* na autoconsciência de si é anulada ao se encerrar no passado *perfeito*. Portanto, a liberdade da arte pós-histórica acontece no presente vazio que é mera transposição do passado e não momento de remissão. Nesse presente, a história tradicional não retorna para fazer justiça às suas exclusões e omissões, pois não há rememoração, e a arte segue, sem uma reflexão crítica transformadora, a serviço dos mesmos senhores. Uma modificação verdadeira do cenário artístico não existe sem uma reflexão crítica da história.

## CONCLUSÕES SOBRE O SENTIDO DA CRÍTICA

Ser dialético significa ter o vento da história nas velas. As velas são os conceitos. Porém, não basta dispor das velas. O decisivo é a arte de posicioná-las.

Walter Benjamin

Um dos problemas centrais para a teoria benjaminiana se concentra no modo de produção da História. A história em seu elemento épico, ou seja, forjada a partir de uma falsa narrativa que encontra na continuidade a sua norma, deve ser abandonada. Ela não pode ser tomada como uma concatenação ordenada das relações de causa e efeito entre eventos. Por isso Benjamin encontra, na figura do colecionador, uma nova ordem. Os trabalhos de Gerhard Richter e Aby Warburg, citados no capítulo anterior, apresentam um espaço de constituição histórica que não advém de um princípio épico, mas construtivo. Essas coleções dão acesso àquilo que o presente costuma obstar, pois o colecionador recolhe o produto mezinheiro do tempo. Não há objeto insignificante para ele. Nas coleções o objeto é inscrito em outra ordem de sentido. A técnica de arquivo atua contra os cânones da história porque não compreende o passado como um produto cultural fechado, mas sim como algo aberto que instaura, no presente, outra ordem de sentido.

Se o fim da arte indica o fim das grades narrativas sobre a arte – fim compreendido como *télos* e como finalidade, como bem trabalha Danto – não é possível uma crítica autêntica que deixe intacto o método tradicional da história da arte, e seu produto, sem correr o risco de produzir uma falsa crítica, ou mesmo uma crítica enfraquecida, que aja como manutenção do *status quo*. Essa narrativa que institui os limites da arte constrói um sistema de continuidade e hierarquias para algo heterogêneo e não hierárquico. Portanto, o que fazemos quando fazemos crítica de arte?

A questão da crítica é questão da recepção da obra, a qual deve abandonar a atitude contemplativa relativa ao seu objeto e construir instrumentos de interpretação das novas formas. Tal ação significa desaturar a recepção da arte, ponto em que Benjamin parece mostrar os limites da sua teoria. Ainda que a estrutura conceitual proposta pelo autor impulse esse processo de desaturação, Benjamin ainda mantém uma relação estreita com a arte tradicional, embora tente resignificar conceitos basilares da tradição, tais como os conceitos de beleza e verdade. No entanto, essa operação não nos parece suficiente para inscrever a arte em outra ordem de sentido. Na elaboração de sua crítica ao modelo epistemológico em que a verdade surge como apresentação, Benjamin permanece aliado à teoria do belo, mesmo que esta seja descrita sob outra roupagem. Para preservar os conceitos de verdade e beleza, Benjamin procura reestruturá-los trazendo-os para o campo da história.

### **5.1 Arte e verdade: uma retomada da teoria do belo.**

Nem tomada como uma produção da consciência, que seria compreendê-la estritamente a partir de um idealismo, e, tampouco, limitando-a, de maneira geral, a uma relação interna ao conhecimento, a verdade se articula a partir de um ideal que jamais se apresenta de modo puro, mas apenas na diversidade das obras de arte. Assim, a verdade está circunscrita pelo conceito benjaminiano de ideal a uma ideia histórico-filosófica que desconhece o uso simplesmente *ahistórico* do termo. Na arquitetura de sua teoria, Benjamin pretende “resguardar a dignidade da verdade como o problema filosófico mais alto ao mesmo tempo em que fundamenta a crítica na pretensão de verdade de cada obra [de arte]”<sup>248</sup>. Para o desenvolvimento dessas reflexões, ele se coloca à

---

<sup>248</sup> GATTI. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*, p. 53.

distância da verdade como *aletheia* e a compreende como *emet*, a palavra hebraica que se traduz por verdade, cuja constelação de significados está muito longe da acepção grega.

‘Emet significa sobretudo ‘firmeza’, ‘estabilidade’, referindo-se a pessoa ou coisa; em relação a palavras ditas ou escritas significa ‘verdade’, mas no sentido de credibilidade, ‘certeza’. [...] Verdade pois no horizonte hebraico é sobretudo o que se chamaria de fidelidade; e de fato ‘emet pode sempre ou quase sempre se traduzir assim<sup>249</sup>’.

A Verdade está, nesse sentido, aliada à dimensão da ação prática da experiência enquanto a acepção grega define verdade como um atributo do conhecimento. O conceito de experiência, como já afirmado, permeia toda a obra do autor e é tematizado de maneira direta em *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, no qual a perda da experiência na narrativa moderna é lamentada, pois se perde com ela a compreensão da verdade não como um valor absoluto, mas como valor contingente construído a partir de uma relação entre presente e passado. Nesse contexto, o conhecimento não é uma questão de apropriação e, portanto, a experiência é tomada em alta conta. Isso acontece porque a interação é condição fundamental para o conhecimento, que se modifica a cada vez que a relação se estabelece ou mesmo quando é intensificada. Nessa configuração, o objeto não está passivo diante da ação perceptiva do sujeito e o sujeito não é determinado pelo objeto, o que não restringe o conhecimento à reflexão, pois conhecer é um processo relacional como já afirmado.

Em uma das notas que Benjamin escreve para a redação de sua tese sobre os românticos, o fragmento intitulado “Verdade e verdades, conhecimento e conhecimentos”, lemos que “as verdades, contudo, não se manifestam nem de forma

---

<sup>249</sup> LAGES. *Entre diferentes culturas, entre diferentes tradições: o pensamento constelar de Walter Benjamin*, p. 50.

sistemática nem conceitual, quanto menos na forma ajuizadora dos conhecimentos, mas sim na arte”<sup>250</sup>. A verdade é uma configuração indissociável de seu modo de apresentação e acessível somente sob determinada forma de exposição, assumindo, assim, um estatuto de categoria estética. Logo, não é pelo conhecimento que se pode ascender à verdade, embora determinados conhecimentos sejam indispensáveis para a apresentação da verdade postulada. Susana Kampf Lages em seu ensaio “Entre diferentes culturas, entre diferentes tradições – o pensamento constelar de Walter Benjamin” sintetiza a leitura que o filósofo alemão faz de *O Banquete*, de Platão, no prefácio ao livro sobre o barroco. Segundo a autora, na seção intitulada “O belo filosófico”, Benjamin procura “definir a verdade ontologicamente pelo negativo, como algo que se subtrai ao conhecimento e que só pode ser conhecido na medida em que se desdobra na forma da apresentação, à qual ela se encontra ligada numa relação indissolúvel”<sup>251</sup>.

A apresentação (*Darstellung*) é intrínseca à linguagem e, portanto, a obra de arte é necessariamente algo que comunica, já foi dito. Contudo, é importante esclarecer que só a linguagem tomada em uma acepção instrumental pode ser compreendida como mero recurso comunicativo. Em uma compreensão não-instrumental, a comunicação não acontece através da linguagem, mas *na* linguagem, portanto o homem comunica na língua e não *através* dela. Susana Kampf Lages, agora em uma nota à sua tradução do ensaio “Sobre a linguagem em geral e a linguagem dos homens”, nos ajuda a compreender essa acepção ampliada de linguagem, para além das línguas verbais, a qual é comum à cultura alemã e estranha à nossa cultura. Na tradição alemã o caráter da linguagem é de função expressiva e significante, por isso não é uma metáfora falar a

---

<sup>250</sup> BENJAMIN. *Gesammelte Schriften*. Band IV-I, p. 47. (Tradução de trabalho)

<sup>251</sup> LAGES. . *Entre diferentes culturas, entre diferentes tradições: o pensamento constelar de Walter Benjamin*, p. 57.

respeito da linguagem das aves ou da música. (Essa é a compreensão que permite o pensamento de Humboldt, segundo o qual os homens têm várias línguas, mas, ao mesmo tempo, possuem uma mesma linguagem). Assim, as coisas se comunicam ao homem e por isso ele pode nomeá-las. Mas como o próprio Benjamin escreve, “não se trata de antropomorfismo”<sup>252</sup> e sim de atribuir à coisa uma determinada autonomia que retira do sujeito o poder supremo de atribuir sentido ao mundo, pois as qualidades do objeto influem no caminho de sua aquisição e não somente delimitam o seu pertencimento ou não ao domínio do conhecível<sup>253</sup>. Retornamos à crítica ao modelo monológico de conhecimento que está na base da tese benjaminiana sobre os românticos de Iena. A descentralização do entendimento que dá ao mundo um lugar secundário abre espaço para a discussão e desconstrução de um determinado modelo de razão e de verdade.

Quando Benjamin inicia a segunda parte do seu trabalho sobre os românticos asseverando que “a arte é uma determinação do *medium*-de-reflexão, provavelmente a mais fecunda que ele recebeu”, e a frase que se segue: “A crítica de arte é o conhecimento do objeto neste *medium*-de-reflexão”<sup>254</sup>, não só um tipo de racionalidade está sendo questionado, mas, igualmente, um modelo de crítica de arte e estética baseado no conceito de “empatia” (*Einfühlung*) de Dilthey que havia se estratificado ao longo do século XIX. No lugar da empatia, o justo distanciamento. A identificação do oprimido com o opressor serve à preservação das relações de dominação. Portanto, a crítica exige um reposicionamento do observador para uma mudança de perspectiva não só no seu modo de ver, mas ainda no modo de estabelecer relações.

---

<sup>252</sup> BENJAMIN. *Escritos sobre mito e linguagem*, p. 55.

<sup>253</sup> GAGNEBIN. *Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza*, p. 189.

<sup>254</sup> BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 69.

## 5.2 Crítica e ruptura

Sobre o vínculo entre verdade e obra de arte, Benjamin introduz o conceito do sem expressão (*das Ausdruckslose*). Nele reside uma ruptura narrativa, uma interrupção do discurso, mas não há uma articulação detalhada do conceito nos trabalho de Benjamin, que encontra em Hölderlin a estrutura do sem expressão (*das Ausdruckslose*) integrando-o aos conceitos de teor de verdade e teor de coisa da obra de arte.

O teor de verdade, na medida em que a obra perdura no tempo, jamais se encontra na superfície da obra, porém se oculta de maneira mais profunda no teor de coisa. Nesse processo a obra envelhece, sua vida embota e sua força desvanece. Portanto, a interpretação do teor de coisa é cada vez mais uma condição prévia para o trabalho do crítico. Assim, o crítico, tendo o seu presente como ponto de partida, se debruça sobre o estranhamento entre o teor de coisa, os aspectos materiais e a realidade histórica da obra. O trabalho de análise desse teor é denominado por Benjamin de comentário enquanto à crítica cabe o teor de verdade. A marcada necessidade do comentário sinaliza que o teor de verdade se manifesta na historicidade de sua exposição relacionando o aparecer da verdade ao decurso do tempo. Assim,

nos momentos de sua sobrevida, a obra sofre uma série de mudanças que devem ser entendidas como modificações da forma de exposição de seu teor de verdade. A ideia de sobrevida se manifesta de forma mais pura na metamorfose e não na eternização<sup>255</sup>.

A verdade que se expõe na arte, sujeita ao tempo, se apresenta, desse modo, como um ideal posto em distância alcançável, mas que a cada tentativa de alcance se

---

<sup>255</sup> STEINER. Kritik. In: OPTIZ, Michael; WIZISLA, Erdmut (Orgs). Benjamins Begriffe. vol. 2, p. 501.

modifica estabelecendo nova distância. Esse “estranhamento entre o presente do crítico e o teor de coisa se torna o ponto de partida da crítica, a obra de arte é vista como um *medium* de exposição de uma ideia de verdade que não transcende a história, mas só existe como a verdade de um tempo específico”<sup>256</sup>. Nessa configuração, o trabalho da crítica e do comentário estão intimamente ligados e são essencialmente dependentes tanto que a “pergunta crítica fundamental sobre a obra é se o aparecer do teor de verdade se deve ao teor de coisa ou se a vida do teor de coisa se deve ao teor de verdade”<sup>257</sup>. No primeiro caso, o teor de coisa teria as transformações históricas retidas na essência imutável do teor de verdade. No segundo caso, o teor de coisa tem força modificante sobre o teor de verdade e essas transformações abrem caminho para a crítica tornando a distância histórica elemento necessário à criticabilidade das obras. Mais tarde, com a escrita do ensaio sobre *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, essa necessidade de distância histórica será repensada por Benjamin, afinal, a crítica do presente se apresenta como uma necessidade premente, embora ler o presente seja uma difícil tarefa.

O elemento que funda a verdade na obra é o que Benjamin denomina de sem expressão (*das Ausdruckslose*). Termo tomado de empréstimo de Hölderlin, o sem expressão é a interrupção do discurso que quebra a falsa coesão da narrativa e rompe a falsa aparência de totalidade. Essa fissura que ele inscreve no interior da obra é a violência crítica que, segundo Jeanne Marie Gagnebin “derruba a pretensão de uma verdade que queira se expor e se recolher totalmente na auto-reflexão de uma narrativa absoluta”<sup>258</sup>. Ainda segundo Gagnebin, interrupção, violência crítica e verdade serão indissociáveis até a última reflexão de Benjamin sobre a necessidade de uma outra

---

<sup>256</sup> GATTI. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*, p. 55-56.

<sup>257</sup> BENJAMIN. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*, p. 13.

<sup>258</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 102.

escrita da história e de uma outra história. Essa cesura que a obra traz em si mesma rompe a superfície bem ordenada da representação e expõe a própria estrutura da representação dissipando o encantamento sedutor do objeto estético, o que não significa necessariamente estabelecer uma relação com a beleza embora Benjamin não consiga escapar a isso. Essa estrutura narrativa marcada pela interrupção está no princípio fundamental da arte contemporânea de maneira ainda mais radical. Na interrupção do fluxo de um discurso que se pretendia coeso, sobretudo a arte de vanguarda se estrutura claramente como cesura fazendo da exibição dos meios de representação aspecto comum de sua prática e refletindo acerca do estatuto próprio da arte. Essa fissura que se inscreve no âmago da obra e a coloca diante de si mesma como um problema é o gesto de violência crítica que impede à verdade se misturar à aparência do verdadeiro. Ao mesmo tempo aniquilação e redenção, esse elemento de ruptura destrói a falsa totalidade e exhibe a universalidade da história e da arte como quimera de uma cultura global. “O sem expressão é o indício da verdade, porque rompe a falsa aparência de totalidade estética e transforma a obra em cacos, em ‘fragmento do mundo verdadeiro’, em ‘torso de um símbolo’<sup>259</sup>. A verdade se conforma como ruptura salvadora, suspensão do fluxo ou fissura através da qual uma nova ordem pode ser estabelecida. No decurso dos acontecimentos históricos, os pós-impressionistas, por exemplo, foram responsáveis por modificar a teoria da arte quando tiveram suas pinturas integradas ao universo artístico. Esse acontecimento transfigurou vários outros objetos em obra de arte, objetos que saíram dos museus antropológicos para compor o acervo dos museus de belas artes<sup>260</sup>. Esse evento, embora não tenha sido suficiente para descentralizar o conceito de arte, foi mais uma maneira de questioná-lo. Mas essa força de ruptura que

---

<sup>259</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 102.

<sup>260</sup> DANTO. *O mundo da arte*, p. 15.

resiste ao cômodo estabelecimento e repetição de normas é elemento integrante da arte não só em momentos históricos decisivos capazes de estabelecer uma nova ordem. Ele é ainda presença constante que resiste e danifica as estruturas normativas ao se apresentar como crítica e alternativa ao que se pretende instituir como verdade universal. Essa força de resistência não pode ser discursiva, pois é contra o poder do discurso que constrói uma falsa concatenação de eventos que constroem a história hegemônica que Benjamin se coloca.

### 5.3 A produção da crítica

Com a estruturação de um novo conceito de experiência e a reabilitação da crítica, Benjamin pretende a redefinição do papel do intelectual. Em “O Autor como Produtor”, no artigo sobre o Surrealismo, em fragmentos de *Rua de mão de única* são alguns dos lugares nos quais isso se faz patente. Os meios de reprodução causaram uma mudança direta do cotidiano das pessoas, nas ruas da cidade, na imagem e na escrita. A escrita e as imagens publicitárias surgem como meio de educar os sentidos. A modernidade obriga a uma reconfiguração da linguagem para que o passante consiga captar a mensagem ao mesmo tempo em que atravessa a rua ou toma o transporte público. A contemplação não é mais o modo de recepção das obras e o distanciamento crítico deve ser repensando.

Em “Essas áreas estão para alugar”<sup>261</sup> Benjamin anuncia a falência da crítica tradicional, que se imagina distante ao ponto de ser imparcial. A inserção necessária do crítico no mundo da arte, o qual deve fazê-lo a partir de um distanciamento a fim de não se conformar às leis de poder e mercado, e o crítico como aquele que estabelece relações de sentido entre a obra e o mundo é condicionada por aspectos históricos,

---

<sup>261</sup> BENJAMIN, *Obras escolhidas II*, p. 54.

teóricos, sociais e políticos. Ou seja, o crítico sempre parte de um posicionamento frente o seu objeto. Esse lugar não pode ser identificado nem com a empatia nem com a imparcialidade, mas com a escolha de um correto reposicionamento.

A crítica pertence ao presente. Está enraizada em seu solo atual, portanto, é essencialmente política, jamais imparcial ou desinteressada. O modelo de crítica tradicional sofre o choque da proximidade e a falência do conceito tradicional de arte bem como de parâmetros estéticos predefinidos para a compreensão das obras. A dificuldade em estabelecer a perspectiva crítica necessária também se deve à apropriação da escrita pela publicidade e as mudanças que esta impõe. A propaganda destitui o espaço necessário ao jogo da contemplação trazendo tudo pra perto do espectador. “O reclame tem assim a última palavra quando se trata de examinar o destino da crítica. Desfalcada pelo distanciamento, e praticada pelos defensores da imparcialidade, ela [a crítica] encontra-se em declínio”<sup>262</sup>

Redefinir o papel do crítico constitui um dos primeiros movimentos traçados por Benjamin para a reconstrução da crítica. É o que Marc Jimenez reafirma ao dizer que a crítica, filosófica ou estética, qual seja sua virulência, e mesmo exercida com parcialidade e paixão, parece não mais estar engajada a grande coisa. Assumindo um papel transformador de ação efetiva no mundo, a crítica de arte deve seguir o processo de desestetização iniciado por Duchamp e se recolocar diante da obra de arte que reivindica sua força de ação no mundo. O crítico deve estar atendo aos dispositivos de restrição da arte encarregados de limita-la e transformá-la em mero pretexto para o juízo intelectual. No museu o objeto deixa de ser a encarnação da sua cultura para se tornar alvo de investigação para a história da arte.

---

<sup>262</sup> GATTI. *Walter Benjamin e o Surrealismo*, p. 78.

Em 2016 no Palácio de Tokyo, museu parisiense dedicado à arte contemporânea, o artista manauara Rodrigo Braga expôs a instalação *Mar interior*. A obra contou com 45 pedras calcárias de diversos tamanhos e cortes. Essas pedras nas quais estão incrustados fósseis de vida marinha foram dispostas na bacia da esplanada entre o Palácio de Tokyo e o Museu de Arte Moderna. (FIGURA 5)

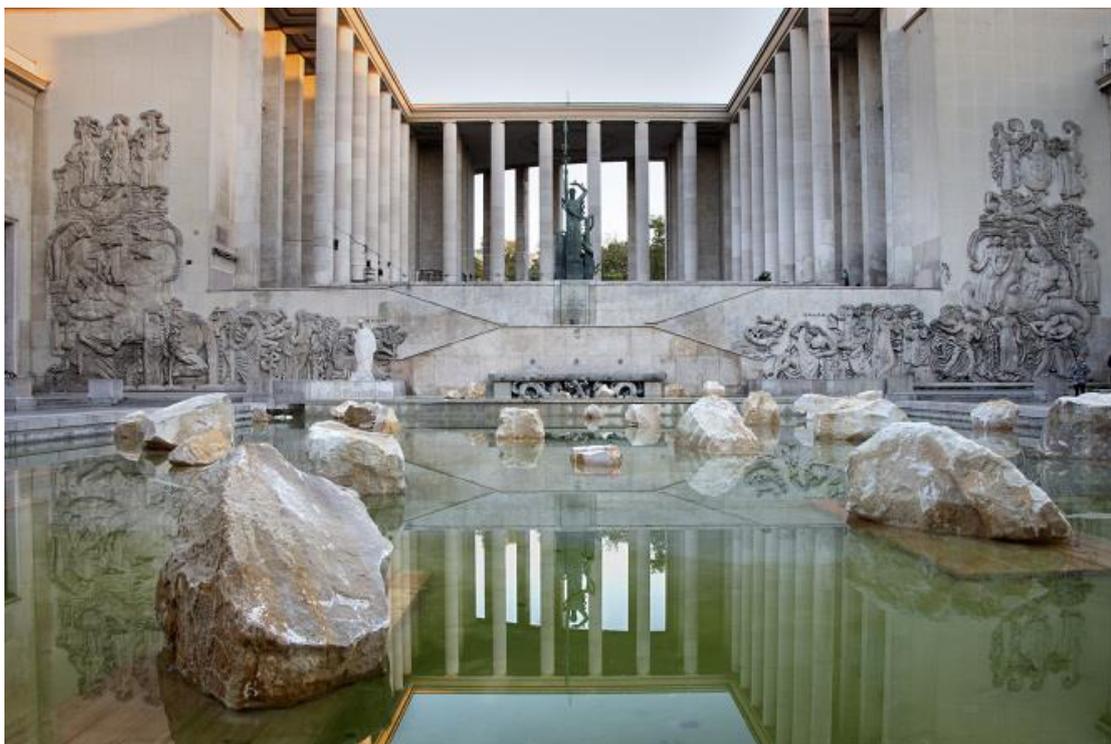


Figura 5 – Rodrigo Braga, *Mar interior*, 2016.

Produto de um longo processo de pesquisa, *Mar interior* traz à tona as estruturas ancestrais de Paris. As rochas, antes mineradas no subsolo da cidade, compõem o principal material de construção dos edifícios e figuram o amarelo monótono que colore as fachadas ordenadas pelo projeto do Barão de Haussmann. Os fósseis também estão nas pedras do calçamento, às margens do Sena, nas pontes, em toda a cidade sedimentada. Há algum tempo as rochas calcárias deixaram de ser

retiradas do subsolo, hoje atravessado por uma rede imensa de galerias cujas turísticas catacumbas são uma mostra ínfima. O material que atende a atual construção civil parisiense vem de pedreiras um pouco afastadas e as rochas mantêm as mesmas características, inclusive os fósseis de vida marinha. Este fenômeno advém da existência, em era remota, de um mar no interior do continente europeu. *Mar interior* expõe, assim, a história da natureza petrificada às portas do museu dedicado à arte contemporânea.

Índice da transitoriedade, os fósseis são as ruínas da história natural. Diante da opulência da cidade, esses elementos, pequenas imagens distintamente recortadas, são parte das estruturas que erguem as grandes construções. O fóssil é “o emblema da história petrificada, a natureza também tem uma história, de modo que a transitoriedade histórica (ruína) é o emblema da história em decadência”<sup>263</sup>. Essa imagem da vida de outrora cujo índice é o corpo fossilizado é o resultado da ação do processo histórico na natureza.

O Palácio de Tokyo é um dos mais recentes museus consolidados na cidade. Nele é possível perceber certo desconforto em relação à produção artística atual por parte da capital que simbolizou, um dia, o principal centro da efervescência artística do ocidente. Na esplanada de passagem do Museu de Arte Moderna para a arte contemporânea, pois o Palácio de Tokyo é contíguo ao Museu de Arte Moderna, Rodrigo Braga apresenta um campo de ruínas. Questionado sobre o alcance de seu trabalho, o artista defende o poder de mobilização da arte e sua abrangência para além da área do museu. A equipe responsável pela realização da instalação, as pessoas envolvidas e encontradas durante o processo de pesquisa, os funcionários das empresas que foram acionadas pelo artista para integrar o projeto de alguma forma, os

---

<sup>263</sup> BUCK-MORS. *Dialética do olhar*, p. 202.

trabalhadores das pedreiras, esse foi o público alcançado, em primeira instância, pela obra, afirma o artista. Essa postura pode soar ingênua, no entanto, a ingenuidade é índice da grandeza do desdobramento da vida humana a partir da vida popular e, por isso, talvez o menosprezo comum à ingenuidade seja um equívoco. Os processos que participaram da produção de *Mar interior* fizeram com que a obra ultrapassasse o espaço do museu para adentrar na vida cotidiana. Nesse sentido, a obra de arte contemporânea alcança seu ideal de democratização. A instalação montada no espaço institucional, ainda que se torne pretexto para produção intelectual, é o fim de um trabalho artístico que integrou a vida das pessoas corporificando a ruína da obra de arte como produto restrito e apartado do cotidiano. Embora endossado pelos mecanismos de legitimação do mundo da arte, o artista ampliou os limites da produção artística, restrita ao museu, dando ao processo o verdadeiro sentido da obra. Segundo essa perspectiva, a abertura que Danto declara com o fim das grandes narrativas resulta em uma abertura efetiva, mesmo que existam artistas que permaneçam encerrados no mundo da arte e prefiram a restrição desses limites até em relação à escolha do tema para suas produções. Danto endossa uma ideia progressiva de arte, tomada do pensamento hegeliano, que erigiu e sustentou os pilares da arte desde a gênese do conceito. Essa história teve franca participação da estética filosófica que procura uma legislação estética definitiva da arte. A declaração de que essas narrativas mestras da arte faliram lança atenção para o caráter hegemônico de poder o qual submeteu, até certo ponto, a criação artística encontrando fim no que o autor denomina como era pós-histórica.

Com seu pensamento, Danto colabora para que a arte seja algo construído pelas forças hegemônicas no poder, ou usando uma expressão cara a Benjamin, que a arte continue como um produto da “história dos vencedores”. Afinal, houve durante muito tempo uma história da arte que triunfou, mas não era a única variante. Celebrar

esse triunfo como fato consumado transmitindo a ideia de rotas históricas de mão única e da inevitabilidade da vitória dos que triunfaram é não compreender criticamente a arte. É necessário dar início ao movimento crítico com a constatação essencial de que cada presente abre uma multiplicidade de futuros possíveis. Os momentos históricos possuem alternativas que não trazem inscritas em si seu fracasso. A omissão do direito de cidadania às mulheres na Revolução Francesa não era a única alternativa possível, bem como a ascensão de Hitler ao poder não era infalível. As escolhas que constituíram o conceito estrito de arte, e formularam a tradição artística influenciando as produções do presente, não eram as únicas disponíveis.

A investigação de Danto contribui para compreender os problemas entre arte e estética e o peso do mundo da arte no desenvolvimento daquilo que tomamos por tal. Mas não é possível livrá-lo do peso institucional em seu pensamento. O mundo da arte ainda reserva àqueles que aprenderam o que arte deve ser o poder de arbitrar e de compreender a obra. Seu conceito, mesmo que de maneira sutil, favorece uma elite esclarecida que possui o domínio da teoria e, por isso, é capaz de compreender as qualidades artísticas envolvidas na obra sendo capaz de eleger qualidades artísticas e saber interpretá-las corretamente. Apesar do acento cognitivista que Danto dá a sua teoria para não torná-la uma legitimação do poder de especialistas da arte, ela ainda legitima a história e a teoria da arte como modo de apreensão do objeto artístico. Tais conclusões não anulam a importância de suas reflexões. E quanto às suas contribuições, o pensamento dantiano instrumentaliza, até certa medida, a desaturização do pensamento benjaminiano sobre a arte. Nesse sentido os dois podem ser lidos de maneira complementar.

O trabalho de Benjamin é uma articulação entre teoria da arte e teoria da percepção. Mais do que um conceito, a crítica benjaminiana é uma postura prática diante

da obra. É uma maneira de recepção da arte. A questão que se coloca à arte hoje está mais voltada para a inadequação do conceito tradicional, o qual não lhe corresponde mais, do que para seus limites. Na arte contemporânea desapareceram os códigos tradicionais de representação e de percepção. O conceito de crítica em Benjamin é forjado fora desses códigos tradicionais e por isso ele se faz tão atual. Nele a “crítica é, então, como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma”<sup>264</sup>

#### **5.4 Sobre o método da crítica**

A progressão como sobreposição não se afasta do ponto inicial, mas sempre retorna a ele colocando novas camadas. Como numa espiral, vista de lado, há sempre uma nova camada posta, mas vista de cima a espiral não se afasta do ponto inicial. Para o historicismo o presente é menosprezado como ponto transitório. Benjamin não pretende defender o presente em detrimento do passado, mas valoriza-o como momento decisivo da compreensão histórica. A constelação com elementos do passado e do presente relampeja neste e lança uma luz sobre o passado. Não é mais o passado que explica o presente num movimento de causa e efeito, mas o presente é q possibilita a compreensão do passado. Passado e presente, em movimento, mante-se assim numa relação dialética. O presente sempre de novo lança uma luz ao passado.

Esse contexto tem força decisiva sobre a constituição da obra cujo sentido pode ser obscurecido à medida que a obra se constitui como passado, exigindo um trabalho de interpretação dos índices deixados pela ação criadora. A interpretação atualiza o que, por ter sido embotado pelo tempo, é estranho ao presente. Índices são sintomas que

---

<sup>264</sup> BENJAMIN. *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 72.

permitem o conhecimento dos efeitos quando não é possível reconstituí-los. A recepção da obra de arte se torna um trabalho intersubjetivo exigindo do receptor uma postura ativa. No entanto, “crítica não é apenas o *organon* teórico da reflexão, mas, ao mesmo tempo, também o seu objeto”<sup>265</sup>. Portanto, a crítica atualiza o passado não só ressignificando-o no presente, mas também ressignificando o presente. Cada época, ao lançar vistas ao passado que lhe acena algo, um pouco ao modo da lenda celta contada por Marcel Proust, segundo a qual os objetos aprisionam os espíritos de nossos falecidos antepassados e, se somos capazes de reconhecê-los nos objetos, libertamos imediatamente suas almas. Há um índice no passado cuja leitura nos permite conhecer os efeitos no presente, o que exige uma ação detetivesca do leitor no mundo.

A impossibilidade em reconhecer um objeto qualquer como obra de arte por meio da mera observação faz com que o ajuizamento estético se torne inócuo em seu papel indutivo para a construção de uma definição de arte. A indução dos casos foi, durante muito tempo, um meio para construir uma definição que servisse para classificar objetos como obras arte. Danto, ao questionar a autoridade da classificação estética para o conceito de arte, expõe seu papel secundário na recepção das obras, a qual deve se fundamentar sobre outras bases. O tom de uma recepção crítica que se orienta pela reflexão é dado por Benjamin, o qual descreve como condição a perspectiva do observador. A recepção orientada pela justa distância entre os dois polos da reflexão, como procuramos expor no decorrer dessa tese, esboroa a pretensa universalidade sobre a qual um conceito de arte e sua história foram impostos às diversas culturas. E se a estrutura do edifício teórico erigido por Benjamin não foi exposta aqui, é porque dela se pretendeu uma apropriação.

---

<sup>265</sup> STEINER. Kritik. In: OPTIZ, Michael; WIZISLA, Erdmut (Orgs). Benjamins Begriffe. vol. 2, p. 479.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AITA, Virgínia. Arthur Danto: narrativa histórica “sub specie aeternitatis” ou a arte sob o olhar filosófico. *Revista Ars*, n. 1, v. 1, p. 145-159, 2003.

ANDRADE, Bruno O. de. Da natureza viva à pintura bruta: Cézanne e Merleau-Ponty. *Viso - Cadernos de Estética Aplicada*, n. 12, jul-dez de 2012.

ARGAN, G. C. *Arte e crítica de arte*. Estampa: Lisboa, 1988.

\_\_\_\_\_. *Clássico anti-classico: o renascimento de Brunelleschi e Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. In: Aristóteles II. São Paulo, Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores).

ASSIS, Machado. *Obras completas*. vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas*. vol. 3. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades, 2013.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*. vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

\_\_\_\_\_. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.

\_\_\_\_\_. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Rua de mão única. Obras escolhidas*. vol. 2. São Paulo: Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades, 2009.

\_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

BORNHEIM, Gerd. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Editora Uapê, 1998.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BUCHLOH, Benjamin. Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anônimo. *Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009. p. 195-209.

CAPISTRANO, Tadeu (Org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CARVALHO, Mario C. Prazeres e lucros: a arte da provocação. *Folha*. São Paulo. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2007/maisdinheiro3/rf1604200707.shtml>  
Acesso 09 de fev. 2017.

COLI, Anna Luiza A. O projeto da crítica do conhecimento na obra de juventude de Walter Benjamin. 2013. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COSTA, Luiz Claudio da. *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Quartet, 2014.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. 1. Ed. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. *Andy Warhol*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*. New York: Farrar Strauss e Giroux, 1992.

\_\_\_\_\_. *El abuso de la belleza*. Barcelona: Edicione Paidós, 2005.

\_\_\_\_\_. *O descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

\_\_\_\_\_. *O mundo da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Revista *Artefilosofia*, n. 1, p. 13-25, Jul. 2006.

DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a Pintura*. Tradução de Enid Abreu Dobranszky. Campinas: Papyrus, 1993.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *L'image survivante: histoire de l'arte et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

- DUARTE, Rodrigo (Org) *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- \_\_\_\_\_. A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 2, p. 19-34, jan. 2007.
- \_\_\_\_\_. *Indústria cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.
- FEAGIN, Susan (Org). *Global theories of art and aesthetics*. New York: Willey-Blackwell, 2006.
- FERREIRA, Glória; MELLO, Cecilia Cotrim de. (Orgs). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GAGNEBIN, Jeanne M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- \_\_\_\_\_. Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza. *Revista Kriterion*, n. 112, Dez/2005, p. 183-190.
- \_\_\_\_\_. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GATTI, Luciano. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana*. *Revista Artefilosofia*, n. 6, p. 74-94, Abr. 2009.
- JIMENEZ, Marc. A estética como resistência. *Métis: história & cultura*, v. 3, n. 6, p. 11-16, jul/dez. 2004.
- \_\_\_\_\_. *La critique: crise de l'art ou consensus culturel?*. Paris : Klincksieck, 1995.
- \_\_\_\_\_. *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Éditions Galimard, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O que é estética?* Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: UNISINOS, 1999.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- LAGES, Susana Kampff. Entre diferentes culturas, entre diferentes tradições: o pensamento constelar de Walter Benjamin. *Cadernos de Letras*, n. 23, p. 49-67, Jan-Dez/2007.
- \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: tradução e Melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

LIMA, Eduardo C. Lourenço. A percepção após a interpretação na filosofia de Arthur Danto. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 5, p. 96-107 jul. 2008.

LYOTARD. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

LÖWY, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACHADO, Francisco Pinheiro. *Imagem e consciência da história: pensamento figurativo em Walter Benjamin*. São Paulo: Loyola, 2003.

MACHADO, Francisco De Ambrosis P.. *Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

MOURÃO, Elder J. T. Denis Diderot: a formulação de uma crítica de arte para além do iluminismo. Disponível em:

[http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Em%20Tese%2016/E\\_%20TEXT%20ELDER.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2016/E_%20TEXT%20ELDER.pdf) Acesso em: set. 2014.

OLIVEIRA, Bernardo Barros. Experiência e narrativa: entre contar e ler. *Cadernos Benjaminianos*, Número especial, p. 41-54, 2013.

OPTIZ, Michael; WIZISLA, Erdmut (Orgs.) *Benjamins Begriffe*. Frankfurt: Surhkamp, 2011.

OTTE, Georg; VOLPI, Miriam. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. *Fragmentos*, n. 18, Florianópolis, jan-jun 2000, p. 35-47.

OZORIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

PEDROSA, Mario. *Homem, mundo, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PELLEJERO, Eduardo. Pensar à intempérie: a crítica exposta ao risco da experimentação. *Revista Alegrar*, n. 13, Jun. 20014.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultura, 2000.

\_\_\_\_\_. *O Banquete*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

PROUST, Marcel. No caminho de Swann. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1981.

\_\_\_\_\_. Sodoma e Gomorra. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2001.

- QUEMIN, Alan (Org.). *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014.
- RAMME, Noéli. A teoria institucional e a definição de arte. *Revista Poiésis*, n. 17, p. 91-103, jul. de 2011.
- SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- STEINER, Uwe. Kritik. In: OPTIZ, Michael; WIZISLA, Erdmut (Orgs). *Benjamins Begriffe*. vol. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011. p. 501.
- THORNTON, Sarah. *Sete dias no mundo da arte: bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário*. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Agir, 2010
- TIEDEMANN, Rolf. *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. Arles: Actes Sud, 1987.
- VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 2013.
- VILA-MATAS, Enrique. *Não há lugar para lógica em Kassel*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WEITZ, Morris. The role of theory in aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV, n. 1, p. 27-35, set. de 1956.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

