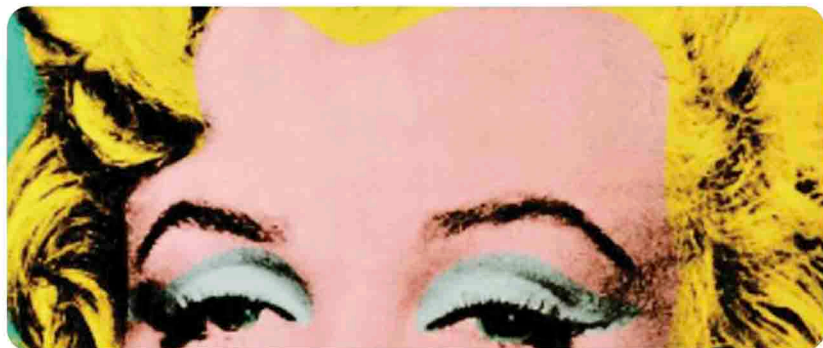


Larissa Couto Rogoski



A TRANSFIGURAÇÃO EM ARTHUR C. DANTO

Um estudo da obra
A Transfiguração do Lugar-Comum

Φ editora fi

**A TRANSFIGURAÇÃO
EM ARTHUR C. DANTO**

Larissa Couto Rogoski

A TRANSFIGURAÇÃO EM ARTHUR C. DANTO

Um estudo da obra
Transfiguração do Lugar-Comum

Este livro é um trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Filosofia. Aprovado pela banca examinadora, composta pelos professores Dr. Ronel Alberti da Rosa, Dr. Sérgio A. Sardi e Dr. Nythamar de Oliveira no segundo semestre de 2012.

Porto Alegre |
2013

Φ editora fi

Direção editorial e diagramação: Lucas Fontella Margoni

Imagem da capa: Arte da autora

Impressão e acabamento: *Aekikópias*

www.editorafi.com

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Rogoski, Larissa Couto

A Transfiguração em Arthur C. Danto / Larissa Couto Rogoski.

-- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2013.

104 p.

ISBN - 978-85-66923-04-9

1. Estética 2. Filosofia da Arte 3. Metafísica I. Título.

CDD-110

Índices para catálogo sistemático:

1. Filosofia da Arte 110

A Transfiguração em Arthur C. Danto:
Um estudo da obra
Transfiguração do Lugar-Comum

Dedico esta monografia a meus avós, Guiomar e Hélio (*in memoriam*), meus pais, Rita e Gabriel, que me ensinaram que o amor e a felicidade tornam a vida mais leve.

Agradecimentos

Aos meus pais pelo carinho, incentivo e alegria em todos os momentos vividos. Por me apresentar à filosofia e me fazer questionar

Aos meus colegas com quem dividi aulas e ideias.

Ao Henrique pelo contentamento descontente, compreensão, dúvidas, conversas, caminhadas, filosofias e apoio.

Aos professores Jorge Machado, Pergentino Pivatto, Nythamar de Oliveira, Norman Madarsz, Felipe Müller, e todos os que influenciaram minha formação na universidade, agradeço pela paciência, sabedoria e filosofia que transbordam, não apenas ensinam.

Ao professor Ronel pelo carinho, compreensão, cuidado e aprendizado nessa tarefa.

Ao professor Sérgio Sardi pela inspiração desde o primeiro semestre. Agradeço pelo afeto transformado em aulas e por inventar a filosofia para seus alunos.

Os filósofos nos dizem que coisas que parecem completamente diferentes umas das outras são iguais, enquanto coisas que são completamente idênticas são diferentes. (DANTO, 2010, p. 16)

Resumo

O presente estudo visa investigar o conceito de transfiguração na obra *A transfiguração do Lugar-Comum*, de Arthur C. Danto, e seus conceitos formadores como possibilitadores de uma teoria da arte capaz de dialogar com obras de arte de todas as épocas e de todos os tipos. O método a ser utilizado é de leitura crítica de obras filosóficas pertinentes ao assunto que esclareçam e permitam conexões de pensamentos sobre o tema. Optou-se pela análise de cada conceito proposto por Danto em sua obra a fim de identificar suas similitudes e complementações a fim de visualizar um mapa conceitual onde as partes se interrelacionam e possuem sua convergência no conceito de transfiguração. A descrição dos conceitos faz com que a teoria de Danto e sua coerência interna possa ser melhor compreendida como válida e digna de argumentações pertinentes a história da estética e da arte, além de indicar possíveis reflexões a serem analisadas futuramente a fim de enriquecer o entendimento da teoria e suas conseqüentes utilizações na compreensão do pensamento sobre a arte.

Palavras-chave: Filosofia da Arte. Arthur C. Danto. Ontologia. Fim da Arte. Transfiguração.

Abstract

The present study aims to investigate the concept of transfiguration in the work *The Transfiguration of the Commonplace*, Arthur C. Danto, and its forerunners concepts as enablers of a theory of art that can engage with works of art of all ages and types. The method which has been applied is the critical reading of philosophical works that are relevant to the subject, in order to clarify and allow lines of thoughts on the subject. We opted for the analysis of each concept proposed by Danto in his work in order to identify their similarities and additions, aiming to view a map where the conceptual part of interrelated and have their convergence on the concept of transfiguration. The description of the concepts makes Danto's theory and its internal coherence can be better understood as valid and worthy of arguments pertaining to the history of aesthetics and art, and indicate possible future considerations to be analyzed in order to enrich the understanding of theory and its subsequent use in understanding the thinking about art.

Keywords: Philosophy of Art. Arthur C. Danto. Ontology. End of Art. Transfiguration.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	17
2. O É DA IDENTIFICAÇÃO ARTÍSTICA	22
2.1 O MUNDO DA ARTE.....	27
2.2 A INTERPRETAÇÃO.....	31
3. A REPRESENTAÇÃO	37
4. A EXPRESSÃO NA ARTE.....	43
4.1 A METÁFORA.....	47
4.2 A RETÓRICA.....	51
6. A NARRATIVA.....	55
6.1 VASARI.....	57
6.2 GREENBERG	64
6.3 O FIM DA ARTE.....	67
7. O ESTILO.....	74
8. A TRANSFIGURAÇÃO	81
8.1 <i>BRILLO BOX</i>	88
9. CONCLUSÕES	95
REFERÊNCIAS	100

1. INTRODUÇÃO

Desde que se começou a fazer arte, a cisão entre o mundo empírico e as obras de arte provocou novas formas de ver e interpretar o mundo. Os filósofos não deixaram de perceber a questão que se nutria desse dilema entre duas realidades coexistentes e forneceram suas teorias sobre o tema. De Platão a Foucault, pensadores procuraram dialogar com a arte e captar seu fundamento, usando as ferramentas da filosofia.

A arte se reinventou inúmeras vezes ao longo da história. Muitas foram as técnicas e estilos que se sucederam ao longo desse processo. Fez-se arte aderente a várias espécies de suporte material, em vasos, tapetes, telas, mármore, caixas de papelão, entre outros. A arte é um termo genérico para suas variantes, como a pintura, a música, o cinema e a dança. Portanto, a filosofia da arte tem por uma de suas tarefas analisar as diferentes maneiras de como se faz arte tentando encontrar algo que a unifique, ou seja, a essência das obras de arte.

Arthur C. Danto, filósofo e crítico de arte americano, teve suas ideias inspiradas em uma exposição de 1964, quando se deparou com a obra *Brillo Box* (caixas de *Brillo*,

marca de sabão em pó vendido em supermercado, idênticas as contrapartes comerciais) de Andy Warhol. Ele, aspirante a artista, voltou-se para a filosofia com a intenção de compreender a arte americana produzida pelos artistas pop e buscar, na história da arte, intuições sobre o que ela mesma fez de si. A filosofia da arte se modifica a cada nova escola estética que surge, mas a pretensão de Danto seria encontrar conceitos possibilitadores de qualquer forma e tipo de arte, em todas as épocas e manifestações.

Para fins de investigação teórica, a questão que se apresenta a partir da leitura da obra *A transfiguração do lugar-comum* é: o que faz de um objeto uma obra de arte? O conceito de transfiguração proposto pelo filósofo Arthur C. Danto compreende o problema explicitado e produz uma teoria tanto para a arte contemporânea como para a arte produzida antes de 1960.

A arte necessita ser identificada como tal, essa é a afirmação de Danto que dá início à introdução desta investigação. Alguém que esteja frente a um objeto necessita de certas informações para considerá-lo obra de arte ou não. O verbo *é* empregado pelo sujeito indica que ele tem razões para dizer que algo é mais do que a percepção pode dizer. Isso, contudo, não ocorre somente na arte, mas na religião, também, onde se compreende, por exemplo, que certo objeto comum adquire poderes ou encarna alguma propriedade divina - como o vinho entendido como sangue de Cristo na Eucaristia Católica.

A consciência de que se está diante de uma obra de arte dada pela identificação artística permite ao objeto-obra-de-arte entrar em uma nova fronteira: o mundo da arte. O mundo da arte recebe somente objetos que tenham

sidis reconhecidos como arte por pessoas que o interpretaram como tal, e que o objeto permitiu que tal interpretação fosse feita. Toda obra de arte é interpretável, essa é a afirmação de Danto. A interpretação garante a identificação de um objeto (ou gesto, som...) em obra de arte; auxilia na compreensão da obra; distingue entre obras indiscerníveis visualmente completamente diferentes em conteúdo e elucida a natureza de sua manifestação, onde a falsidade da sua representação é preservada – na arte nem a mais realística obra pode vir a ser real.

A representação é amplamente utilizada pelo homem, desde os tempos primitivos. A religião, germen da arte, é exemplo da representação, quando seus rituais faziam homens celebrarem seus deuses encarnado-os ou oferecendo oferendas a estátuas de pedra ou pinturas. A arte metamorfoseou esse conceito, pois, ao dizer que algo é uma obra de arte, não se espera daí nada de mágico, apenas que será entendido como um recorte da realidade posto em outro contexto.

O artista opta por realizar seu trabalho de algum modo determinado, por um meio de representação, a isso se entende a expressão dantiana. A expressão, conceito debatido diversas vezes na filosofia e na teoria da arte, é revista por Danto ao tentar solucionar a visão expressivista da arte, onde expressão e sentimento são entendidos como um só, tendo em vista a produção de emoções pré-determinadas no espectador. A expressão dantiana apresenta o conceito realizador da intenção do artista via a escolha por um meio de apresentação. Para conseguir tal feito, uma obra de arte possui uma metáfora sempre. A

visão de mundo do artista corresponde a sua obra e ao modo como ele a fez, suas intenções são pronunciadas na compreensão da metáfora. As obras de arte possuem um discurso sobre o tema apresentado, portanto, enxergar a retórica de cada obra clarifica a interpretação do espectador, pois, quanto melhor for a interpretação, mais próxima do verdadeiro discurso da obra ela será, já que toda obra tem um porquê de ser do jeito que é, não conseguindo deixar de ser obra para ser objeto.

Na história da arte é possível distinguir entre duas narrativas mestras, que configuram discursos sobre a arte e o que ela deveria ser, quais seus objetivos e suas reais ambições: Danto analisa as narrativas de Vasari e Greenberg ao decifrar as contribuições de ambos para o grande momento final da história da arte, a pós-história. Nesta, o momento em que o pluralismo é permitido e nada que seja feito como arte pode ser entendido como o oposto, pois a arte alcançou sua autonomia, ao entregar para a filosofia a tarefa de dizer o que ela é e como se justifica a sua existência.

Outro conceito, além da expressão, com o qual Danto trabalha é o estilo. O estilo é compreendido como algo unificador, identificador de obras de arte de um mesmo artista ou artistas de uma mesma escola. O estilo dantiano, porém, se adéqua à arte pós-histórica, onde o artista é entendido como possuidor de sua unicidade na arte, não pretendendo realizar sempre o mesmo tipo ou meio de arte nem ser comparado a outros “irmãos” artísticos.

O que todos esses conceitos têm em comum? Eles, relacionados, formam um mapa conceitual que objetiva

afirmar se algo é arte ou não: esse é o problema que Danto busca solucionar com a sua teoria. E mais, ele pretende uma teoria que abranja toda a arte já realizada e que se realizará, e que desvele o que a arte possui que a distingue da realidade do ordinário, do banal e a possibilite ser mais do que a percepção pode contar. Para isso, a elaboração de um conceito unificador e abrangente que autorize a realização da teoria dantiana de todas as artes e de tudo o que é/será arte é fundamental. A esse conceito-chave Danto nomeia transfiguração. A transfiguração não é mera transformação, pois se assim fosse seria uma transformação de uma coisa em outra, não preservando a falsidade que a arte necessita, tampouco é resumida a um estilo, ou somente a expressão ou a mimese, pois a arte não é tão homogênea como as teorias precedentes desejavam. A transfiguração, logo, é o que toda obra de arte possui: algo banal, cotidiano, transfigurado em arte por seu artista. Pode ser um gesto, como erguer o braço, o silêncio de uma sala de concerto, uma caixa de sabão em pó ou mesmo algum tipo de tinta, tudo coisas comuns que ao serem transfiguradas em arte adquirem outro status, sendo contempladas, admiradas, interpretadas, possuidoras de título, enfim, tudo o que a um objeto comum (sua contraparte banal) não é atribuído. E esse conceito possibilita todos os outros, pois é por meio dele que a arte se faz, além de ter sido somente por ele que Danto conseguiu a abrangência que almejava ao formular sua teoria da arte.

2. O *É* DA IDENTIFICAÇÃO ARTÍSTICA

Quando um padre ergue sua taça e diz que o vinho é o sangue de Cristo, este *é* tem função de transformar o vinho comum em algo superior (divinizado), o sangue de Cristo. Como também o *é* das identificações mágica, mítica, religiosa e metafórica, o *é* da identificação artística também têm por função transformar/elevar algo comum a outro status de apreciação. Essa identificação seria realizada pela aceitação da representação em lugar de algo real, por exemplo, o boneco/pessoa alfinetado em rituais de magia ou o vinho/sangue de Cristo na Eucaristia Católica, objetos que representam mais do que a sua aparência visual pode contar.¹ Erwin Panofski (2009) escreve que o

¹ Símbolo, do grego *symbolon*, composto por um radical do verbo grego *ballein*, que significa “lançar”, com o prefixo *syn*, equivalente ao prefixo latino “com”, que expressa a ideia de reunião. Assim, a palavra símbolo - conforme sua etimologia - se refere a uma realidade que está unida ao seu veículo de representação.

Homem é, na verdade, o único animal que deixa registros atrás de si, pois é o único animal cujos produtos ‘chamam à mente’ uma ideia que se distingue da existência material destes. Outros animais empregam signos e idéias estruturas, mas usam signos sem ‘perceber a relação da significação’ e idéias estruturas sem perceber a relação da construção.

Essa significação² que o homem dá a um artefato ou símbolo não se restringe à arte. Ela, na verdade, inicia com a prática religiosa, mágica e mítica onde o sagrado³ ocupa espaço no mundo dos homens sem a ele pertencer. Sua significação o retira da materialidade banal do mundo humano para ser enobrecido, enriquecido de um conteúdo que escapa do visível, reside nele no instante em que é *identificado* como pertencente a um significado intangível que o faça se sobressair em sua espécie. Há uma relação de cultuação que transborda sua forma física, que mesmo dita em linguagem humana excede qualquer palavra.

Os objetos identificados como religiosos, mágicos e/ou místicos, produzirão uma reação na pessoa que, fora daquele contexto, não será alcançada - talvez nem mesmo compreendida. A identificação, portanto, é a significação que um objeto adquire dentro de uma comunidade humana - que lhe confere um status maior que às suas contrapartes

² Significação é aqui entendida como a apropriação humana do objeto que visa à formalização de um significado abstrato que se sobressai sobre a forma propriamente.

³ Do latim, *sacrum*, que se refere a algo que merece veneração ou associado a uma santidade ou objetos considerados divinos.

- e deve ser apreendida pelo observador para identificá-lo apropriadamente. Não está na aparência, não pode ser apenas visto ou apreciado, é necessário, antes, ter o conhecimento de que se está na presença de um objeto irrestrito a sua aparência e diferente de seus símiles. E, então, quando se possui o conhecimento de tal significado (se partilha da significação que a comunidade compreende certo objeto como possuidor de uma significação X) se pode identificá-lo com um *é X*. Esse traço da identificação não é dado de forma direta, imediata, necessita conhecer a significação, o objeto e a comunhão que produz um terceiro elemento na equação da identificação. A partir da identificação o objeto-X (com significação X) atravessa a fronteira do banal para outro mundo, um lugar onde sua relevância é maior e sua existência diz mais do que sua natureza material pode suportar, permitindo a sua exaltação⁴. Para Danto (2010, p. 191),

O fundamento lógico em virtude do qual uma mera coisa é elevada ao Reino da Arte consiste [...] no ato de identificação artística. Sua representação linguística é um certo uso identificador do verbo de ligação ‘é’, [...] o ‘é’ da identificação artística.

Nas identificações religiosa, mágica e mítica, o interesse em negar a falsidade da literalidade da representação é maior, porque tais identificações são construídas por crenças e simbolismos, que têm por objetivo a *substituição completa*: na Eucaristia Católica o vinho

⁴ Do latim, *exaltare*, erguer, elevar.

é sangue. A arte, porém, não pertence a tais identificações, e sim à metafórica e artística - porque nesses tipos de identificações a falsidade permanece, há a tensão com a falsidade. Manter a ciência de que a significação não é literal se faz necessário para compreender a metáfora ou a obra de arte. A importância de saber que o que está sendo observado não está sendo dado como algo real totalmente pode ser mais bem compreendida com a explicação fornecida por Danto (2010, p. 191) de que se a pessoa possui *autoconsciência*(sic) de observar algo e identificá-lo como sendo a coisa real representada – uma gravura de uma bola, por exemplo, é identificada por uma criança como sendo uma bola, mesmo que a gravura não consiga ter a mesma finalidade que uma bola real – é o bastante para compreender a identificação artística como uma identificação em que o identificador preserva a falsidade literal, ele aceita “ser enganado”. O *é* da identificação artística pode ser compreendido segundo a descrição geral que

A sentença ‘esse *a é b*’ é perfeitamente compatível com ‘esse *a não é b*’, quando a primeira emprega esse sentido de *é* e a segunda algum outro, embora *a* e *b* sejam normalmente usados de modo não ambíguo. Na realidade, frequentemente a verdade da primeira *requer* a verdade da segunda. De fato, a primeira é incompatível com ‘esse *a não é b*’ somente quando o *é* é usado normalmente de modo não ambíguo. Na falta de outra palavra, designarei aquele de o *é* da identificação artística; em cada caso em que ele é usado, o *a* responde por alguma propriedade física específica – ou parte física – de um objeto. E,

finalmente, é uma condição necessária para algo ser uma obra de arte que alguma parte ou propriedade dele seja designada pelo sujeito de uma sentença que emprega esse *é* especial. (DANTO, 2006b, p. 18)

Nas identificações religiosa, mágica e mítica, a negação da falsidade pode ser exemplificada na encarnação do objeto real em seu significado concedido. E, além disso, as pessoas inseridas em uma mesma cultura onde o objeto é entendido como possuidor de um significado religioso, mágico ou mítico tendem a não aceitar a falsidade, pois o objeto é o significado – o vinho *é* sangue na Eucaristia Católica. Realizar um recorte do objeto da realidade e o transferir⁵ para outro contexto que o utilize como meio de encarnação de uma significação pré-estabelecida é a tarefa das identificações religiosa, mágica e mítica. É preciso estar ciente das regras de transferência de significado e partilhar das crenças e do contexto de uma cultura para ser apto a realizar a interpretação e utilizar, de forma correta, o verbo de ligação identificador *é*. Como explica Danto (2010, p. 192),

No momento em que a pessoa deixa de crer na magia, espetar uma efígie torna-se apenas um ato substituto para a ação real de causar um malefício a

⁵ A transferência não ocorre nas identificações metafóricas e artísticas, pois com a preservação da falsidade ocorre a substituição de uma coisa por outra, e não a encarnação. A encarnação (do latim *in carnare*, "fazer-se carne") exige a troca de identidade, há uma (re)apresentação do objeto, exige-se do espectador a aceitação de outra *forma* do objeto encarnado.

alguém. E quando nossas crenças sobre o mundo nos excluem da esfera do mito, identificar o Sol com a carruagem de Febo degenera em pura metáfora.

2.1 O MUNDO DA ARTE

A identificação artística mantém a falsidade, o fictício, ela contribui para manter a cisão entre arte e realidade. Isso é importante, já que a necessidade de compreender que se está diante de uma manifestação dita artística (figura, cena, gesto, fotografia, paisagem...), e que esses fenômenos não estão sendo realizados e vistos como diante de um fato real é responsável pela apreciação do mais belo até o mais repugnante dos acontecimentos artísticos. A segurança de tencionar a realidade tomando a precaução de não penetrá-la é a arte da arte. Aqui, entretanto, reside uma questão-chave que a identificação artística como gesto cognitivo mediato suscita: como dominar o *é* da identificação artística para, então, constituir o objeto como obra de arte? A pertinência da questão estaria em, se uma pessoa não conseguir realizar a constituição do objeto como obra de arte através do domínio da identificação artística, será como uma criança que vê bastões como bastões (DANTO, 2006b, p. 20). Todos os possíveis apreciadores de obras de arte devem entender as teorias artísticas e a história, por exemplo, da pintura recente e remota. Os artistas são dependentes das teorias e da história da arte a que pertencem e que ajudam a produzir, mesmo que isso sirva para eles as rejeitarem.

Dizer “isso é tinta preta e tinta branca e nada mais” reside no fato de que ainda se está falando dentro do uso da identificação artística, “isso é tinta preta” não é uma tautologia. Essa afirmação deve ser compreendida para haver clareza do entendimento da identificação artística. Mesmo quando se está diante um artista que diz, apontando para sua obra - talvez um quadrado vermelho - “isso é um quadrado vermelho”, ele não está dizendo uma tautologia, está impregnado de história, recente e remota, e de teorias. Quanto mais os artistas buscam rasgos na arte, mais remendos as teorias artísticas fazem. Ou, de outra forma, quanto mais os artistas querem “não fazer arte”, mais restritos ficam à arte, contribuindo para a elaboração de investigações, hipóteses e formulações acerca de sua arte. Afinal, arte é interpretação, mas isso será debatido adiante.

A arte participa da realidade sem pertencer a ela, portanto, é preciso compreender o seu mundo, “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” (DANTO, 2006b, p. 20), ou, ainda, “o conhecimento de a quais outras obras a obra dada se conforma, o conhecimento de quais outras obras tornam uma determinada obra possível” (DANTO, 2006, p. 183). Danto é preciso em sua defesa das teorias artísticas como formadoras de espectadores e artistas, ele diz que

É a teoria que recebe [a obra] no mundo da arte e a impede de recair na condição do objeto real que ela é (num sentido de *é* diferente do da identificação artística). É claro que, sem a teoria, é improvável que alguém veja

isso [a obra Brillo Box de A. Warhol] como arte e, a fim de vê-lo como parte do mundo da arte, a pessoa deve dominar uma boa dose de teoria artística, assim como uma quantia considerável da história da recente pintura nova-iorquina. (DANTO, 2006b, p. 22)

As teorias artísticas tornam possível aos objetos romperem a fronteira para a obra de arte, como diz Danto. Elas preparam, principalmente, o observador para apreciar uma nova abordagem artística. As teorias artísticas racionalizam a sensação a que uma nova forma de apresentar um objeto enquanto obra de arte será submetida. Essa preparação que as teorias têm por objetivo é a porta principal para o mundo da arte. O mundo da arte não é a institucionalização da arte - com seus poucos especialistas credenciados a definirem o que pode ser arte e o que não pode em determinado momento - mas uma resposta à produção artística, o objeto é lançado à apreciação e as teorias se comprometem a inventar um lugar no mundo da arte onde ele se encaixe. Afinal, a arte deve se encaixar em algum pensamento racional para a apreciarmos como arte, como Danto quer demonstrar com sua concepção do mundo da arte como dependente das teorias artísticas. O mundo da arte e a própria arte são possíveis pelas teorias artísticas, aos pintores de Lascaux⁶ não ocorria que estavam produzindo arte, afinal, não havia estetas naquele tempo (DANTO, 2006b, p. 22). A

⁶ Cavernas do sudoeste da França famosas por suas pinturas rupestres que datam de 15 000 a.C. aproximadamente.

importância das teorias artísticas se faz presente na busca incessante da definição de arte que um olhar cuidadoso sobre as épocas artísticas pode provocar, isto é,

As teorias artísticas que compõem o mundo da arte formam o campo discursivo em que as obras surgem e, por extensão, fornecem seus critérios de avaliação em dado momento histórico. Ainda que, por vezes, pretensamente formuladas como definições reais, reveladoras de uma suposta essência da arte, as teorias artísticas são de fato definições honoríficas, ou seja, nas quais o conceito “arte” foi redefinido em termos de um critério escolhido. Assim, mesmo que num momento posterior se mostrem falsas ou inconsistentes, o que importa a Danto é que as teorias artísticas participam necessariamente da intrincada trama que possibilita o surgimento das obras de arte. (SILVEIRA, 2010, p. 71)

Para Danto, o mundo da arte e o mundo real estão separados pelo *é* da identificação artística; cabe aos observadores captarem as informações necessárias para poder utilizar o *é* da identificação artística e conseguir ver além do que os olhos podem capturar.⁷ O mundo da arte, portanto, não tem por objetivo limitar a arte, inventar fórmulas a serem seguidas, mas traduzir a arte de seu tempo a fim de aproximá-la de outras obras de arte.

⁷ Nota-se a preocupação de Danto em utilizar o olhar, a visão, a aparência como objeto de investigação, isso porque sua teoria se norteia pelas artes plásticas quase que em sua completude. A música, a dança, a arquitetura, o teatro e mesmo a literatura muitas vezes não ocupam um papel de destaque em sua teoria.

2.2 A INTERPRETAÇÃO

Considere um quadrado coberto com tinta vermelha⁸ em uma exposição ao lado de outros sete quadrados idênticos – quadrados pintados com tinta vermelha – pendurados um ao lado do outro. Um é uma pintura histórica sobre os hebreus atravessando o Mar Vermelho, que o artista explicou dizendo que “os hebreus já haviam cruzado o Mar Vermelho e os egípcios se afogaram” (DANTO, 2010, p. 33); o segundo é um retrato psicológico realizado por um retratista dinamarquês, hipoteticamente, que produzira a obra com o título *O estado de espírito de Kierkegaard*; o terceiro – e tão idêntico quanto os outros entre si – é uma paisagem de Moscou, *Praça Vermelha* o quarto é uma abstração geométrica minimalista intitulada *Quadrado Vermelho* (em inglês, *Red Square*); o quinto é uma arte religiosa, uma pintura metafísica, de título *Nirvana*, baseada no entendimento do artista, hipotético, “de que as ordens do Nirvana e do Samsara são idênticas e de que o mundo do Samsara é credulamente chamado de Poeira Vermelha pelos que o menosprezam” (DANTO, 2010, p. 34); o sexto quadrado vermelho é uma natureza-morta, *Toalha de mesa vermelha*, “produzida por um ressentido admirador de Matisse, nesse caso, admitimos que a tinta

⁸ Danto retira esse exemplo da descrição feita por Kierkegaard de uma pintura sobre os hebreus atravessando o Mar Vermelho (DANTO, 2010, p. 33).

tenha sido aplicada de modo mais tênue” (DANTO, 2010, p. 34); o sétimo não é propriamente uma obra de arte, consiste em um objeto do ateliê de um artista, no caso, uma simples tela preparada com uma base de zarcão, na qual Giorgione, se tivesse vivido o suficiente, teria pintado sua obra-prima não realizada, *Sacra conversazione* – mesmo não sendo uma obra de arte não é desprovida de interesse para a história da arte; e o oitavo e último quadrado vermelho da exposição hipotética de Danto é um mero artefato pintado diretamente com zarcão mas que não é base para nenhuma obra de arte, “é apenas uma coisa com tinta por cima” (DANTO, 2010, p. 34). A questão que Danto sugere ao formular essa exposição virtual é a seguinte: o que assegura a diferença entre essas obras idênticas visualmente?

Danto afirma que a classificação de algo em obra de arte depende da interpretação. A interpretação permitiria identificar algo como obra de arte; para o filósofo, não haveria obra sem interpretação. Danto escreve que “se não interpretamos a obra não somos capazes de falar sobre sua estrutura; foi isso o que eu quis dizer quando observei que ver uma obra de modo neutro, considerando-a, por exemplo, como sua contraparte material, não é vê-la como obra de arte” (DANTO, 2010, p. 184).

Em todos os casos dos quadrados vermelhos pode-se ter uma indicação do início da interpretação: o título. O título de cada obra indica a direção da interpretação, revela a intenção do artista, e a interpretação deve respeitar essa intenção. Para Danto, mesmo que a obra seja *Sem título* a interpretação deve estar de acordo com o que o artista pretendia ao realizá-la.

Danto denomina as interpretações que respeitam as intenções do artista de *constitutivas*, essas auxiliam na transfiguração por atender a intenção do artista e serem dependentes da superfície da obra, do contato com a obra e o conhecimento de quem a produziu, esses devem ser os limites da interpretação constitutiva. Assim, a interpretação constitutiva transfigura o objeto em obra por auxiliar na identificação artística, na predicação do objeto na afirmação “é uma obra de arte”. No caso dos exemplos vermelhos, a tela que serviria de base para uma obra e o mero artefato não são obras de arte. De acordo com a indicação de Danto, não são identificados artisticamente por não possuírem título algum, nem ao menos um *Sem título*, assim não revelando nenhuma intenção de seu realizador – como o caso de quem preparou a tela com tinta vermelha. Não é possível realizar nenhuma interpretação constitutiva, já que essa é dependente da intenção do autor. Outro tipo de interpretação, porém, é entendida por Danto como a interpretação de profundidade, onde não há nenhuma preocupação com as pretensões do artista como autor da obra. Pode-se interpretar o que quisera da obra, mas desse modo a interpretação de profundidade, para Danto, não contribui com a transfiguração, porque não coloca o observador na posição de investigador da pretensão do artista, da história artística apresentada pelo artista ou do conhecimento exigido para compreender o tema exposto pelo artista na obra (como no caso do primeiro quadro, onde é exigido um determinado entendimento de história).

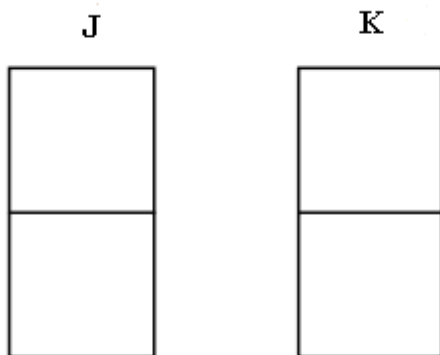
A interpretação é um ato racional e fruto de informação. É preciso aprender a ver as coisas como obra

de arte, e não apenas entrar em contato com algo que alguém diz ser obra de arte.⁹ Aqui entra o crítico de arte. A tarefa do crítico de arte é oferecer o contexto do qual os leitores da crítica necessitam para apreender o máximo possível sobre o cenário em que a obra está situada¹⁰. A crítica não deve desejar substituir o contato com a obra, mas fornecer ao público o conhecimento prévio que a obra exige para ser identificada, senão o espectador mais desinformado corre o risco de ser “como uma criança que vê bastões como bastões” (DANTO, 2006b, p. 20). A crítica de arte, assim, poderia ser compreendida como uma defesa das preferências do sujeito, ele afirma que “em algum momento ele irá descobrir por que a crítica em geral é tão selvagemmente agressiva contra seu alvo, quase, como Tchekhov uma vez escreveu, como se o escritor ou artista houvesse cometido algum crime terrível” (DANTO, 2009, p. 11).

⁹ Em oposição ao entendimento otimista de Danto sobre a interpretação na arte é possível citar Susan Sontag, crítica de arte americana, que escreve sua posição contra a interpretação: “o nosso é um tempo em que o projeto da interpretação é em grande parte reacionário, asfixiante. Como os gases expelidos pelo automóvel e pela indústria pesada que empestam a atmosfera das cidades, a efusão das interpretações da arte hoje envenena nossa sensibilidade. Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte”. (SONTAG, 1987, p. 16)

¹⁰ Diferentemente do entendimento de crítico como um ser que possui a credencial para afirmar se algo é arte, ou alguém artista, ou não, Danto vê o crítico, sendo ele mesmo um crítico de arte, como alguém que possui o papel de estreitar as obras de arte do público, elaborando informações e teorias válidas para o entendimento da obra por completo e assegurando uma interpretação o mais próxima possível da imaginada pelo artista.

A Transfiguração do Lugar-Comum quer provar a importância da interpretação na constituição da obra de arte para o espectador - na elaboração de sua transfiguração a partir do ponto de partida da identificação artística – com o exemplo de duas obras indiscerníveis denominadas *A Terceira Lei de Newton*, pelo artista J, e outra intitulada *A Primeira Lei de Newton*, artista K.



O artista J diz que a pintura mostra duas massas, a linha horizontal é o encontro das massas. Elas devem ser iguais, por isso o mesmo tamanho, e opostas, estando uma em cima e outra em baixo. Enquanto isso, o artista K representa a primeira lei newtoniana, que diz que um corpo em repouso permanecerá para sempre nesse estado, inércia, pois um corpo em movimento se desloca de modo uniforme em linha reta a não ser que forças contrárias atuem sobre ele, a linha horizontal é a trajetória de uma partícula isolada. Com essas breves explicações da física newtoniana o olhar que retorna para as duas obras se preenche de informações e identifica-as, por meio das interpretações constitutivas fornecidas, em obras de arte

distintas. Esse exemplo comprova a argumentação de Danto sobre a interpretação e sua importância para a identificação artística e a transfiguração da coisa em obra. E mais, a interpretação é essencial ao estar diante obras de arte idênticas - como no caso da exposição de quadrados vermelhos e no exemplo de J e K – porque ela discerne o que é obra do que não é e consegue revelar a profunda diferença entre duas obras a partir de seus *aboutness*, o “ser sobre algo” que toda obra carrega.

3. A REPRESENTAÇÃO

Nem todo veículo de representação é uma obra de arte. Há, porém, contextos em que a arte fora o único meio que a ideia utilizou para obter representação, como a religião (HEGEL, 2009, p. 05). Contudo, o conceito de representação perpassa toda a investigação da arte que a filosofia se propôs a realizar.

A representação como objetivo do artista, para Platão, era vista com ressalvas, já que era as sombras da ideia, uma “representação da representação”, uma ilusão de grau maior que o mundo das sombras a que o homem estaria condenado. Isso porque para Platão, Aristóteles e, pode-se dizer, até a invenção da fotografia, a representação dominava a arte por meio da ideia da *mimese*¹¹. A arte mimética buscava representar o que o olhar captava com a maior perfeição possível. A técnica evoluía para a

¹¹ Mimese, em grego: imitação, representação.

excelência do traço e a vivificação da matéria-prima¹², o fim último era o da ilusão.

Na história da arte, a representação, porém, não é simplesmente ilusão. A representação na arte, e, por conseguinte na filosofia da arte, é a corporificação de significado no objeto de arte (DANTO, 2010, p. 18). Uma obra de arte representa um significado - fabricado pelo artista - em sua sensibilidade (algo feito para afetar um dos sentidos humanos). O homem procura se reconhecer na forma das coisas, gozar-se numa realidade exterior (HEGEL, 2009, p. 51), nesse âmbito a representação possui um caráter significativo no veículo da arte, pois o homem pode utilizar a representação de diversas maneiras sem pretender fazer uma obra de arte, mas, quando disposto a fazê-la, é necessário que a representação seja percebida na atitude do artista de corporificar um significado na obra de arte passível de ser interpretado.

Danto observa que *representação* pode ser entendida sob duas formas distintas¹³: mística e simbólica¹⁴. A

¹² Como no caso das vinhas de Zêuxis, que, pintadas com tamanha perfeição, fazia com que os pássaros descessem para consumirem as uvas.

¹³ Essa observação surge da exposição de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* sobre os rituais dionisiacos. Sob a primeira visão de representação, os participantes buscavam a embriaguez para entrar em estado de frenesi, geralmente associado a Dionísio. Havia a crença de que o deus se fazia presente literalmente. Já sob a segunda visão, após a suspensão dos rituais, esse ritual cedeu espaço para o teatro trágico, onde os participantes imitavam, com danças, as sensações do ritual e Dionísio aparecia por intermédio de alguém que o representava.

¹⁴ Danto chama a atenção para a correspondência entre os dois sentidos da representação e os dois sentidos da palavra *appearance*, como aparição/aparência. O primeiro sentido de representação pode ser

representação entendida de modo místico é a (re)apresentação de algo, há a “encarnação” de algo. O artista possui o poder de tornar de novo presente uma realidade em um meio diferente. Sob esse entendimento de representação a arte é dependente da crença, pois é comumente observado na arte religiosa, na iconoclastia onde é possível a obtenção de uma nova identidade. Como pode ser observado na história primitiva do homem,

Onde um chefe primitivo não se disfarça apenas de animal; quando aparece nos ritos de iniciação inteiramente vestido com sua roupa de animal, ele *é* o animal. Mais ainda, é o espírito do animal, um demônio aterrador que pratica a circuncisão. Nessas ocasiões, ele encarna ou representa o ancestral da tribo e do clã, portanto, o próprio deus original. Representa e é o totem animal. (JUNG, 2008, p. 317)

A roupa, ou fantasia, foi substituída, com o passar do tempo, por máscaras de animais e de demônios. Os homens primitivos dedicavam suas habilidades artísticas na confecção das máscaras que possuíam a mesma

Função simbólica do disfarce completo do animal original. A expressão do indivíduo humano desaparece, mas em seu lugar o portador da máscara adquire a dignidade e a beleza (e também a expressão aterradora) de um demônio animal. (JUNG, 2008, p. 317)

entendido como uma aparição enquanto o segundo é uma aparência de algo. (DANTO, 2010, p. 56)

Essas imagens sugerem uma espécie de magia, como pode ser visto ainda em tribos africanas, onde o animal pintado tem a função de duplê, isto é, de substituto. A psicologia atribui a esse tipo de representação o entendimento da encarnação como sendo a alma daquele ser no homem, motivo pelo qual muitos povos evitariam ser fotografados, pois a câmera teria o poder de capturar a sua alma.

Sob outro ponto de vista, a representação é a substituição de uma coisa por outra - o símbolo se faz presente - como ocorre na linguagem. Essa segunda visão vincula a representação com a distinção entre realidade e aparência, já que na primeira concepção de representação ao ver a aparência vemos a coisa, nessa segunda não, permanece a consciência de que se está diante de algo que está sendo representado, e não (re)apresentado. Seria possível, assim, a representação como algo estando no lugar de outro, pois há a preservação da realidade (pois sem realidade não pode haver a arte, porque essa exige o “cruzar a fronteira do real” para algo mais que apenas o real, de outro modo tudo seria arte e não realidade).

Esse modo de ver a representação como “algo no lugar de” auxilia na compreensão da obra de arte pelos artistas que se comprometeram com a mimese. Eles deveriam ser fiéis a sua obra sem esquecer sua fidelidade com a realidade, sem deixar de representar algo que o público possa distinguir da realidade, por mais fiel e similar que o artista tenha sido com sua obra. Como expõe Danto (2010, p. 59),

Assim que se reconhece que certa coisa é uma representação, a qual, segundo determinam os critérios de similaridade prevalecentes, deve ser suficientemente parecida com a realidade para ser aceita como sua mimese, abre-se a possibilidade de uma certa ordem de erros: o de confundir uma imitação com a realidade que designa, e em consequência o de assumir para o que é apresentado as atitudes e expectativas apropriadas unicamente à sua contraparte em um plano ontológico diferente. Por isso, os artistas comprometidos com o projeto da mimese devem tomar precauções especiais para evitar esses erros. E talvez essa seja uma das funções do teatro, pois o que se assiste no palco é apresentado a uma certa distância e excluído, por convenção, do contexto das crenças que incidiram sobre a coisa exatamente semelhante se fosse tomada como real.

Mesmo nas artes após 1950, como a Arte Pop, ainda pode ser mantido o conceito de representação. Nesse caso não mais a representação do real, mas dos signos do real. Como elucidava Vilém Flusser (2002, p. 09),

Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõem-se entre o mundo e o homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas.

A mimese fora uma resposta filosófica para a questão da arte desde Aristóteles até o século XX. Com a Era dos Manifestos¹⁵ ela passou a ser um estilo - não mais a definição de arte, porque cada manifesto se interessou por formular sua própria definição de arte, renegando quaisquer outros estilos que não se adequassem ao seu entendimento de arte tratando-os como herege.

Danto, em sua obra *A transfiguração do lugar-comum*, concorda com Nelson Goodman sobre a representação ser o limite entre objeto real e fictício, não dependente da semelhança (não há necessidade de ser aquilo a que se refere, “as semelhanças são puramente supérfluas no aspecto denotativo” (DANTO, 2010, p. 122)) e condicionada ao simbolismo (representa algo, representação de quê). A representação artística - por ser denotação (utilizar “um objeto ou um ato presente para produzir uma experiência que esteja relacionada com outra coisa diferente desse objeto” (AUMONT, 2004, p. 153)) e intencional (escolha consciente de determinado modo de explicitar que conduz a um entendimento diferente do habitual) - é exposta de acordo com a expressão do artista.

¹⁵ O modernismo no século XX, segundo o entendimento de Danto (2006, p. 33).

4. A EXPRESSÃO NA ARTE

A expressão é mais um conceito norteador da definição de obra de arte a fim de evitar atribuições equivocadas a acontecimentos não artísticos (como dizer que uma lágrima expressa tristeza e uma música igualmente, portanto as duas serão uma obra de arte). As teorias tradicionais vêem a expressão como uma causalidade: se uma canção é considerada triste pelo público, é porque o artista a compôs com esse sentimento. A teoria da *Einfühlung* (empatia ou simpatia simbólica), defendida por Worringer, diz que a obra traduz a relação de empatia do autor com sua criação. De acordo com Croce e Collingwood, a obra de arte seria o meio de comunicação da emoção que o artista sente no momento da concepção, e o público deve sentir o que o artista sentiu e expressou – isso seria a definição de uma boa obra de arte, deixar o apreciador sentir a sensação da concepção artística. Pode-se compreender a teoria da expressão com uma breve reflexão tipicamente expressivista atribuída a uma vivência de Leon Tolstoy. “Primeiro o artista precisa ter um sentimento:

Tolstoy foi à guerra e voltou cheio de sentimentos. Ele produz então uma obra de arte destinada a expressá-los, digamos, *Guerra e Paz*. Por sua vez, a obra evoca no leitor os mesmos sentimentos que o artista teve ao passar pela guerra. O esquema é simples: emoções no artista → obra de arte → mesmas emoções no auditório. A obra de arte é apenas um veículo de transmissão de emoções.” (COSTA, 2005)

Danto não compreende a expressão como as teorias tradicionais a entendem – a arte como um veículo das emoções do autor. Ele abandona as teorias da expressão e sua definição de arte como aproximação direta à emoção do artista pelo fato de essas teorias não formularem uma distinção clara entre arte e não-arte. Afinal, de acordo com as teorias da expressão, o que é arte: uma canção triste ou uma lágrima? Estas teorias da expressão não conseguem diferenciar com nitidez esses dois acontecimentos simples coerentemente com suas formulações. As lágrimas, ao ouvirmos uma canção são uma expressão não-artística, como seria do senso comum concluir, mas as teorias da expressão não conseguem explicar razoavelmente essa conclusão. Além desse empecilho, haveria a confusão em sentir tristeza ao ouvir uma canção que o artista ao compô-la não sentia - não há necessidade de que Erik Satie¹⁶ estivesse melancólico para compor sua *Gymnopédie No.1*.

Danto entende a expressão como a escolha intencional do artista pelo meio de apresentação da representação, o modo como irá expor certa

¹⁶ Compositor francês do início do século XX pré-impressionista.

representação¹⁷. Marcel Duchamp¹⁸ realizou sua expressão, utilizando o entendimento dantiano para o conceito, ao optar por comprar um urinol industrializado em uma loja e o expor sem nenhuma intervenção técnica. O artista poderia ter pintado o urinol exatamente como havia imaginado, ao contrário de produzir uma escultura. O *modo de apresentação* da representação que o artista intenta é o foco da expressão na filosofia de Danto.

Danto compreende a afirmação do público quando diz que “um quadro é triste”, por exemplo, sem recorrer à tradução expressivista (porque ele estava triste na concepção da obra); analisando a posição de Nelson Goodman sobre a *exemplificação metafórica*. A expressão é uma exemplificação, como afirma Goodman (2006, p. 80): “a exemplificação é um modo de simbolização” e, de acordo com Danto, (2010, p. 274) “é possível reduzi-la (a expressão) à exemplificação metafórica”. A exemplificação “consiste em tirar um espécime de uma classe de coisas e usá-lo para representar a totalidade da classe da qual foi tirado” (DANTO, 2010, p. 274). A exemplificação é posse mais referência, isto é, ela possui os atributos da classe e também simboliza enquanto amostra da classe pertencente. A exemplificação metafórica exige uma interpretação que

¹⁷ Mesmo o artista conceitual que opta por traduzir sua obra de arte como uma ideia, sem nenhuma materialidade, está realizando sua expressão ao definir seu modo de apresentação como uma *ideia*.

¹⁸ Artista dadaísta idealizador dos *ready-mades* e famoso por sua obra *A Fonte* - um urinol comprado e exposto sem intervenção, apenas a assinatura *R. Mutt, 1917*, sendo idêntico aos urinóis industrializados e encontrados nos banheiros masculinos.

não seja a literal para a apresentação de uma obra de arte; seja a tinta, o som, o gesto, etc. A exemplificação metafórica realiza o transporte de um campo semântico para outro, a etiqueta (para usar um termo de Goodman) “triste”, da área semântica dos sentimentos, passa para a área semântica das cores, incorporando novo significado – metafórico - dentro do contexto de um quadro, por exemplo. “A virtude da metáfora está nesta capacidade de criar áreas semânticas novas através do mecanismo de transferência descrito” (MENDES, 2003, p. 86). Danto argumenta que a exemplificação metafórica caracteriza uma obra com *predicados não-usuais* (como triste, alegre, forte) que compõem a obra de arte enquanto representação entendida através da expressão. Ele vai além dessa formulação que toma de Goodman sobre a exemplificação metafórica, e conclui que mais do que o assunto como possuindo uma metáfora, o modo de apresentação da obra de arte é, igualmente, componente da metáfora que toda obra possui. A escolha de Duchamp, o exemplo já citado, de expor uma escultura do urinol¹⁹ industrializado sem nenhuma intervenção foi marcante para sua arte, para o movimento dadaísta e abalou a crítica de arte de sua época (que a rejeitou para exposição²⁰) muito mais intensamente do que se tivesse optado por desenhá-lo realisticamente. A força da metáfora seria, talvez, consumida pela má escolha do veículo da mensagem que Duchamp queria proporcionar com sua antiarte e se perderia no tempo. E o conceito de

¹⁹ Obra *A Fonte*, ano 1917.

²⁰ Exposição dos Independentes de 1917.

expressão “pode ser reduzido ao conceito de metáfora, desde que a maneira como algo é representado seja relacionada ao conteúdo representado” (DANTO, 2010, p. 283). A metáfora mostra à visão o que o artista deseja (uma mulher gorducha, o jogo de cartas de Cézanne...), e a expressão traduz, porque é linguagem, no espectador, a sensação do artista - o que ele quis dizer/mostrar com certa escolha representativa: amor, desprezo, ironia, etc. Desse modo, a expressão auxilia no reconhecimento da metáfora e contribui com a interpretação.

4.1 A Metáfora

Aristóteles escreveu sua Poética provavelmente entre os anos 335 a.C. e 323 a.C., ela é um registro das suas aulas sobre a poesia e o teatro daquela época. Os estudiosos de literatura dizem ser um manual, já os filósofos concordam que se trata de uma teoria da tragédia, mas a concordância se dá no que tange a exposição clara e crítica acerca da produção artística-literária da Grécia. Na Poética, podem ser encontrados vários roteiros sobre como fazer uma tragédia ou uma comédia, e salvo certas variações históricas, é interessante ver como certas sugestões ainda hoje estão presentes nas histórias contadas pelo cinema - por exemplo, a proposta de haver mais de um herói quando a trama exige muito de apenas um personagem (ARISTÓTELES, 2005, p. 27), ou a análise de Aristóteles - muito atual - sobre a melhor “imitação” ser a que não tem

em vista a multidão, pois se assim desejar, acabará por cair no vulgar (ARISTÓTELES, 2005, p.51-52).

Na análise proposta por Danto sobre a metáfora, a definição de Aristóteles, na Poética, está presente, por ser um dos primeiros filósofos a se concentrar sobre o tema da arte e expor uma análise da arte de seu tempo – que até os dias de hoje está presente nos estudos sobre artes e literatura. Aristóteles observa que a linguagem feita por metáfora dá em enigma, e a essência do enigma consiste em falar de coisas reais associando termos inconciliáveis. Ele ainda alerta que quem usasse metáforas fora de propósito obteria o mesmo efeito que se o fizesse visando o cômico, mas complementa dizendo que o uso criterioso das metáforas é sinal de talento natural, é ser capaz de apreender as semelhanças (ARISTÓTELES, 2005, p.44-45).

A metáfora não resulta somente do assunto do objeto artístico, mas também do modo como a obra de arte o apresenta. Como argumenta Aristóteles, fazer belas metáforas é apreender as semelhanças. Para Danto, as metáforas pictóricas devem ser interpretadas para apreciar a obra de arte em sua completude - pode-se enxergar as semelhanças que a metáfora propicia. É possível fazer uma aproximação entre os dois filósofos sobre a afirmação aristotélica da semelhança (da qual a metáfora bem feita resulta), quando Danto propõe que a interpretação de uma obra seja feita através do reconhecimento da metáfora que a obra possui - ver as semelhanças (ir além do apenas ver e tentar compreender traçando relações) que conduzem para a compreensão do que está sendo mostrado (é preciso *compreender* a metáfora que a obra possui). O que Danto

propõe é, por exemplo, ver além de um par de pernas no quadro de Bruegel²¹ para conseguir interpretá-las como sendo as pernas de Ícaro caído, que não desperta a atenção do homem do arado indiferente à sua tragédia. Bruegel utiliza as características do maneirismo, que opta por expor o assunto em relação inversa à sua escala, para conduzir a metáfora para a tragédia de Ícaro (DANTO, 2010, p. 179), e faz o público compreender isso na simples desatenção do homem trabalhador e no deslocamento da figura central – recurso maneirista por excelência. Desse modo, saber algo sobre a pintura maneirista influencia na compreensão da metáfora que a pintura de Bruegel contém.

A metáfora é um conceito possibilitador da transfiguração do objeto (seja a tinta ou um urinol, por exemplo) em obra de arte por seu caráter alusivo ao *aboutness*²² que exige a interpretação, “compreender a obra de arte significa entender a metáfora que ela sempre contém” (DANTO, 2010, p. 252).

A metáfora pictórica é a abertura à interpretação que a arte possui ao apresentar a representação, via expressão, de modo transfigurador. A metáfora pictórica está na obra de arte para nortear a compreensão do espectador diante dela. Assim, necessita ser interpretada corretamente como necessidade de entendimento da obra (como o caso da obra de Bruegel, compreender corretamente a metáfora indica compreender o quadro, no caso a tragédia de Ícaro na postura do homem do arado e na sua posição

²¹Obra *Paisagem com a Queda de Ícaro*, ano 1558.

²² Ser *sobre algo*.

descentralizada das pernas de Ícaro na direita do quadro). A tradução correta da metáfora muitas vezes cabe ao crítico de arte, que tem por função traduzir da melhor forma as metáforas de uma obra, mas sem substituir a apreciação desta (DANTO, 2010, p. 254).

A metáfora está na arte para transfigurar a própria vida, colocar outros pontos de vista, insinuações que não necessariamente *sejam* a realidade. A metáfora na arte tem por função a transfiguração da própria vida do espectador, pois ela deve proporcionar a “experiência artística de sairmos de nós mesmos” (DANTO, 2010, p. 253). Mesmo tendo noção da sua falsidade, é possível, por alguns instantes, compreender e experimentar uma contingência da vida, “a obra se refere afinal a nós, pessoas perfeitamente comuns transfiguradas em homens e mulheres excepcionais” (DANTO, 2010, p.253).

A arte leva a perceber o mundo de determinada maneira e de uma perspectiva especial (DANTO, 2010, p.246), e para isso a metáfora é utilizada e necessita ser interpretada, pois a mensagem que a metáfora carrega conduz o olhar para ver uma determinada coisa sob certo aspecto, de acordo com a intenção do artista. É necessário à transfiguração metafórica que “o objeto da metáfora mantenha sua identidade o tempo todo e seja reconhecido como tal” (DANTO, 2010, p. 247), pois vale lembrar que a arte não se vale de *transformações* completas de uma coisa em outra, mas de *transfigurações*, pois há a preservação da realidade.

Danto ainda aponta para outra importância da metáfora na arte. Ele escreve que “a obra de arte é constituída como uma representação transfiguradora” e,

ainda, que “a mais importante das metáforas da arte é aquela em que o espectador se identifica com os atributos do personagem representado e vê sua própria vida representada na vida do personagem [...], onde a obra de arte se torna metáfora da vida e a vida se transfigura” (DANTO, 2010, p. 252). Assim, a ilusão artística se deve ao fato de a obra se referir a pessoas comuns. Nenhuma análise, por mais completa e complexa que seja, é capaz de exercer o poder que a presença da obra tem sobre o espectador. Nas palavras de Danto (2010, p. 254),

Nenhuma análise crítica da metáfora interna da obra pode substituir a própria obra, visto que a mera descrição da metáfora não tem o poder da metáfora que descreve, assim como a descrição de um grito de dor não provoca reações iguais às do grito em si. [...] o que está suposto na metáfora é muito mais a força da obra, e força é algo que se deve *sentir*.”

4.2 A Retórica

Como entendida por Aristóteles, a retórica é a arte da persuasão, da utilização de recursos estabelecidos previamente pelo artista/orador que consigam ser compreendidos pelo público com um fim persuasivo. Para Aristóteles, a retórica deve se comprometer com os meios de persuasão, e não com a persuasão em si. Nesse aspecto Danto segue os mesmos passos do filósofo grego: preocupa-se em expor os meios de persuasão e a

importância de percebê-los a fim de compreender a obra de arte.

Os recursos retóricos são variados. Um deles, e talvez o mais utilizado, é o entimema – de acordo com Aristóteles, é a forma lógica mais apropriada para fins retóricos. O entimema consiste em um argumento onde uma premissa está oculta, é implícita, óbvia, de conhecimento comum. O argumento só se mostra verdadeiro com a revelação da premissa oculta pelo interlocutor, e sendo as premissas verdadeiras, a conclusão igualmente deverá ser. Assim, a contribuição do interlocutor diante de um entimema é fundamental para assegurar o argumento como verdadeiro, o receptor é uma parte ativa do processo: “o público do entimema também deve atuar participando do processo em vez de apenas receber informações codificadas como se fosse uma tabula rasa. Toda explicitação é inimiga desse tipo de forma lógica. E isso também vale para os usos da retórica²³” (DANTO, 2010, p. 249).

O recurso utilizado não pode ser totalmente apreendido para que a retórica exposta cause o efeito desejado²⁴. Se o público, pois, conhecer previamente a

²³ Cabe aqui lembrar o uso comum da palavra *retórica*: quando alguém faz uma “pergunta retórica” é porque não há necessidade de explicação. Pode ser entendida como uma afirmação travestida de pergunta, já que ao fornecer a resposta mentalmente o interlocutor se impressiona, causa maior impacto do que se fosse apenas afirmada pelo locutor.

²⁴ Danto elucida o uso da retórica - como um recurso que deixa para o bom entendedor contribuir com a conclusão dada como verdadeira – com o exemplo da economia de palavras utilizadas por Iago para fazer com que Otelo enlouquece-se de ciúmes. O retórico simplesmente aproveita o impulso irrefreável do ouvinte em preencher a lacuna do

fórmula que produz certo sentimento, o artifício não surtirá efeito, logo, não se cumprirá a intenção do artista. Danto afirma que tomar consciência dos meios retóricos pode anular o efeito esperado (DANTO, 2010, p. 245).

A retórica tem a intenção de provocar atitudes, isto é, a arte também é discurso, mesmo que de imagens. O filósofo americano esclarece que “a retórica tem a função de induzir o público a tomar determinada atitude em relação ao assunto de um discurso, isto é, de fazer com que as pessoas vejam a matéria sob determinado ângulo” (DANTO, 2010, p. 244). O artista possui um modo de expor certa figura com uma atitude em face da coisa representada que é um ato intencional (DANTO, 2010, p. 245). Intenção é a representação do mundo que objetiva levar o espectador a percebê-lo de determinada maneira, através da expressão, com uma perspectiva especial (DANTO, 2010, p. 246).

A expressão, que mostra algo de uma determinada forma, compõe as obras de arte para sugerir ao auditório que veja esse algo a uma certa luz, veiculando o ponto de vista do artista sobre o assunto. Desse modo, a expressão é o veículo para a retórica existir na arte, e, portanto, toda obra de arte carrega uma retórica, já que toda obra existe a

entimema e sair convencido com maior eficácia por si mesmo – que completa mentalmente o entimema - do que se fosse dito pelo locutor. O uso retórico de um entimema deixa, assim, *implícito* a intenção do locutor, pois o argumento é preenchido e dado como verdadeiro pelo ouvinte. O ouvinte, por sua vez, não conhece claramente o argumento completo do locutor, como exemplificado pelo exemplo de Otelo e Iago – o dito não dito que se realiza como verdade.

partir da expressão – é apresentada de uma determinada maneira, mesmo que seja enquanto ideia sem materialidade.

Nota-se o uso com sucesso da retórica nas artes comerciais, onde uma garrafa de cerveja gelada tem como intenção provocar sede (DANTO, 2010, p. 245) no observador. Mas a retórica não se restringe à publicidade, ela está presente nas obras de arte pela intenção do artista que deseja “interferir no modo como a plateia recebe as informações” (DANTO, 2010, p. 244). Isto é, o artista tem um propósito com a obra, e o público completa a obra no momento da observação porque ele contribui com o aspecto retórico que a obra contém – já que a retórica só é completa quando compreendida pelo receptor. Deste modo, a obra necessita entrar em contato, e não apenas ser realizada, porque necessita da experiência de ser observada. Pode ser lido tudo sobre um quadro, mas nada substitui a experiência de vê-lo.

6. A NARRATIVA

Quando se pode afirmar que a arte começa? A arte como conceito abstrato inicia com a reflexão em termos estéticos, e não com o surgimento do primeiro objeto de arte. O que é uma obra de arte? O que é necessário para que algo seja apreciado enquanto arte? Arte, do latim *ars*, significa técnica, habilidade, ela é entendida como uma atividade humana que busca a síntese da percepção, das ideias e das emoções através de uma técnica pré-estabelecida que permita o reconhecimento da obra ao ser finalizada e entregue à contemplação. Uma obra musical, ao ser composta ao piano ou executada em uma flauta, é reconhecida enquanto arte pelo público por haver uma pré-determinação do que é entendido por arte no instante presente.

A definição de arte interessa para direcionar os seres humanos ao que deve ser apreciado como arte e o que são apenas banalidades cotidianas. Essas definições (o plural é empregado para indicar que ao longo da história da arte muitas foram as definições para o que seria arte) foram

motivo de vários constrangimentos que acabaram por acontecer na arte, como um dos exemplos mais citados da história da música: a estreia de *Le Sacre du Printemps* (A Sagração da Primavera), composta por Stravinsky e coreografada por Nijinsky, que ocorreu no *Théâtre des Champs-Élysées*, Paris, em maio de 1913. Nessa *première*, a primitividade do cenário que emoldurava a dança ritualística com gestos brutos - que em nada lembravam os gestos suaves do *ballet* clássico - contava a história do sacrifício de uma jovem virgem (personagem encenado pelo próprio coreógrafo Nijinsky na ocasião) aos deuses russos ao som inicial do fagote que evocaria uma melodia popular lituana; um fagote tão agudo que parecia um “clarinete defeituoso”. A irregularidade, a tensão e a fúria que a música e a dança apresentavam acabaram por enraivecer a plateia que se pôs a vaiar o desconhecido, o que fugia às expectativas de homens e mulheres em uma sala de concerto. Gertrude Stein, que estava presente, descreve a cena como uma ação violenta, dentro e fora do palco, porém excelente. E realmente fora, pois após esse escândalo todo o mundo tomou conhecimento do novo *ballet* e da nova música que estava emergindo.

Esse breve relato sobre o escândalo da primeira noite de *Le Sacre du Printemps* é interessante por mostrar como o público é dependente de uma definição de arte para apreciá-la. Quem estava na sala do *Théâtre des Champs-Élysées* na noite de 1913 possuía uma ideia pré-estabelecida sobre o que era música erudita, e de forma alguma aqueles ritmos folclóricos desconhecidos, a estrutura politonal ou a dissonância pertenciam a essa definição de música. Por tal motivo, a reação negativa do público aos bailarinos que

tremiam no palco com mãos abertas e pés torcidos - contra o clássico *ballet* de beleza e suavidade, a disritmia do grotesco, do rude. O primitivo criado por Stravinsky afrontava o que era a velha forma de se fazer música - e também dança. Estava nascendo a modernidade naquela noite - no sacrifício da virgem aos deuses da música realizado pelo público ao imolar a *première* e render bons frutos à arte moderna. Um novo entendimento de arte precisava ser criado para o público apreciar sem se escandalizar.

A obra só pode ser apreciada enquanto arte se quem está diante dela conseguir compreendê-la, entender o que faz dela uma verdadeira obra de arte, puder identificá-la como arte - e não como barulho, silêncio ou canto de passarinho - o que pode ou não ser uma obra de arte. A definição de arte que rege um determinado período histórico é denominada por Danto de *narrativa*. A narrativa esteve presente em toda a história da arte como estrutura objetiva com um estilo definidor (DANTO, 2006, p. 48), isto é, ela tem por objetivo a definição da essência da arte em determinado período histórico. Para Danto, dois discursos ao longo da história da arte tiveram a abrangência de narrativas mestras, o de Giorgio Vasari no século XVI e o de Clement Greenberg no século XX.

6.1 VASARI

Giorgio Vasari (1511 - 1574) foi um pintor e arquiteto italiano que obteve notoriedade com suas

biografias de artistas italianos. Ele é conhecido como o primeiro historiador da arte através de seu livro *Vite* ou *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, onde registrou a biografia dos principais artistas do Renascimento. O livro foi publicado no ano de 1550 em Florença, nele aparece pela primeira vez o termo *gótico*, que Vasari compreende de modo pejorativo - como mostra a famosa filípica contra o estilo gótico que, segundo ele, imputa todos os abusos à horrível e bárbara *maniera tedesca*²⁵ e considera o arco agudo, o *girare le volte com quarti acuti*, o mais desprezível absurdo naquilo que acreditava ser uma abominação da arquitetura.

Vasari elaborou a narrativa da pintura representativa a partir da teoria definidora de que a arte se propunha a enaltecer a realidade da pintura a ponto de pensar estar diante da própria realidade (DANTO, 2006). Danto (2010, p. 56) escreve acerca da arte na narrativa representativa: “é um sistema de estratégias aprendidas para tornar as representações cada vez mais adequadas, julgadas imutáveis por um critério perceptual”. A narrativa tradicional representativa formulada por Vasari afirmava que a arte seria a conquista progressiva da aparência visual, do domínio da técnica que levaria o artista a replicar com tamanha exatidão a realidade que superfícies pintadas afetariam o sistema visual da mesma forma que as superfícies visuais faziam.

Não se pode, contudo, afirmar que os artistas visuais pertencentes à narrativa representativa eram meros copistas, excelentes técnicos da pintura mas que nada

²⁵ Estilo alemão.

criavam, que não utilizavam a imaginação ou que não expunham suas visões de mundo através de suas obras. Ao contrário. Eles permaneciam fiéis à natureza sem perder em criação e inovação. Como Leonardo da Vinci²⁶, um dos pintores pertencentes à narrativa representacional, escreve em seu *Tratado de Pintura* (*apud* ECO, 2010, p. 178),

O pintor é senhor de todas as coisas que possam vir ao pensamento do homem, porque, se tem desejo de ver belezas que o apaixonem, ele é senhor de gerá-las, e se quer ver coisas monstruosas que assustem, ou que sejam cômicas e risíveis, ou verdadeiramente miserativas, delas ele é senhor e criador. [...] E, com efeito, aquilo que está no universo em essência, presença ou imaginação chega primeiro à sua mente e depois às mãos, e estas são de tanta excelência que ao mesmo tempo geram, em um só olhar, uma proporcionada harmonia, do modo como fazem as coisas.

O que da Vinci lembra é que o artista compõe a obra, não apenas imita a realidade como se apresenta. A arte não era mero espelho da realidade, os artistas expunham sua intencionalidade na composição das formas, das cores, na escolha do tema e como seria a apresentação desses. O que o público tinha consciência era de que estava diante de uma obra de arte se essa se parecesse com a realidade com que

²⁶ Leonardo di ser Piero da Vinci (1452 - 1519), homem-símbolo da Renascença conhecido por composições firmemente organizadas, efeitos de luz naturalistas e personagens pintados com a técnica do *sfumato*. Produziu obras como *A Última ceia* e *A Anunciação*.

estavam habituados a observar visualmente em seus cotidianos – a donzela teria os olhos e a boca nos lugares convencionais, não seriam “desfigurados” como anos depois Picasso provocaria ao realizar suas obras cubistas.

Uma pergunta pode ser feita: Vasari só elaborou sua narrativa representativa para a pintura? E as outras manifestações artísticas, como a música? Vasari escreveu sobre arquitetura também, mas, a análise proposta por ele, um historiador da arte, é que a arte da Renascença (período da era da arte onde o conceito de artista se tornou central) realizou uma ruptura com a arte realizada anteriormente - onde havia uma origem miraculosa para a obra, a (re)apresentação estava presente e o artista não era autônomo em seus atos, mas meio de realização da vontade de deus ou deuses -, a Renascença estaria formulada em bases representacionais, o progresso era realizado através do aperfeiçoamento da técnica em vista da perfeição da forma, a mão do artista devia ser precisa e sua obra ilusória, uma pintura deveria tencionar com a realidade a ponto de quase tocá-la. Como escreve Danto (2006, p. 57),

Para Vasari, o elogio crítico consiste em afirmar, algumas vezes contrariando toda e qualquer evidência, que a pintura em questão se parecia tão exatamente com a realidade que se poderia acreditar estar em presença da realidade. No caso da *Monalisa*, por exemplo – e há fortes indícios de que ele jamais tenha visto o quadro – ele escreveu: “do nariz, com suas lindas e delicadamente rosadas narinas, pode-se facilmente acreditar que está vivo... a carnção das bochechas não parece ser pintada, mas realmente feita de carne e sangue”; quem olha

atentamente o nó da garganta pode ver até mesmo suas pulsações sanguíneas.

Com essa elaboração vasariana acerca da busca renascentista pela representação perfeita - a quase realidade que a arte deveria almejar - a narrativa vasariana enaltece a pintura como arte superior sobre as demais. Isto porque ela é a arte que consegue de maneira mais precisa alcançar o ideal imposto para a arte renascentista. Assim, pode-se notar que a narrativa mestre enaltece uma forma de arte - a que melhor conseguir alcançar o que é imposto como objetivo da arte. Até que esse objetivo seja totalmente alcançado e posto em segundo plano, como ocorreu com a narrativa representativa tradicional, que com o aparecimento da fotografia²⁷ acabou por perder para a nova técnica que surgia eliminando qualquer possível concorrência da mão humana. A partir desse panorama outra deveria ser a busca, o objetivo da arte, algo que a máquina não conseguiria ter capacidade de realizar, algo estritamente humano. Uma nova arte deveria ser capaz de minimizar o poder técnico das máquinas.

A arte conseguiu reagir contra o domínio mecânico com o aparecimento da arte moderna, principalmente a pintura modernista. Essa nova maneira de pintar o mundo

²⁷ A utilização da câmera escura, embrião da câmera de fotografia, é conhecida desde o século XVI, com Leonardo da Vinci, porque ela captava siluetas. A fotografia que utiliza a câmera para depois revelar em papel a imagem teve início com o francês Joseph-Nicéphore Niépce. A primeira fotografia no mundo foi tirada no verão de 1826, da janela da casa de Niépce.

não mais estava subordinada a pintar o que os olhos viam. A pintura que aparecera em 1912; conhecida como pós-impressionista; estava subordinada aos sentimentos dos artistas, eles não queriam imitar a vida, mas encontrar um equivalente para ela. Roger Fry²⁸ buscou uma nova teoria para a arte que fosse mais abrangente que a vasariana - que não mais respondia pela arte que estava sendo realizada e aceita para exposição. Fry, contudo, não pode ser entendido como um formulador de uma nova narrativa mestra na arte, já que seu trabalho consistiu em alargar o entendimento da pintura que apresentava outros tipos de “ilusionismos” (tentativas de representar a realidade), mas ainda não havia ocorrido um rompimento com a ideia de representatividade, iniciada por Vasari e aperfeiçoada por R. Fry e o pós-impressionismo. Como escreve Danto (2006, p. 62), “o impressionismo é, afinal de contas, uma continuidade da agenda vasariana; ele está preocupado com a conquista das aparências visuais, com as diferenças naturais entre luz e sombra”.

Uma nova narrativa mestra só será elaborada por Clement Greenberg que, segundo ele, inicia com Manet. Como Greenberg escreve para a *The Nation* em 15 de abril de 1944 em seu artigo intitulado *Arte Abstrata* (GREENBERG, 1997, p. 63),

E com Manet e Courbet a pintura ocidental reverteu sua direção. O impressionismo levou tão longe a reprodução fiel da natureza que a pintura figurativa foi

²⁸ Roger Fry (1866-1934), pintor inglês pós-impressionista e escritor.

virada pelo avesso. Incitados por um positivismo tomado da ciência, os impressionistas fizeram a descoberta — formulada mais claramente em sua arte do que em suas teorias — de que a interpretação mais direta da experiência visual deve ser bidimensional. O novo meio da fotografia forneceu provas adicionais disso. As sensações de uma terceira dimensão não são dadas pela visão enquanto tal, mas por associações adquiridas com a experiência do movimento e do tato. Os dados da visão, considerados mais literalmente, não passam de cores. Observemos assim como uma planaridade começa a se insinuar nas pinturas impressionistas, como estas permanecem próximas da superfície, apesar da "perspectiva atmosférica", e como a natureza física da tela e da tinta sobre ela aplicada é abertamente declarada — a fim de, também, enfatizar a diferença entre pintura e fotografia.

Os sucessores do impressionismo tornaram tudo isso mais explícito. A pintura, convertendo-se em antiidealista, rendeu-se mais uma vez à superfície plana literal. A correção do desenho, o claro-escuro em preto-e-branco, os efeitos luminosos tridimensionais, a perspectiva atmosférica e linear etc., etc. foram sendo progressivamente, embora não consistentemente, eliminados. A superfície uniformemente lisa e transparente por trás da qual a pintura antes se desdobrava foi transformada no *locus* real (atual) da pintura, em vez de sua janela de vidro.

6.2 GREENBERG

Clement Greenberg (1909 - 1994) foi crítico de arte nos Estados Unidos, ele desejava salvar a cultura moderna do *kitsch*, assim teorizando sobre a *pureza* na pintura. Seu ofício de crítico foi decisivo para estruturar a arte moderna com bases kantianas, onde a pureza da arte residia na exigência de autodefinição, isto é, “cada arte teve de determinar, mediante suas próprias operações e obras, seus próprios efeitos exclusivos. Ao fazê-lo, cada arte iria, sem dúvida, restringir sua área de competência, mas ao mesmo tempo iria consolidar sua posse dessa área” (GREENBERG, 1997, p. 102).

De acordo com Greenberg, toda a pintura modernista (que ele considera iniciada por Manet) seria uma crítica da pintura pura, por isso a exclusão da ilusão em favor da eliminação do espaço tridimensional na pintura, assim discordante da estrutura vasariana, pois, segundo Greenberg, o que esta propunha era uma usurpação da escultura (DANTO, 2006, p. 75) pela pintura. Assim, Danto observa que Greenberg tem crédito por perceber o auto-exame na arte, a busca pela radicalidade de cada tipo de arte sem utilização de outros meios artísticos, sem pluralidade, constituindo uma nova narrativa.

Greenberg considera a arte do pós-modernismo possuidora de uma tendência autocrítica. Tendência que ele entende ter iniciado com o pensamento kantiano (Kant é considerado por Greenberg como o primeiro modernista, “por ter sido o primeiro a criticar os próprios meios da crítica, considero Kant o primeiro verdadeiro modernista” (GREENBERG, 1997, p. 101) na crítica da razão enquanto

pura – a razão que tenta encontrar suas limitações. Greenberg vê o modernismo como autoquestionador dos métodos de uma disciplina que são utilizados para questionar a própria disciplina, essa é a crítica interna realizada pela arte modernista que utiliza a arte como tema da arte, ou, como Greenberg salientou, a pintura era tema da própria pintura. Como Leo Steinberg (1997, p. 186-187) escreve em seu artigo *Outros Critérios*

Assim como Kant usou a lógica para estabelecer os limites da lógica, assim também, argumenta Greenberg, "o modernismo critica do interior, mediante os próprios procedimentos do que esta sendo criticado". Como então essa critica procede? "A tarefa da autocritica passou a ser a de eliminar os efeitos específicos de cada arte todo efeito que se pudesse imaginar ter sido tornado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles. Assim, cada arte se tornaria 'pura' ..." Essa pureza, prossegue Greenberg, "significava autodefinição, e a missão da autocritica nas artes tornou-se uma missão de autodefinição radical."

Danto observa que o período do modernismo é um tempo de incerteza - que em muito a guerra ajudou a elaborar - uma era de autocritica, não só na arte, mas na ciência e filosofia também. Greenberg analisou seu tempo como uma era de busca por determinações, dos movimentos e do fundacionalismo – cada arte tinha de delimitar seu trabalho ao que era possuidora, com o que lhe era peculiar. Na narrativa da pintura pura, “pureza” significa “autodefinição”, portanto, o que fosse arte

mesclada com outros meios seria considerado arte impura, ou nem mesmo arte poderia ser.

Greenberg comenta sobre a pureza da pintura e da escultura, mas também analisa a busca pela pureza na poesia. Em seu escrito *Rumo a um mais novo Laocoonte* (GREENBERG, 1997, p. 54), o crítico afirma que a poesia deve livrar-se da literatura e dos temas, para isso, ele escreve que

Para livrar a poesia do tema e dar plenos poderes à sua verdadeira força afetiva é necessário libertar as palavras da lógica. A singularidade do meio da poesia está no poder que tem a palavra de evocar associações e conotar. A poesia já não reside nas relações das palavras entre elas enquanto significados, mas nas relações das palavras entre elas enquanto personalidades compostas de som, histórias e possibilidades de significado.

A forma, o ritmo e a métrica devem ser desconsiderados, porque são demasiadamente vinculados a determinados lugares e convenções para pertencerem a essência da poesia. A estrutura formal é indispensável, como também as possibilidades de significação, mas sem jamais significar algo, pois se assim fosse perderia toda sua eficácia. Segundo Greenberg (1997, p. 55) “o poeta escreve não tanto para expressar como para criar algo que vai operar sobre a consciência do leitor de modo a produzir a emoção da poesia. O conteúdo do poema é o que ele faz para o leitor, não o que comunica.” A emoção do leitor deve ser derivada do poema, e não de referentes externos. A dificuldade em delimitar o meio onde a poesia deve

explorar-se sem extrapolar para outras artes; problema que não se encontra nas artes plásticas, onde é mais fácil isolar o meio e, por conseguinte, pode-se dizer que a pintura e a escultura de vanguarda atingiram uma pureza muito mais radical do que a poesia de vanguarda (GREENBERG, 1997, p. 55). Na narrativa greenberguiana, portanto, pode-se notar a excelência da pintura sobre a poesia, pois em uma narrativa onde a pureza é o critério definidor, a arte que melhor alcançá-la será uma arte de grau mais elevado do que outras. Nas duas grandes narrativas explicitadas por Danto, de Vasari e Greenberg, a pintura alcançou um nível de adequação de ordem superior, esse é, talvez, um dos motivos pelo qual Danto opta em sua obra por analisar tão profundamente essa arte e não tanto outras como a música ou a dança.

6.3 O FIM DA ARTE

Em um primeiro período, há a “tentativa de domínio dos estilos para obter imagens cada vez mais confiáveis do mundo externo” (DANTO, 2006, p. 76). Então, chega-se a um domínio tão preciso de habilidades representacionais do mundo que a procura por uma pintura que se revele enquanto pintura, estritamente, se torna central. Neste momento de autoconsciência da pintura, ela torna-se “uma investigação filosófica pela natureza da pintura” (Danto, 2006, p. 76). Como no discurso vasariano não havia espaço para a arte modernista, no discurso greenbergiano não

havia espaço para um retorno à realidade, como a Arte Pop²⁹, propôs após o expressionismo abstrato.

A Arte Pop era pluralista em suas composições, não estava mais preocupada com a natureza da pintura e, o mais inquietante, não deixava claro o que seria arte e o que não seria nos tempos da década de 60. Ela parecia apenas questionar os limites da arte perguntando, com suas obras, se o que estava exposto seria considerado arte ou não. Nesse ponto, inspirado pela Arte Pop, Danto elabora sua visão do fim da arte, visão já encontrada em Hegel e empregada pelo filósofo americano (2010, p. 102):

A arte é praticamente uma confirmação da teoria da história de Hegel, segundo a qual o Espírito está destinado a tornar-se consciente de si. Ela reproduziu esse curso especulativo da história tornando-se autoconsciente - a consciência da arte sendo *arte* sob uma forma reflexiva comparável à da filosofia, que é ela própria consciência da filosofia.

A tese hegeliana do fim da arte pode ser entendida acompanhando o desenvolvimento das formas da arte - da

²⁹ A Arte Pop surgiu na Europa em um primeiro momento, em 1947 como uma onomatopeia em uma colagem do artista Eduardo Paolozzi intitulada *I was a Rich Man's Plaything* (Eu era o brinquedo de um homem rico). Essa arte se constituiu da influência cultural americana, nota-se com clareza isso na colagem citada, onde pode-se ver todos os símbolos da cultura americana de massas e anuncia os fundamentos da iconografia pop, como revistas populares, a *pin-up sexy*, marcas publicitárias como a *Coca-Cola*, um bombardeiro americano e, por fim, um revólver apontado para a cabeça da *pin-up* que faz “pop!” em um balão de história em quadrinho.

arte simbólica à arte romântica. Arte romântica que Hegel (2009, p.661-2) expõe como sendo a arte em que surgiu

Um novo ídolo representado pelo humano, pelas profundezas e cumeadas da alma humana [...] A partir desse momento, o artista encontra em si mesmo o seu conteúdo, é o espírito humano que a si mesmo se determina [...] e a que nada do que há na alma humana é estranho.

A arte romântica é a mais espiritual, embora menos artística, para Hegel, o que não é visto como defeito, ao contrário. Hegel, sobre o fim da arte, afirma que nos tempos modernos o pensamento e a reflexão superaram a bela arte, logo, esses tempos não seriam mais favoráveis à arte, colocando-a como algo que habitaria o passado.

Danto compreende a história como encontrada na escrita de Hegel sobre filosofia da história, onde a história é, na verdade, a história da liberdade. Ele observa a história da arte até o momento em que a questão da arte é posta de modo filosófico, ao nível da consciência filosófica. Danto elabora o seu “fim da arte” a partir do advento da Arte Pop, mais precisamente com o artista Andy Warhol que, segundo ele, conseguiu elaborar a questão pela natureza da arte de modo comum ao da filosofia. Danto vê as questões filosóficas como possuindo uma forma que pode ser compreendida partindo de duas coisas extremamente indiscerníveis que pertencem a categorias filosóficas diferentes. Para melhor compreensão, Danto toma como exemplo a filosofia moderna, mais precisamente a Primeira

Meditação de Descartes, onde este descobre que não há um critério interno capaz de distinguir sonho de vigília.

Danto encontra o fim da arte na chegada ao nível da consciência filosófica com o argumento de que, ao alcançar tal nível, a arte não possui mais responsabilidade por sua definição (o que se revelou norteador para as grandes narrativas de Vasari e Greenberg), renunciando essa tarefa aos filósofos da arte e, em segundo lugar, não há mais aparência específica a ser assumida pelas obras de arte, uma vez que a definição filosófica de arte deve ser compatível com toda e qualquer arte que possa surgir. Essa segunda elaboração é importante por se tratar do fim da arte/da história da arte, momento pós-histórico em que tudo pode ser ou vir a ser arte ao mesmo tempo em que nada mais seria tão estranho que poderia ser desprezado como obra de arte por falta de uma definição que a acolhesse. Uma boa definição de arte deveria abranger tudo o que a arte foi e tudo que ela pode vir a ser, não podendo excluir nada. Para solucionar esse problema, Danto expõe uma teoria composta por conceitos básicos que se apresentam em um objeto-obra-de-arte, conceitos que são necessários para a constituição da transfiguração – conceito-chave na definição de obra de arte em Danto.

Danto propõe uma teoria essencialista e historicista para a obra de arte, ele argumenta que

Como um essencialista em filosofia, estou comprometido com o ponto de vista de que a arte é eternamente a mesma – de que existem condições necessárias e suficientes para que algo seja uma obra de arte, independentemente de tempo e lugar. Não vejo

como alguém possa fazer filosofia da arte – ou filosofiassem nessa medida ser um essencialista. (DANTO, 2006, p. 106)

E, igualmente como historiador, está comprometido com

O ponto de vista de que o que é uma obra de arte em determinado momento não poderá ser em outro, e em particular com a concepção de que existe uma história, encenada mediante a história da arte, na qual a essência da arte [...] é arduamente trazida à consciência. (DANTO, 2006, p. 106)

Para Danto, a partir da década de sessenta não há mais limites para o artista, não há mais narrativas mestras, como expõe Aita (2003, v. 1):

A diferença fundamental que Danto pretende estabelecer entre a sua versão da filosofia da história da arte que chegou a um fim e estas teorias da história da arte que identificam certas formas de arte como historicamente imperativas, consiste em aceitar o percurso teleológico da história da arte até um fim no qual atinge sua autoconsciência, a definição filosófica, como um tipo de essência trans-histórica da arte, que é invariável e *all inclusive*, mas que nunca se atualiza numa forma particular. Mas rejeita como inconsistente, ao contrário daquelas, a identificação desta essência com um estilo particular de arte, implicando a exclusão de qualquer outro estilo/narrativa como falso. Rejeita qualquer tipo de imperativo histórico que atribua necessidade a uma

narrativa em detrimento de outras, subtraindo-lhe seu caráter contingente e hipostasiando-a como critério universal.

O artista pode realizar arte como e com o que desejar, “tudo é possível para os artistas” (DANTO, 2006, p. 219) pós-históricos. E nesse mesmo período, após o fim da arte, as obras se “transfiguram em exercícios de filosofia da arte” (DANTO, 2010, p. 102). O pluralismo é, finalmente, aceito na arte – algo que não poderia ocorrer sob a mira de uma narrativa mestra. A arte pós-histórica encontrou sua liberdade ao alcançar a consciência filosófica, caminho traçado por Hegel e assumido por Danto, portanto, a mistura de linguagens na arte estava permitida e era desejada pelos artistas pop que mesclavam em sua arte a arte comercial, a música e o vídeo³⁰, por exemplo. Essa pluralidade de estilos sem predominância de nenhum pode ser compreendida no estilo de vida de Andy Warhol refletido em sua *Factory*³¹. A *Factory* era um modo de vida, um lugar para se viver ao estilo Warhol, havia objetos como projetores de cinema, amplificadores, material para pintura e serigrafia, por exemplo. Na fábrica todos podiam ir e vir, criar e se manifestar, era um lugar onde Andy era apenas observador, como ele mesmo relatou, o seu estilo

³⁰ O vídeo foi uma linguagem tão explorada por Andy Warhol que o artista chegou a se dedicar apenas a ele em certos momentos da vida, chegando a forjar uma estrela que participava apenas de seus vídeos, a modelo Edie Sedgwick, conhecida como a *Factory Girl*.

³¹ Antigo quartel de bombeiros na Rua 87 Leste alugado por Andy em 1963 para se transformar em seu ateliê, ou, melhor, sua fábrica onde realizaria arte em quantidade e de modo impessoal.

impessoal estava presente, e não se tratava de um estilo artístico, mas um estilo que era o homem Andy, arte e homem não se desgrudavam, se revelavam.

7. O ESTILO

No *Curso de Estética* (2009, p. 329), Hegel escreve que há uma frase de Buffon que diz que *le style c'est l'homme*³². Essa definição afirma que o estilo é aquilo em que se revela a personalidade do sujeito. Danto também menciona a frase, além de elucidar que o termo estilo deriva etimologicamente do latim *stilus* – instrumento pontiagudo usado para escrever. Ele escreve que “é como instrumento de representação que o *stilus* nos interessa aqui, ademais de sua interessante propriedade de deixar algo de sua natureza nas superfícies onde deixa suas marcas” (DANTO, 2010, p. 283). Diz que a afirmação da frase de Buffon amplia o conceito de estilo e transforma o *stilus* em metonímia, a troca de um nome por outro. O artista, além de representar o mundo, se exprime em suas relações com o conteúdo da representação, e “somente por um ato de brutal mas

³² “O estilo é o próprio homem”, Conde de Buffon (1707 - 1788).

necessária abstração é possível separar o estilo da substância” (DANTO, 2010, p. 284).

Em Hegel vemos a diferenciação de maneira e estilo. A *maneira subjetiva* hegeliana pode ser entendida como algo que provém das qualidades particulares, acidentais do artista. A maneira é “um modo de execução devido a uma idiossincrasia pessoal, forma de conceber e modo de execução que, se forem levados demasiado longe, podem apresentar-se em oposição direta ao conceito do ideal” (HEGEL, 2009, p. 327). Assim, a maneira seria o deixar-se levar pela subjetividade, pelo acidental e contingente, portanto, é visto negativamente por Hegel, que observa que o artista deve suprimir a acidentalidade e deixar-se guiar para além de seus caprichos. Como ele expõe, não há pior entendimento de originalidade do que a compreendida por meio da maneira, que afirma original um artista que possui certas singularidades de comportamento em que nenhum outro sujeito se aplique, “não há, neste sentido, povo mais original do que o inglês, pois cada inglês tem a sua mania que nenhum homem sensato gostará de imitar, e é impondo essa mania que pretende ser original.” (HEGEL, 2009, p. 330), Em contraponto, o estilo se refere a um modo de execução adequado às condições dos materiais utilizados, como também às exigências de concepção e execução de cada arte, e às leis que provém do próprio conceito da coisa. Sobre a subjetividade, conceito-chave da modernidade, Hegel utiliza da sua dialética em três tópicos: em primeiro lugar o talento, o gênio, em segundo, a objetividade da atividade criadora, e por último a

originalidade, onde se inserem a maneira, o estilo e a própria originalidade. A originalidade

Se revela em ser obra de arte criação própria de um espírito que não procura os elementos da sua obra no exterior para depois os reunir de qualquer modo, mas que, por assim dizer, elabora de uma só vez, e num só tom, um conjunto cujos elementos realizaram a sua inteira fusão nas profundidades do eu criador”, há uma interior afinidade (HEGEL, 2009, p. 332).

Danto também faz uma diferenciação entre maneira e estilo. Para ele, a maneira é produzida pela repetição, fruto da mediação, portanto, apreensível. Assim se pode ser capaz de “desenhar no *estilo* de Rembrandt” (DANTO, 2010, p. 289), mas não de possuir o estilo do famoso pintor, porque a “maneira [...] se separa do homem em si por um hiato que o conhecimento ou arte tem a função de estreitar” (DANTO, 2010, p. 292). Observa-se alguma proximidade de compreensão entre Hegel e Danto, salvo pormenores, a maneira é fruto de repetição, é apreensível, podendo vir a ser mecânica, um mero trabalho de técnica. Para Danto, contudo, a maneira não está de tal modo atrelada às particularidades do artista, do sujeito, como repele Hegel, como em Danto não há a mesma filosofia da arte encontrada em Hegel e seus entendimentos, para o filósofo americano interessa, na arte pós-histórica, a afirmação do artista enquanto único, cheio de particularidades que explicita em sua obra fornecendo algo de si à ela que ninguém consiga aprender por repetição, algo que é de Rembrandt e ninguém mais. Não há exclusão

da possibilidade de ser feita arte à maneira de X, mas só se pode dizer que se está diante de uma obra do artista X se há na obra algo de X, algo que esteja além do conhecimento técnico e meras repetições, algo que ele imprimiu de si. O artista construiu sua emancipação de escolas e estilos definidores juntamente com os objetos artísticos que produziam, assim, na pós-história, ter estilo é ser o estilo.

O estilo “exclui a mediação do conhecimento ou arte” (DANTO, 2010, p. 288), isto é, ter um estilo diz respeito à essência do próprio homem. Danto se utiliza da observação de Buffon de que “o estilo é o próprio homem” (DANTO, 2010, p. 284), para explicar que o “próprio homem” é aqui entendido de acordo com a “teoria de que somos sistemas de representações” (DANTO, 2010, p. 292), sejam sistemas de palavras ou de imagens. Sua “tese é uma extensão da tese de Peirce de que ‘o homem é a soma de sua língua, porque o homem é um signo’” (DANTO, 2010, p. 293). Destarte, “se o homem é um sistema de representações, seu estilo é o estilo de suas representações” (DANTO, 2010, p. 293). Logo, o artista representa o mundo, “exprime-se em suas relações com o conteúdo da representação” (DANTO, 2010, p. 284). O estilo, portanto, pertence a sua essência, é individual e intransponível. O estilo do artista, a não-mediação, reside em fazer ver o mundo como ele o vê ou como deseja que o mundo seja visto, não retratando o mundo como a vista de uma janela o faz, mas revelando o seu modo de ver aos observadores (DANTO, 2010, p. 288). Fica clara a objeção de Danto a Hegel: enquanto este busca a libertação da subjetividade

contingente e imediata, aquele traduz a conquista da liberdade do artista em seu encontro consigo mesmo, um retorno para si, para o não-mediado, o ser o que se é ao revelar-se em sua obra que não pode deixar de ser sua visão de mundo, mundos possíveis, não somente mundos reais. O mundo de Picasso foi cubista e o de Dalí onírico, cada um tornou seu mundo interior possível aos olhos da humanidade. Assim, ter o estilo de Dalí ou Picasso ninguém conseguirá, mas se poderá travar diálogos, construir relações, a fim de elaborar seu próprio estilo, que invada a vida, o cotidiano. Não se pode deixar de ver com os próprios olhos e pintar com as próprias mãos, a coerência (como Hegel já elaborou como fundamental) é fundamental no momento pós-histórico da liberdade alcançada pelo artista. Toda a argumentação de Danto sobre o estilo se dá na explicitação de seu conceito de estilo redefinido para a arte pós-histórica, após 1964, mas ele não se esquece de todas as definições encontradas na própria filosofia da arte sobre o conceito, todas, porém, irão desaguar na definição atual construída por ele, por estar de acordo com a arte pós-histórica³³.

Em Danto, se poderá notar o exaustivo retorno a Andy Warhol, que foi o artista que inaugurou a pós-história e que melhor ilustra a teoria dantiana. Andy Warhol pode ser citado como exemplo do estilo dantiano, já que ele não era menos que sua arte, ele era o homem à frente de suas

³³ Pode-se ilustrar com a imagem de Hegel e o muro de tijolos, onde cada tijolo era uma forma de fazer filosofia, aqui cada tijolo é uma apresentação do conceito, a de Danto, portanto última, fecha o espaço vazio do muro.

obras, ele era o seu estilo. Danto, em sua obra *Andy Warhol* (2012, p. 30), explica que

Os expressionistas abstratos e os artistas pop tinham concepções radicalmente opostas sobre o que os artistas faziam. O artista pop não tinha segredos íntimos. Se revelava alguma coisa aos espectadores, era algo que estes já conheciam ou pelo menos tinham ouvido falar. Por esse motivo, já existia um elo natural entre o artista e o espectador, o que contribuiu, no caso de Warhol, para explicar como ele se tornou ícone. Ele sabia as mesmas coisas que seu público sabia e se comovia com as mesmas coisas que comoviam o público.

Sobre a importância de Warhol para a sua própria arte, é interessante a ilustração cinematográfica feita no diálogo do filme *Factory Girl* (2006):

- Diga-me, por que todas estas pessoas pagam uma fortuna por uma lata de sopa? Quero dizer...
- Basta olhar para além do óbvio.
- Sou imbecil ou... Não entendo. Sou imbecil?
- Você está sendo um pouco imbecil. Isto, não acha intrigante? Nem um pouquinho? Sabe, pode ser só um quadro, mas é uma idéia. E o homem atrás desta ideia é que é interessante.

Warhol inventou um estilo de vida para si com a *Factory*, a música, a arte, as drogas..., mas inventou a sua arte ao produzir a si mesmo, o seu pop era a sua vida, ele era pop e todos poderiam ser por quinze minutos, a vida se tornava pop - ao mesmo tempo em que já era pop sem ter

consciência disso - mas não deixava de ser a vida (vista por) de Warhol. Hoje se pode expor uma *Brillo* como a de Warhol, mas a ideia está atrás do homem, a arte não se confunde com o artista porque o artista é a sua própria arte.

8. A TRANSFIGURAÇÃO

A transfiguração é um conceito originalmente religioso. Quando algo considerado comum é elevado a um nível superior para, assim, poder ser contemplado, há a transfiguração. Como explica Danto (2006, p. 142-3),

A transfiguração (...) significa a adoração do comum, como em sua manifestação original, no Evangelho de São Mateus, ela significava adorar um homem como a um deus. Eu procurei transmitir essa ideia no título de meu primeiro livro sobre arte, *The Transfiguration of the Commonplace* [A transfiguração do lugar-comum], nome que me apropriei de um título ficcional de uma novela da autora católica Muriel Spark.

As obras de arte, de acordo com Danto, são discerníveis da realidade das coisas reais como o é a linguagem descritiva. Não que a arte seja uma linguagem, mas pertencem ambas à mesma estrutura de diferenciação das coisas reais. Portanto, o que está na arte que lhe permite a diferença entre o mero objeto e o objeto

artístico? Ou qual a diferença entre duas coisas, exatamente iguais, uma das quais é arte e a outra não? Nesses termos, a pergunta acabará por se tornar uma questão quase religiosa, pois quando se diz que Jesus é simultaneamente humano e divino: sabe-se que é humano pelo sangue real que escorre de sua face, e que ele é Deus é a intenção da mensagem que o halo em volta de sua cabeça anuncia (DANTO, 2012, p. 45). Assim, a transfiguração anuncia que algo de novo introduz o objeto em outra classe (humano para divino ou pedra para obra de arte). Como escreve Vlad Morariu³⁴,

As early as 1964, Danto had appealed to the Catholic theology doctrine in order to define the concept of the artworld, arguing that “the artworld stands to the real world ... [as] the City of God stands to the Earthly City.” This kind of view entails the subsidiary idea that artworks are transfigured into a sort of higher ontological order, entirely different from our world’s domain of ordinary things. An artwork and a mere thing might be perceptually indiscernible; however, the latter shares, along with other ordinary things, in the realm of degraded things, while the former is elevated to a kind of holy grace shared by entities of the same kind. This realm is a slightly modified version of what Danto had previously called the artworld, namely, an ontological community of artworks with strong interrelationships and affiliations.³⁵

³⁴ Disponível em: <<http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/t/transfiguration/transfiguration-vlad-morariu.html>> Acesso em: 19 de novembro de 2012

³⁵ Já em 1964, Danto apelou para a doutrina da teologia católica a fim de definir o conceito de mundo da arte, argumentando que "o mundo da arte está para o mundo real ... [como] a Cidade de Deus está para a

Danto está interessado em formular uma teoria da arte que abranja todo tipo de arte e a qualquer objeto artístico, seja qual for sua época. Ele afirma que uma teoria da arte abrangente é necessária na atualidade pós-histórica, porque se o silêncio, a tinta, uma caixa de papelão, o gesto do bailarino e outras formas podem ser arte, e não há uma narrativa mestra que assegure o que é arte (ou qual arte é superior), então deve surgir uma teoria abrangente de toda a arte que se produziu e que se produzirá.

Danto afirma que algo para ser identificado como obra de arte deve ser sobre alguma coisa (possuir conteúdo semântico); projetar um ponto de vista sobre o conteúdo - por meio da retórica e de metáforas -; deve requerer uma interpretação - que é constitutiva da sua identidade -; e a interpretação da obra deve ser historicamente localizada - ou aceita - no mundo da arte. As obras de arte, portanto, não são discerníveis pelas propriedades sensíveis, mas pelas propriedades descritivas, como a interpretação e a metáfora. Essa argumentação expõe as necessidades que

cidade terrena." Esse tipo de vista implica a idéia subsidiária que obras de arte são transfiguradas em uma espécie de ordem superior ontológica, totalmente diferente do domínio do nosso mundo de coisas comuns. Uma obra de arte e uma coisa simples pode ser perceptualmente indiscernível, no entanto, esta última, juntamente com outras coisas comuns, está no domínio das coisas degradadas, enquanto a primeira é elevada por uma espécie de graça sagrada compartilhada por entidades do mesmo tipo. Este reino é uma versão ligeiramente modificada do que Danto tinha anteriormente chamado de o mundo da arte, ou seja, uma comunidade ontológica de obras de arte com interrelações fortes e afiliações.

uma coisa deve possuir para ser obra de arte, mas ainda falta um conceito-chave que contemple a pretensão dantiana de uma teoria abrangente da arte. Um conceito que possibilite a todas as obras de arte realizadas (e que se realizem futuramente) possuírem um fio condutor que as una em uma teoria, uma identidade artística, um só predicado – é obra de arte – para isso, Danto revela que essa aproximação é realizada pelo conceito da transfiguração. Tudo o que é obra de arte foi transfigurado, elevado a outro status de apreciação sem perder sua natureza banal – como Jesus, que é divino sem deixar de ser humano.

A transfiguração na arte pode ser entendida, em um primeiro momento, como a modificação da recepção de algo que é oferecido à nossa percepção no cotidiano, como um pedaço de pedra, por exemplo, em uma escultura que em nada lembra ao espectador a sua composição material. Um corpo juvenil esculpido pelo artista tem por objetivo a contemplação do espectador de sua visão sobre “um corpo juvenil em alguma pose”, e não a contemplação do objeto pedra. Ao objeto artístico é conferida uma nova concepção de recepção do objeto que não a cotidiana. O artista trabalha sua técnica para aprimorar a materialização de sua intenção. A matéria-prima utilizada pelo artista é banal, mas tratada com o respeito adequado a uma obra de arte – pois uma pedra pode ser admirada em sua forma de jovem entalhada pelo artista, mas não por estar apenas na calçada. A relação do espectador com uma pedra transfigurada pode ser compreendida pelo tratamento desprendido ao objeto artístico, e conseqüente elevação (enquanto pedra) a um status de apreciação da visão do artista por meio da

transfiguração, ou seja, a obra. A transfiguração, conseqüentemente, pode ser compreendida – de forma inicial – como uma mudança da forma de um objeto cotidiano para uma forma que contém, nas relações do artista com o material, sua pretensão de elevá-lo ao status de objeto digno de contemplação. Isso não é tudo, porém, pois uma obra de arte deve se constituir de todas as ideias expostas por Danto, como ser sobre algo, possuir um título, ser interpretada, possuir metáfora, etc. Deste modo, a transfiguração não pode ser entendida como transformação, pois no transformar a forma de algo se concede uma nova identidade, gerando uma (re)apresentação, algo em lugar de outro – como o vinho ser sangue na Eucaristia Católica. Na transfiguração, pode ser dito que uma coisa possui duas “identidades”/”credenciais”, uma de objeto banal e outra de objeto artístico. Diz-se transfigurada, porém, somente aquela coisa que pode ser apontada como arte, por exemplo, só o silêncio em 4’33 de John Cage foi transfigurado e possui as duas “identidades”/”credenciais”, é tanto o silêncio substantivo masculino utilizado para designar ausência de ruídos como a “música” de John Cage, e não qualquer silêncio, ou, ainda, só a *Brillo Box* de Andy Warhol da exposição de 1964 é obra de arte, logo, transfigurada, e todas as outras caixas de *Brillo* do supermercado não são mais que caixas de papelão da marca *Brillo*, objetos banais.

A posição defendida por Danto contrasta com a de Platão. Este observa as obras de arte como peças geradas por imitadores, como um pintor, que se afasta três graus da

forma verdadeira, acabando por imitar a aparência, como é explicado por Platão (2006, p. 142) em seu décimo livro da República no diálogo entre Sócrates e Glauco:

Por isso, a imitação está distante do verdadeiro e, ao que parece, realiza tudo captando um pouco a aparência ilusória de cada coisa. O pintor, por exemplo, pode pintar um sapateiro, um marceneiro, todos os demais artesãos, mas não conhece nenhuma de suas respectivas artes. Entretanto, se é um bom pintor, ao pintar um marceneiro e ao mostrá-lo de longe, conseguiria iludir as crianças e os ignorantes, dando-lhes a impressão de se encontrarem diante de um verdadeiro marceneiro.

Enquanto Platão afirma que as obras de arte são imitações da aparência, que são sombras das formas verdadeiras, Danto eleva as obras de arte ao nível ontológico, e a transfiguração realiza a mudança de nível metafísico dos objetos comuns - de entidades do espaço-temporal para uma existência diferente, espiritualmente transcendente, porém, sem deixar de serem entidades apreendidas no espaço e tempo.

Ao observar a história da arte ocidental, o que se notaria seria algo semelhante a uma grande exposição de arte possibilitada pelo conceito de transfiguração. A transfiguração é um conceito-chave composto por todos os conceitos que fazem de um objeto uma obra de arte (como metáfora, interpretação, retórica, estilo...), e consegue traduzir o que está em todas as obras de arte, um objeto banal reconhecido como arte pela ação de um artista. Seja a pedra, a tinta, o ruído, o silêncio, o gesto, ou outra forma

cotidiana, não há obra de arte que não possua algo de banal, alguma coisa que seja conhecida do cotidiano, elevada a um status de contemplação pela transfiguração. A transfiguração faz com que nada seja perdido, apenas adicionado, não se perde a materialidade banal ao mesmo tempo em que se ganha um novo status de contemplação passível de ser admirada.

A natureza da arte não está na aparência, não é dada pela percepção, é preciso conhecer a obra a fim de descobrir todas as suas nuances, tudo o que compõe uma obra de arte, é necessário ver além do que está dado para se enxergar a obra em sua completude. Essa é a proposta de Danto. Algo que ficou explícito com a arte de Duchamp, por exemplo, onde ter a informação de que o mictório era arte e o que isto significava seria importante para ver uma obra de arte, e não um objeto de banheiro masculino. A dança de Pina Bausch é outra ilustração possível para a afirmação dantiana, já que ser informado da construção do novo conceito de dança por Pina influenciaria a observação e a captação mais exata da proposta da artista - o inconsciente é um fator importante para a composição da nova dança, a desconstrução da dança e do dançarino revelavam uma nova forma de apreciar a dança como algo mais íntimo, emocional, menos lógico e mais caótico. Isto é,

Aquele corpo dançante que antes era apenas um instrumento da técnica, uma ferramenta para o virtuosismo e a música, começa a se transformar em um agente colaborador do processo criativo, bem como a ser considerado enquanto pessoa, com suas fragilidades e

virtudes, desejos e medos, fantasias e delírios (TRAVI, 2012, p. 23).

A transfiguração unifica as obras de arte, quando se diz que x é uma obra de arte é porque, necessariamente, x foi transfigurado, possuindo uma identidade de x coisa banal mais x obra de arte. Obras de arte são objetos únicos inventados por um artista, isso quer dizer que, se x é obra de arte, outro x , idêntico, pode não ser, caso não tiver sido transfigurado. A transfiguração é realizada pelo artista, pois é um conceito possibilitador de algo ser lançado para além de sua posição banal, comum, para ser uma obra de arte do artista x , mesmo que este não a tenha realizado com suas próprias mãos, ainda será de sua autoria, porque é a ideia que possibilita a obra vir à tona. Assim, transfigurar é fazer arte, tornar possível um mundo paralelo ao mundo real onde um mesmo objeto possa habitar dois lugares concomitantemente, como em um salto quântico - onde um corpo pode estar em dois lugares ao mesmo tempo.

8.1 **BRILLO BOX**

Danto teve sua reflexão estimulada pela exposição da *Brillo Box*³⁶ de A. Warhol em 1964. Nas palavras de Danto (2010, p. 17),

³⁶ Obra exposta em 1964 na *Satable Gallery*, em Manhattan. A obra se caracteriza por uma caixa de esponja de aço sob a marca Brillo Box, existente nos supermercados americanos, com aparência idêntica a comercializada. De tão idêntica às caixas comercializadas pela marca

Na maior parte das fases da história da arte, algo parecido com a *Brillo Box*, ainda que pudesse ter existido como objeto, não o teria como obra de arte. O trabalho só se tornou viável como arte quando o mundo da arte – o mundo das obras de arte- estava pronto para recebê-lo entre seus pares.

A obra de A. Warhol evocaria a seguinte questão: qual a diferença entre um objeto comum e uma obra de arte, sendo estes idênticos visualmente? Pode-se questionar por que Duchamp, com seus *ready-mades*, não é lembrado por Danto como o provocador de tal questão. Para o filósofo, o dadaísta Duchamp queria trazer a questão de que a arte não deveria ser bela para ser arte, tornando o antiesteticismo uma corrente importante para a arte moderna. Já o que Warhol desejava era refletir sobre a história do modernismo como uma luta da arte para trazer à consciência o entendimento do que ela é. O que Warhol conseguiu foi por fim ao modernismo mostrando como se deve responder à pergunta sobre o que é a arte (DANTO, 2012, p. 79). Enquanto a arte de Duchamp era uma arte de protesto contra a essência da arte como beleza, a arte de Warhol era uma arte que desejava expor a cultura de sua época, parodiando a produção em massa, por exemplo. Ou, ainda, é correto afirmar que os interesses de Duchamp

Brillo Box, A. Warhol – após a exposição – foi acusado de violar os direitos os direitos de autoria do *design* da caixa pelo designer da marca, James Harvey.

eram intelectuais, já os de Warhol eram políticos (DANTO, 2012, p. 84).

Warhol celebrava a cultura americana, as coisas que participavam da vida dos americanos, ele pode ser visto como um artista irônico – é uma interpretação possível – mas a sua preocupação era de realizar arte com o que se via nas ruas, o que já era cotidiano para a América seria transfigurado em arte, e não o contrário, por uma via de estranhamento diante de um quadro ou vídeo. Quanto mais banal fosse o objeto, a marca ou a estrela de cinema, mais Warhol via arte. Um exemplo é o vídeo de Warhol comendo um hambúrguer, ato internalizado no cotidiano dos Estados Unidos em vídeo feito/ideado por um artista. Assim, um gesto comum transfigurado em vídeo se torna obra de arte, paródia, ironia ou exaltação, não se sabe ao certo. O propósito de Warhol era de que algo comum poderia ser visto como arte, um recorte do cotidiano feito para que banalidades sejam vistas como arte, logo, contempladas e produtoras de questionamentos. Algo como ver-se no espelho como um exercício de reflexão, há algo mais que um reflexo, há um mundo de sentido.

Warhol trabalhava mecanicamente, tanto que seu estúdio era chamado de *Factory*, fábrica em inglês. A produção das *Brillo Box*, as serigrafias e os vídeos foram feitos neste espaço, onde Warhol e seus assistentes montavam as obras e parecia muito mais com um depósito do que um lugar cheio de obras de arte. No horizonte artístico de Warhol, não era necessário que o artista tivesse a ideia e a materializasse, por tal motivo ele tinha seus ajudantes para montar as caixas de *Brillo*, por exemplo.

Todas as imperfeições eram preservadas, pois pertenciam ao processo artístico. Isso leva a ver a arte de Warhol com maior aproximação ao processo de uma fábrica, pois na mecanização também ocorrem erros que não são reparados. Refletindo sobre as *Brillo Box*, é interessante pensá-las a partir das ideias dantianas de arte. O mesmo se dá com a aplicação do conceito de expressão, que acontece pela escolha do artista sobre o modo de apresentação da obra. E se Warhol tivesse fotografado as caixas no supermercado? Causaria o mesmo impacto? As caixas empilhadas na *Satable Gallery* faziam com o espectador se sentisse entrando em um depósito de supermercado, algo que ver uma fotografia não suscitaria. Ter essa impressão de confusão entre realidade e arte era o propósito de Warhol, portanto, sua escolha por esculturas participou da obra causando impacto e instigando questionamentos, como em Danto que ao vê-las dispostas como em um supermercado perguntou-se qual seria, então, a diferença entre elas, obra de arte, e as do supermercado, meras caixas de papelão. Warhol teve a preocupação de apresentá-las como obra de arte, mesmo optando pela aparência idêntica com as caixas comuns de *Brillo*, pois, se apenas apresentasse as caixas como caixas empilhadas, talvez ele fosse considerado um estoquista, e não um artista, pois transfigurar as caixas em obras de arte era a sua pretensão ao dizer que fazia arte, e não apenas empilhar caixas, pois essa representação tornou possível a interpretação que se pode construir. Interpretar as *Brillo Box* como uma questão filosófica formulada visualmente é o entendimento de Danto e, assegurado por ele, de Warhol,

senão, porque realizar uma obra como essa se não houvesse o desejo de questionar a aparência da arte como solução do problema “o que é arte”? Essa interpretação e suas argumentações auxiliariam a obra de Warhol a se constituir como obra de arte, pois somente assim poderia pertencer ao mundo da arte, participar como artista do entendimento dos apreciadores de arte de sua época, pois, como escreveu o historiador Heinrich Wölfflin, nem tudo é possível em todas as épocas. Com certeza a *Brillo Box* não seria arte em 1874, quando a pintura impressionista era a vanguarda, a *Brillo Box* precisa ser contextualizada na história da arte, depois de Duchamp, por exemplo, que inaugurou os objetos manufaturados como objetos artísticos. Warhol foi um artista plural, ele utilizou a serigrafia, a escultura, o vídeo e, cabe lembrar, um pouco da música (sua influência no grupo *Velvet Underground*) em sua arte produzida na *Factory*. Ele era um observador, um homem que via seu trabalho como um narrador do presente, da sua época. Por tal motivo, por se tratar de uma arte pós-histórica, ele *era* o estilo, e não *possuía* um estilo. O estilo de Warhol estava refletido na *Factory*, lugar onde todos podiam fazer o que quisessem e Warhol apenas observava, para depois inventar alguma coisa que fosse real sem deixar de ser arte. Como explica Danto (2001, p. 113), “o seu trabalho e a sua vida eram o mesmo porque ele transformou a sua vida na imagem da vida do artista, e foi capaz de unir as imagens que compunham a substância da arte.” Seu estilo era a sua obra, não há distinção, seus ídolos estão em suas obras, sua visão do mundo americano em seus vídeos, não há como dizer onde acaba Warhol e começa a obra, tanto que não é

possível ver as suas obras sem se lembrar do artista. Isso é possível pela ideia pop de arte e artista, onde era

Frequentemente sugerido, mesmo pelos próprios artistas da época, que a sua intenção era rasurar, se não obliterar as fronteiras entre alta e baixa cultura, desafiando, com logotipos comerciais, painéis com tiras de HQ, anúncios de jornais e revistas, as distinções estabelecidas e reforçadas pelas instituições do mundo da arte – a galeria, com seu decor e o estilo afetado do pessoal; a coleção; a moldura entalhada e dourada; o mito romântico do artista (DANTO, 2001, p. 104).

Danto afirma que a diferença entre arte e realidade não é como a diferença entre camelos e dromedários, onde se pode contar as corcovas, o que torna algo arte pode ser quase invisível, talvez apenas o modo como foi concebido e o que alguém quis que ele fosse. A contribuição de Warhol para Danto foi a de fazer uma arte com objetos que todos conheciam e ser reconhecida como tal (o que Duchamp não conseguiu), algo que desestabilizou as teorias de arte feitas até o momento. Como Warhol disse certa vez, “a pop arte é um modo de gostar das coisas” (DANTO, 2001, p. 108), assim, ele utilizou a arte para mudar a atitude das pessoas sobre o mundo, sem retirá-las do mundo, ao contrário, mostrando o mundo às pessoas. Nas palavras de Danto (2001, p. 115),

Ele [Andy Warhol] transformou o mundo que nós compartilhamos em arte, e se tornou parte desse mundo. E porque somos as imagens que compartilhamos

com todas as outras pessoas, ele se tornou parte de nós. Por isso ele deve ter dito que se você quiser saber quem é Andy Warhol, olhe para dentro. Ou melhor, olhe para fora. Você, eu, o mundo que compartilhamos, somos todos da mesma matriz.

9. CONCLUSÕES

Os gregos ofereciam oferendas para suas estátuas e construíam templos, hoje os homens escrevem monografias e manuais e constroem museus para a sua arte. O mistério que a arte evoca no homem pode ser um resquício de sua gestação religiosa, sempre há algo que se preserva do desvelar da linguagem. A arte pode ser entendida de diversas maneiras, como pura sensação, como impulso sexual reprimido, mas a questão sobre o que ela é permanece quase que intacta, como um interminável diálogo socrático, onde a inquirição serve apenas para concluir que nada se sabe e recomeçar a questionar é o único caminho válido. A pretensão da filosofia de desvelar o que está encoberto na possibilidade de ver além do que se apresenta a conduziu a se deparar com a arte e suas provocações.

Dúvidas sobre estar-se diante de uma obra de arte ou não acomete o sujeito contemporâneo que visita uma Bial de arte, por exemplo. Tudo é permitido na arte, mas nem tudo é compreendido, esse é um dos problemas na

arte (contemporânea). Quando a arte era mimese e seu objetivo era espelhar a realidade, a compreensão de que o que estava sendo visto era uma obra de arte era fácil. Com as obras cada vez mais desvinculadas da narrativa do real, contudo, a dificuldade em dizer se é arte ou um mero acidente com tintas se fez presente. Uma questão então surgiu: se o quadro que espelha a realidade tal como ela é e os gotejamentos de tinta são igualmente arte, o que une em um entendimento (é arte) obras tão distintas? Esse fenômeno não ocorre somente na pintura, mas na música, dança e teatro também. A vida sempre teve seu espaço na arte, mas o que acontecia era a apropriação pela arte de nuances inexploradas da vida, como a contingência, o silêncio e as banalidades. A beleza perdia sua importância pouco a pouco e o feio, o comum e mesmo o repugnante era introduzido e aceito. Essa aceitação do público, especialista ou não em arte, instigaria a reflexão ainda mais, pois, o que é arte hoje não seria aceito como arte em 1874, ou, ainda, muito do que é arte hoje pode ser visto mais como objeto histórico do que como obra de arte – sem deixar de ser arte, o objeto perdeu seu vigor com o tempo, sua presença conta mais sobre sua época (como uma descrição do que possui o impacto) que toda obra produz ao ser atual, salvo o caso de obras clássicas, que nunca perdem o vigor da sempre-atualidade.

A arte é um recorte na realidade. A arte habita o limite da realidade, as obras possuem dupla identidade, as obras tanto são reais, existem na realidade, como são coisas retiradas da realidade comum para elevação e conseqüente apreciação. Essa dubiedade de entendimento é a segurança que o homem tem ao se permitir fazer arte sem precisar

assumir a realidade tal como ela é. A arte possibilita ver pelos olhos de outros e ouvir o que necessita de atenção para ser audível. Desabituar a ver o mundo é a atividade artística do artista e do espectador. Novas perspectivas são geradas pela arte ou novas artes são realizadas por novas perspectivas? Ao tentar responder a tal questão, talvez a resposta mais interessante seja a de que novas perspectivas são geradas pela arte, pois ela, por sua história, revela uma constante renovação sobre si mesma, afinal a arte sempre foi a mesma, o que mudou foram suas formas de apresentação.

A constância na arte é o que Danto buscaria em sua argumentação. Ele não observa a arte como fragmentária onde não há diálogos, ao contrário. De tal forma, a sua teoria conclui que é arte o que é transfigurado em arte. Seja na música ou na dança, neste ano ou no século XVIII, arte é uma coisa banal/cotidiana elevada a um novo status de contemplação pela transfiguração. Após esse entendimento de como a arte é possível, vários conceitos são reelaborados e outros incorporados para o entendimento de que x é obra de arte.

O predicado “é obra de arte” possui muitos pressupostos. Quando se diz que algo é uma obra de arte se admite que ela possa ser interpretada, compreendida sua metáfora, analisada a expressão do artista na escolha intencional do meio de apresentação e como a narrativa a qual pertence permite sua validade no mundo da arte vigente. Todas essas análises enriquecem o olhar, Danto afirma que tudo o que se lê sobre uma obra não se sobrepõe a experiência se vê-la/ouvi-la, porém, quanto

mais se souber sobre a obra, e o artista, mais completa será a apreciação, pois a informação pode ser fundamental para entender a metáfora que a obra possui ou mesmo na identificação de que algo é obra de arte, senão pode se acabar por ver canos como canos, tinta como tinta e silêncio como silêncio. Sobre isso o crítico de arte tem muito a contribuir, pois ele - ao invés de possuir o toque de Midas da arte, em que tudo o que diz ser arte será arte – tem por função explicitar as sutilezas da obra oferecendo ao espectador informações que o auxiliem a ver a obra em sua totalidade. É possível ver uma pintura de Salvador Dalí como se olha para um guarda-roupa ou uma árvore, apenas usando a percepção como meio de captar a obra, ou, por outro lado, se pode ver uma obra de Dalí com informações sobre o surrealismo, o inconsciente, seu estilo de vida e o motivo de suas escolhas pelas figuras que utilizou propiciando a si mesmo um olhar mais demorado, menos intuitivo e mais consciente do se vê e do que o artista queria que fosse visto. Danto não acredita que as informações sobre a obra prejudique o próprio juízo sobre a mesma, ao contrário, ele afirma que informações a respeito da obra são importantes para quem desejar apreciar a arte de modo mais completo, sem perder sua posição sobre a obra, afinal, ninguém vê um obra da mesma maneira que outra pessoa, sempre será individual e intransponível a afetação da obra em si mesmo, independente de informações não há perda de individualidade – não são as teorias que convencem que um urinol seja arte, o convencimento se dá individualmente.

Danto consegue, ao elaborar novas abordagens sobre temas tradicionais no pensamento sobre a arte, uma teoria

que seja concomitantemente nova para explicar a arte realizada hoje e tradicional ao não romper totalmente com o pensamento filosófico e crítico sobre a arte a fim de envolver toda a produção artística realizada pelo homem. Ele não escreve uma teoria para um artista em especial, mesmo tendo sua atenção voltada para o trabalho de Andy Warhol, tampouco para um tipo de arte. Seu objetivo é tratar a arte enquanto arte em todas as suas apresentações, dando suporte teórico para que ela seja vista e admirada pelo público que consegue compreender o que possibilita ao artista predicar um objeto com “é obra de arte”. Danto alcança seu objetivo ao tratar da transfiguração como um conceito amplo o suficiente para tratar de toda e qualquer arte em qualquer época, porém, a reflexão que permanece é sobre os conceitos formulados em sua teoria (expressão, estilo, retórica...) serem capazes de uma abrangência tal qual a transfiguração. O que o estudo pode concluir até o momento é que algumas manifestações artísticas devem ser revistas à luz dos conceitos dantianos, tentando observar se são capazes de analisar a obra em questão sem maiores problemas. Essa é uma questão que surge pelo exaustivo retorno de Danto a exemplos visuais, pinturas essencialmente, o que parece exigir do leitor um trabalho crítico para ampliar sua teoria de modo coerente para outras artes, como a música ou teatro.

REFERÊNCIAS

AITA, Virginia A.. **Arthur Danto**: narratividade histórica “sub specie aeternitatis” ou a arte sob o olhar do filósofo.

ARS, São Paulo, v. 1, n. 1. 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202003000100012&script=sci_arttext>. Acesso em: 21 mar. 2012.

ARISTÓTELES. **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005. 114p.

AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável [Cinema e Pintura]**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 266 p.

_____ **A Imagem**. Campinas: Papyrus, 1993. 317 p.

BATTCKOCK, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986. 288 p.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 442 p.

COSTA, C. F. **Teorias da Arte**. 2005. Disponível em: http://criticanarede.com/est_tarte.html. Data de acesso: 12 de novembro de 2012.

DANTO, Arthur C.. **A Transfiguração do Lugar-Comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 312p.

_____ **Após o Fim da Arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. 292 p.

_____ **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 205 p.

_____ **Da Filosofia à Crítica de Arte**. *Porto Arte*, Porto Alegre, n.27, p. 07-12, nov. 2009.

_____ **El Abuso de la Belleza**. Buenos Aires: Paidós, 2008. 234p.

_____ **O Mundo da Arte**. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p. 13-25, jul. 2006b.

_____ **O Filósofo como Andy Warhol**. *Revista Ars*, São Paulo, n. 04, p. 98 – 115, 2001.

ECO, Umberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2010. 438p.

FERREIRA, G.; MELLO, C. C. (Org.) **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. 280 p.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

HEGEL, G. W. F. **Curso de Estética: o belo na arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. 666p.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da Arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos**. Lisboa: Gradiva, 2006. 287 p.

GREENBERG, C. “Arte Abstrata”. In: FERREIRA, G.; MELLO, C. C. **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. 280 p.

_____. “Pintura Modernista”. In: FERREIRA, G.; MELLO, C. C. **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. 280 p.

_____. “Rumo a um mais novo Laocoonte”. In: FERREIRA, G.; MELLO, C. C. **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. 280 p.

FACTORY Girl. Direção: G. Hickenlooper. Intérpretes: Sienna Miller; Guy Pearce; Hayden Christensen; Jimmy Fallon; Mena Suvari. Roteiro: Aaron Richard Golub, Captain Mauzner, Simon Monjack. Música: Ed Shearmur. Estados Unidos: Focus Filmes, 2006. DVD (90 min), PAL-M, som, color. Produzido por Aaron Richard Golub, Malcolm Petal e Holly Wiersma. Baseado na história de Edie Sedgwick. Versão do título em português: Uma Garota Irresistível.

JUNG, C. G. (Org.). **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. 430 p.

MENDES, A. J. **Do que Falamos Quando Falamos de Arte**: definição, história e sentido da arte na filosofia de Arthur C. Danto. 2003. 218 f.. Dissertação (Mestrado em Teorias da Arte) - Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2003.

MORARIU. Vlad. **Transfiguration**. Disponível em: <<http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/t/transfiguration/transfiguration-vlad-morariu.html>> Data de acesso: 19 de novembro de 2012.

PANOFSKI, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2009. 440p.

_____ **Sobre el Estilo**: tres ensayos inéditos. Barcelona: Paidós, 2000. 251 p.

PLATÃO. **A República**: parte II. São Paulo: Escala Educacional, 2006. 181 p.

SILVEIRA, C. **“The Artworld”**: a natureza teórica da arte na reflexão filosófica de Arthur C. Danto. 2010. 200 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987. 350 p.

STEINBERG, Leo. “Outros Critérios”. In: FERREIRA, G.; MELLO, C. C. **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. 280 p.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp**: uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 588 p.

TRAVI, M. T. Furtado. **A Dança da Mente**: Pina Bausch e Psicanálise. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2012. 68 p.

WERLE, M. Aurélio; GALÉ, P. Fernandes (Org.). **Arte e Filosofia no Idealismo Alemão**. São Paulo: Barcarolla, 2009. 191 p.

A obra visa investigar o conceito de transfiguração na obra *A transfiguração do Lugar-Comum*, de Arthur C. Danto, e seus conceitos formadores como possibilitadores de uma teoria da arte capaz de dialogar com obras de arte de todas as épocas e de todos os tipos. O método a ser utilizado é de leitura crítica de obras filosóficas pertinentes ao assunto que esclareçam e permitam conexões de pensamentos sobre o tema. Com uma análise de cada conceito proposto por Danto em sua obra, que identifica suas similitudes e complementações, tenta visualizar um mapa conceitual onde as partes se interrelacionam e possuem sua convergência no conceito de transfiguração. A descrição dos conceitos faz com que a teoria de Danto e sua coerência interna possa ser melhor compreendida como válida e digna de argumentações pertinentes a história da estética e da arte, além de indicar possíveis reflexões a serem analisadas futuramente a fim de enriquecer o entendimento da teoria e suas conseqüentes utilizações na compreensão do pensamento sobre a arte.

 editora fi
www.editorafi.com

ISBN 85-66923-04-9



9 788566 923049