

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Programa de Pós-Graduação em Filosofia
Mestrado em Filosofia – Estética e Filosofia Da Arte

Rafael Rebello Moreira Alt

A reflexão na arte moderna como práxis do conceito de crítica de arte benjaminiano

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Bernardo Barros Coelho de Oliveira

Niterói

2016

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Programa de Pós-Graduação em Filosofia
Mestrado em Filosofia – Estética e Filosofia Da Arte

Rafael Rebello Moreira Alt

A reflexão na arte moderna como práxis do conceito de crítica de arte benjaminiano

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Bernardo Barros Coelho de Oliveira
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Pedro Süssekind Viveiros de Castro
Universidade Federal Fluminense

Prof.^a Dr.^a Tania Cristina Rivera
Universidade Federal Fluminense

Niterói

2016

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, Bernardo Barros Coelho de Oliveira, pelo acolhimento da minha proposta e inestimável ajuda no desenvolvimento do trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense, pelo aprendizado dentro e fora de sala de aula, em especial a Pedro Sússekind, pelo fornecimento do redirecionamento que a pesquisa necessitava em seus primórdios.

À professora Tania Rivera, em cujas aulas se deu minha descoberta da Filosofia da Arte, por aceitar compor a banca de defesa deste trabalho.

Aos colegas do curso de Mestrado, pela intensa troca de experiências, em especial a Nathan Menezes, cuja ajuda antes mesmo do ingresso no Programa se fez crucial para sua ocorrência.

A meu filho Fabricio e minha namorada Mila, simplesmente por suas existências, que tornaram o período de elaboração deste trabalho muito mais agradável do que era imaginado possível.

Without theories of art, black paint is just black paint and nothing more.

Arthur Danto

RESUMO

O presente trabalho investiga uma possível harmonia entre a reflexividade característica da arte moderna, a partir dos impressionistas, com o potencial reflexivo que é fator determinante da natureza própria da arte, conforme a teoria que Walter Benjamin inferiu da produção escrita do romantismo de Jena. Enunciando a atividade reflexiva sobre a crítica imanente como o motor de realização das obras de arte, esta teoria conceitual de crítica de arte fornece uma estrutura que pode facilitar a compreensão da ascendente complexidade do estado moderno da arte.

Palavras-chave: crítica de arte, reflexão, arte moderna, Warhol, Danto, Benjamin.

ABSTRACT

The present work searches for a possible harmony between the characteristic reflectivity of modern art, from the Impressionists on, with the reflective potential which is the determining factor of art's own nature, according to the theory that Walter Benjamin inferred from Jena Romanticism. Enunciating reflective activity on the immanent critique as the engine for actualization of works of art, this conceptual theory of art criticism provides a framework which can make easier understanding the rising complexity of modern state of art.

Keywords: art criticism, reflection, modern arte, Warhol, Danto, Benjamin.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I – CONCEITO DE CRÍTICA DE ARTE BENJAMINIANO	
1. Reflexão dentro da teoria da crítica.....	12
1.1. Fichte e a intuição intelectual.....	12
1.2. Reflexão na teoria primeiro-romântica.....	14
2. Formas da arte.....	21
2.1. Conformação artística.....	22
2.2. Crítica de arte.....	24
2.2.1. Julgamento e positividade.....	30
2.2.2. Proposições fundamentais da crítica.....	32
CAPÍTULO II – REVOLUÇÃO ONTOLÓGICA DA ARTE	
1. Tradição vasariana.....	37
2. Arte moderna.....	38
3. Arte abstrata.....	41
3.1. A crítica de Greenberg.....	43
3.1.1. <i>Vanguarda e kitsch</i>	44
3.1.2. <i>Rumo a um mais novo Laocoonte</i>	46
3.1.3. Formalismo.....	47
4. Arte pós-moderna.....	48
4.1. Conceitualismo.....	49
4.2. <i>Pop art</i>	51
4.3. A crítica de Danto.....	51
4.3.1. <i>O mundo da arte</i>	52
4.3.2. <i>A transfiguração do lugar comum</i>	54
CAPÍTULO III – REFLEXÃO CRÍTICA E REALIZAÇÃO DA ARTE	
1. Natureza metafórica da obra de arte.....	60
2. Ascensão da arte à reflexão.....	62
2.1. A projeção inaugural da reflexão no modernismo.....	62

2.2. A ponte greenberguiana.....	63
2.3. Natureza crítica da obra de Danto.....	64
3. Simetria entre crítica modernista e crítica romântica.....	65
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	68

INTRODUÇÃO

A partir do renascimento, o desenvolvimento da arte foi acompanhado por um considerável desenvolvimento de sua própria história. Por trezentos anos, esta ciência se baseou na arte como a formalização de um conteúdo com observância a rígidos parâmetros técnicos. A modernidade, em seu passo acelerado, trouxe ao homem uma sequência vertiginosa de descobertas e inovações, ocasionando a reavaliação de valores antes axiomáticos. Com isso, a atividade artística deixou de ser um exercício programado para integrar a sociedade como uma prática orgânica. O esforço inicial do impressionismo francês enfim irradiou muito além das técnicas de pintura pelos quais despontaram; suas consequências atingiram a arte em toda sua profundidade, e por “arte”, aqui, não se deve entender apenas o resultado da prática artística – em maior ou menor grau, esta pluralidade de movimentos afetou a obra de arte em nível ontológico.

Dentro deste novo estado, a recepção da obra de arte sofreu enorme impacto, que mudou fundamentalmente a filosofia da arte, que perdeu a base sólida na qual vinha sendo pensada. Neste cenário, uma questão que emergiu imperiosamente foi a dos critérios de avaliação e consideração da obra de arte enquanto tal; a resposta a ela, em muitos casos, se deu pela via da reflexão e do conhecimento no processo de recepção e crítica. Em seu livro *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, Walter Benjamin sistematiza uma visão de crítica de arte pontuada pelo conhecimento da obra como um si-mesmo em lugar da noção então arraigada desta como um objeto submissível ao juízo de gosto subjetivo do crítico. Partindo da teoria romântica, principalmente de Friedrich Schlegel e Novalis, que conduziu a reflexão à arte, Benjamin demonstra como a obra de arte é dotada de uma crítica imanente, podendo ser considerada um centro vivo de reflexão. Isso significa que o processo de recepção da arte é uma relação sujeito-sujeito, da qual emana o texto crítico na qualidade de intensificadora da autocrítica da obra. O texto crítico, sendo ele próprio outro centro de reflexão, conecta-se com a obra em um medium de reflexão, garantindo a continuidade desta intensificação e dissolvendo a obra, formalmente delimitada, ao grande medium da arte.

Benjamin aproximaria assim a crítica de uma caracterização muito mais pertinente à turbulência da época, ao considerar a obra um centro de reflexão, o todo da arte um medium de reflexão, e a crítica o meio conectivo de uma com o outro. Fica

restabelecida a figura de uma crítica de arte mais honesta, distanciando-a de um mero julgamento.

(...) O elemento distintivo do conceito romântico de crítica consiste em não reconhecer uma estimativa subjetiva particular da obra no juízo de gosto. A valoração é imanente à pesquisa objetiva e ao conhecimento da obra. Não é o crítico que pronuncia este juízo sobre ela, mas a arte mesma, na medida em que ela ou aceita em si a obra no medium da crítica ou a recusa e, precisamente por isso, avalia-a como abaixo de toda a crítica.¹

Em definição mais direta sobre a crítica, pois, Benjamin diz que ela “é, então, de modo totalmente oposto à concepção atual de sua essência, em sua intenção central, não julgamento, mas antes, por um lado, acabamento, complemento, sistematização da obra, e, por outro, sua dissolução no absoluto”². No bojo desta sentença, o caráter potencialmente incompleto da obra, que se desvela rumo à infinitude do medium de reflexão através da (auto)reflexão.

Neste sentido, o presente trabalho começa com uma análise do mecanismo reflexivo dentro do conceito de crítica que Benjamin inferiu da poesia filosófica dos românticos de Jena. Iniciando por uma averiguação da estrutura da atividade de reflexão, Benjamin recorre às formulações de Johann G. Fichte em seu *Wissenschaftslehre*. Nas lições deste livro, Fichte estende a base crítica kantiana ao ponto de sustentar a validade de um conhecimento simultaneamente racional e imediato. Uma intuição intelectual, que permite o conhecimento daquele que é ao mesmo tempo conhecedor, através da liberdade que o sujeito possui para se reposicionar como tal – se autoposicionar. A autoposição do sujeito frente a si mesmo o permite analisar e ser analisado, gerando a autocompreensão.

Benjamin percebe a forte influência desta estrutura na produção escrita teuto-romântica. Em diálogos como os de Friedrich Schlegel com Novalis lhe é evidenciada a magnitude que a reflexão alcança na atividade crítica destes artistas, e em que extensão ela avança dentro de uma direção própria. Fichte suspeita, em sua doutrina, que o movimento reflexivo deva ser eventualmente interrompido, sob risco do sujeito se perder na circularidade e destituir a ação de valor. A tendência ao infinito da hipótese é transformada pelos românticos na conferência do mais alto poder ao sujeito-objeto de se conhecer e também se fazer conhecido. Desta maneira, Benjamin destaca o “culto do

1 BENJAMIN, Walter. O conceito de crítica de arte no romantismo alemão. São Paulo: Iluminuras, 1993, p. 88.

2 Ibid., p. 85.

infinito” como um marco de positividade e originalidade teórica romântica³, pois é esta infinitude que amplifica a reflexão até um estado absoluto. O *eu* fichtiano se converte em *si-mesmo* na comunicação romântica, concepção que não só aceita a existência de um outro como causa um complexo de inter-relações entre eles. Cada conformação artística é vista assim como um centro vivo de reflexão. Consideradas deste modo, as obras se interligam umas às outras no tecido do meio absoluto da arte. No pensamento romântico, como Benjamin coordena, as obras de arte singulares encerram a reflexão em dimensões determinadas e o *medium-da-arte* as abarca, em relação intermediada pela atividade crítica, que as reposiciona frente a si mesmas através de uma nova reflexão.

Se a feição do conceito de crítica de arte romântico é demasiadamente teórica nas palavras de Benjamin, ela é efetivamente enxergada na prática profissional do próprio como crítico de arte. O montante literário que produziu sobre Baudelaire, por exemplo, desenvolveu as ideias constantes no trabalho do poeta ao nível de ser difícil uma leitura dele dissociado da reflexão benjaminiana. De modo semelhante, muito do que se fala e se reflete sobre Andy Warhol (e *pop art* como um todo) parte de uma posição ampliada pela crítica realizada, contemporaneamente, por Arthur Danto. A filosofia deste norte-americano traz consigo um reposicionamento da categoria da obra de arte claramente urgido pelo aparecimento de conformações artísticas indiscerníveis de meros objetos da vida cotidiana, como a arte de Roy Lichtenstein, Ad Reinhardt e, antes deles, Marcel Duchamp. Como chegara um ponto em que a categoria de obra de arte pode ser reputada a qualquer objeto, a arte atingira o fim de sua narrativa histórica, em consonância com a previsão hegeliana do fim da arte, compelindo seu estudo a se deslocar da análise de seus produtos a uma investigação de sua ontologia.

Por isso, o trabalho prossegue examinando as mudanças ocorridas com a escalada do modernismo e seu impacto no campo da arte, sugerindo a necessidade de autorreflexão como a saída que a arte encontrou para se situar no novo panorama histórico. A evolução da criação artística a partir da segunda metade do século XIX se revela como uma busca de qualidades intrínsecas à arte que contribuíssem para torná-la uma atividade exclusiva, despoluída de intromissões. Logo, a empreitada envolveu a autorreflexão da arte por intermédio dos próprios artistas, e, ainda que não constituíssem todos um só grupo e ainda que involuntariamente, muitos transpareceram em seus questionamentos – fossem artísticos ou discursivos – uma preocupação de cunho filosófico. De modo semelhante, a atividade crítica se especializou na inspeção de

3 Ibid., p. 35-36 passim.

atributos únicos da arte, e mesmo quando suas ênfases pareceram contradizer umas as outras, como o formalismo de Clement Greenberg e o conceitualismo de Joseph Kosuth, demonstrou uma crescente afinação mirando a reflexão inerente a toda obra de arte.

Finalmente, o texto analisa uma possível conformidade desta trajetória modernista da arte com a percepção benjaminiana do germe reflexivo imanente da produção artística, exibindo o grau de consolidação da reflexão na nova arte do século passado como realização da teoria crítica levantada pelos românticos alemães. Notando o conteúdo puramente reflexivo dos pontos defendidos por Arthur Danto em *A transfiguração do lugar comum*, que tem como origem a *pop art* de Warhol em particular e o estado da arte da década de 60 em geral, pode ser vislumbrada sua congruência com o conceito de crítica de arte de Walter Benjamin. Com a visão de que a crítica de Danto é uma práxis exemplar do acabamento à obra fornecido pela crítica, argumenta-se a culminância do processo teorizado por Benjamin e a dissolução das obras de arte modernas e contemporâneas no absoluto da arte.

CAPÍTULO I – CONCEITO DE CRÍTICA DE ARTE BENJAMINIANO

1. Reflexão dentro da teoria da crítica

1.1. Fichte e a intuição intelectual

Em seu *Princípio da doutrina da ciência*, Johann G. Fichte encaminha didaticamente o leitor através do percurso pelo qual estabelece sua teoria sobre a reflexão. Uma breve exposição deste pensamento se faz necessária, num primeiro momento, para auxiliar a compreensão da noção de reflexão que Benjamin identificou como fundamental dentro da visão primeiro-romântica de arte e de crítica.

Costumeiramente, nosso pensamento se localiza em alguém ou algo objetivamente, sendo nós o polo ativo da relação. Deste modo, quando pensamos em nós mesmos, inicialmente o fazemos dentro de uma relação sujeito-objeto, na qual indifere o fato de que estejamos pensando em nossa própria pessoa da hipótese em que pensaríamos qualquer outra coisa. Em tal relação, portanto, o sujeito que pensa age, e ao determinar o objeto age determinadamente: “o conceito ou o pensamento do eu consiste no agir sobre si do próprio eu; e, inversamente, um tal agir sobre si mesmo dá o pensamento do eu, e pura e simplesmente nenhum outro pensamento”⁴. Para que seja possível se estabelecer a relação mencionada, há uma autoposição deste eu como sujeito e outra como objeto. O pensar em si próprio implica em, primeiro, reconhecer sua própria existência. É condição naturalmente imperativa se afirmar imediatamente diante de si mesmo antes de se tomar como objeto do pensamento; é necessário um existir de si mesmo como pressuposto desta atividade, um movimento de se pôr perante si mesmo. Conforme diz Fichte, é necessário considerar, anteriormente à sua autoposição consciente, uma outra autoposição, ocorrida sem consciência clara, à qual a consciente se refere e pela qual é condicionada⁵.

Restam distintas deste jeito as figuras do ser pensante e do ser pensado. Avançando a um nível superior neste raciocínio, porém, o objeto do pensamento pode ser ressituated na figura do ser pensante, fazendo surgir um novo sujeito – um novo ser pensante. O ser pensante anterior, conseqüentemente, adquire a forma de um objeto

4 FICHTE, Johann G. O princípio da doutrina-da-ciência. In: A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 180. (Coleção Os Pensadores.)

5 Ibid., p. 181.

consciente, equivalente à forma de sujeito. Do mesmo modo, pode-se subir mais um nível nestes mesmos termos, forçando um novo enquadramento nesta relação. Como a cada novo enquadramento é possível ser sobreposto um novo, este movimento tende ao infinito.

(...) Depois de termos principiado a inferir segundo essa lei, não podemos mais indicar-me nenhum lugar onde devêssemos deter-nos; logo, para cada consciência, precisaremos de uma nova consciência, cujo objeto é a primeira, e assim ao infinito; logo, jamais chegaremos a poder admitir uma consciência efetiva.⁶

Desta maneira, Fichte enxerga os diversos estágios de consciência dentro de um ciclo redundante, em que uma se sobrepõe a outra indefinida e indefinivelmente. Como resultado, este raciocínio o leva a uma conclusão que ele próprio refuta: a de inexistência de uma consciência absoluta. *A contrario sensu*, percebe que, se a separação entre sujeito e objeto causa esta espiral, logicamente deve haver “uma consciência em que o subjetivo e o objetivo absolutamente não se separam, e são absolutamente um e o mesmo. Logo, tal consciência seria aquilo de que precisamos para explicar a consciência em geral”⁷. Compactuando com esta afirmação, fica visível que as autoposições de sujeito e objeto não são decorrentes uma da outra, como o próprio autor vislumbrou no início do raciocínio, mas simultâneas. “A consciência de meu pensar não é eventualmente algo contingente ao meu pensar, só acrescentada a ele posteriormente e vinculada com ele, mas é inseparável dele.”⁸ Sendo assim, a autoconsciência é uma forma de consciência imediata, na qual subjetivo e objetivo são um só, e, tendo em vista que esta autoconsciência é o atributo determinante da figura do eu, a ela se vinculam todos os outros tipos de consciência.

“Uma tal consciência imediata chama-se, na expressão científica, uma *intuição* (...).”⁹ Ao contrário das outras consciências que o sujeito possa ter cuja atividade guardará relação direta com conceitos, a autoconsciência é uma forma de inteligência pura, ou uma intuição intelectual: o conceito do eu decorre justamente da atividade consciente e atenta de voltar-se a si próprio, partindo da autoconsciência intuitiva.

6 Ibid.

7 Ibid., p. 182.

8 Ibid.

9 Ibid.

O conceito, onde quer que apareça, nada mais é do que a atividade do próprio intuir, não captada como agilidade, mas como repouso e determinidade; e é isso que ocorre também com o conceito do eu. A atividade que retorna a si, captada como fixa e persistente – pela qual desde logo ambos, eu, como ativo, e eu, como objeto de minha atividade, coincidem – é o conceito do eu.¹⁰

Desta forma, a intuição intelectual permite ao sujeito abandonar o estado contemplativo da apreciação de conceitos e se engajar na atividade de se compreender; porém, o que ele encontra não é outra coisa senão a própria intuição – seu próprio eu – em repouso. Embora aqui sujeito e objeto sejam o mesmo, a autoconsciência exige a liberdade que permite a um encontrar o outro.

1.2. Reflexão na teoria primeiro-romântica

Em sua tese de doutorado *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, de 1919, Walter Benjamin revisita o período da virada dos séculos XVIII e XIX, no qual um grupo de poetas, escritores e críticos literários baseados na cidade alemã de Jena compuseram uma corrente artística que marcou o início do romantismo germânico. A recepção da pioneira teoria de Fichte sobre a reflexão pelos artistas desta fase foi interpretada por Walter Benjamin como um empenho em garantir o caráter intuitivo do pensamento na obra de arte. Para Friedrich Schlegel, influente poeta e um dos principais nomes do grupo, a faculdade da atividade de voltar-se para si mesmo é o pensar cujo objeto não é outro senão o próprio ser (ou seja, si mesmo), e Benjamin aponta daí uma equivalência entre pensamento e reflexão, o que embasa sua afirmação categórica de que “a reflexão é o tipo de pensamento mais frequente nos primeiros românticos”¹¹, ainda que a sintonia entre estes últimos e Fichte não tenha uma extensão completa.

A forte presença da reflexão nas considerações dos românticos alemães, notadamente de Schlegel e de Novalis, é derivada em grande parte da imediatez do conhecimento gerada pela união entre sujeito e objeto, a capacidade da forma do pensamento virar simultaneamente o conteúdo de uma nova forma através da ação da

10 Ibid., p. 185.

11 BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993, p. 29-30.

inteligência. “Entende-se (...) por reflexão o refletir transformador – e apenas o transformador – sobre uma forma.”¹² O sujeito da reflexão em Fichte, e de tal forma foi absorvido na teoria primeiro-romântica, é um sujeito absoluto, ao mesmo tempo origem e destino do pensamento, e Fichte ulteriormente consolidou esta noção na natureza intuitiva da reflexão do eu sobre o eu mesmo. Por sua vez, para Benjamin o alvo do conhecimento extrapolaria a figura do eu, sendo o próprio método: “as formas da consciência, em seus transpassamentos mútuos, constituem o único objeto do conhecimento imediato”, pelo qual se funda e se compreende aquela imediatez. Imputando o conhecimento não a um objeto autocognoscente e sim ao método da autoconsciência, os românticos se ativeram a isso que Benjamin chama de “formalismo místico radical” e com base nele desenvolveram suas considerações filosóficas sobre a arte¹³.

Esta não é, contudo, a maior divergência entre as visões de Fichte e dos românticos sobre o processo de reflexão. Acerca disso, Benjamin aponta que, se “o interesse na imediatez do conhecimento mais elevado, Fichte compartilha com os primeiros românticos”, por outro lado “o culto do infinito que eles fazem, como eles deixaram marcado também na teoria do conhecimento, separa-os dele e fornece ao pensamento deles o seu direcionamento mais original”¹⁴. Enquanto para Fichte a superposição da forma do pensamento como conteúdo de um novo pensar seria racionalmente inconcebível caso se manifestasse num ciclo tendendo ao infinito, os românticos enxergaram a infinitude potencial como um aspecto essencialmente positivo, porquanto diferente do processo seriado hipotetizado por Fichte. A infinitude do pensamento reflexivo foi abarcada pelos românticos não pelo aspecto prático, mas teórico. Esta infinitude, conforme sua teoria, não é vislumbrada como a insistência na atividade reflexionante sobre uma reflexão prévia; o que ela compreende é a inter-relação conectiva entre polos de reflexão. “A infinitude da reflexão é, para Schlegel e Novalis, antes de tudo não uma infinitude da continuidade, mas uma infinitude da conexão.”¹⁵ As conexões geram assim um sistema de mediação entre as reflexões que são em si imediatas, correlacionando-as num sistema de “níveis infinitamente numerosos”¹⁶.

12 Ibid., p. 31.

13 Ibid., p. 32.

14 Ibid., p. 35.

15 Ibid., p. 36.

16 Ibid.

A recepção nestes termos da teoria sobre a reflexão de Fichte revela ainda uma outra incongruência entre o pensamento deste e o dos românticos. Fichte funda sua tese a mantendo na literalidade da composição *re- + flectere*, como a curva de volta ao eu que a posição provoca no pensar. Por outro lado, o desenvolvimento dos graus da reflexão por Schlegel redireciona a ação do fenômeno e reconfigura o objeto, que deixa de ser o eu para se apresentar como si mesmo (*Selbst*). O emprego deste termo fora desfavorecido por Fichte devido aos significados que acusou serem conflitantes no senso científico e no senso comum, no qual normalmente indica um objeto já posto por meio de conceito – isto é, posto não por si mesmo¹⁷. Schlegel, ao contrário, fincou a si-mesmidade como o nascimento da verdadeira reflexão, doravante possibilitando toda sua teoria. Como Benjamin afirma, o pensar sobre o pensar, ou o pensar do segundo grau, “resulta (...) imediatamente do primeiro por uma reflexão autêntica”, como seu autoconhecimento¹⁸:

Com base na imediatez da sua origem a partir do pensamento de primeiro grau, este pensar do pensar é identificado com o conhecer o pensar. Ele constitui, para os primeiros românticos, a forma básica de todo conhecer intuitivo, e assegura assim a sua dignidade como método; ele abarca sob si, como conhecer do pensar, qualquer outro conhecimento inferior e, assim, forma um sistema.¹⁹

Percebe-se portanto que diferentemente do método fichtiano, onde a intuição intelectual instrumentaliza funcionalmente a ação do pôr-se definindo seu objeto, a reflexão romântica é antes seu próprio método, pois é uma ação que ocorre constante e infinitamente. Como esta infinitude é aqui positiva, nela brota um terceiro grau de reflexão, a partir do qual a nova forma da forma já não encontra tanta conformidade com a originária. Neste curso, emerge uma espiral aditiva de novos graus de reflexão, na qual as sucessivas formas se apresentam cada vez mais difusas:

A rígida forma originária da reflexão do segundo grau é, no terceiro, abalada e acometida pela ambiguidade. Esta, no entanto, se desdobraria em cada grau consecutivo numa ambiguidade cada vez mais múltipla. Nesta constelação

17 FICHTE, Johann G. Op. cit., 1984, p. 183.

18 Ibid., p. 37.

19 Ibid., p. 38.

material assenta-se o peculiar da infinitude da reflexão a que os românticos recorrem: a dissolução da forma própria da reflexão diante do absoluto.²⁰

Nesta percepção jaz a novidade, trazida pelos românticos, com a qual estes expressamente se afastam da concepção fichtiana de reflexão em sua integridade. Schlegel concorda com Fichte que o pensamento ilimitado sobre o eu resultaria numa “série infinita de imagens-reflexo que contêm sempre o mesmo e nunca algo novo” apenas para destacar do conceito do eu o escopo do processo reflexivo e o fazer abranger o todo²¹. Com esta contraposição, os românticos estabelecem um meio onde o conjunto de sucessivas reflexões dissolvem a forma do pensamento. Da mesma forma, a limitação dentro deste processo não é enxergada como uma função inconsciente do eu, mas, antes, uma posição consciente de um tu.

Os românticos recuam com horror diante da limitação via inconsciente (...) A limitação da reflexão tem lugar não nela mesma, não é então propriamente relativa, mas efetuada pela vontade consciente. A ‘capacidade de deter a reflexão e de direcionar a intuição a seu bel-prazer para qualquer objeto determinado’, Schlegel denomina vontade.²²

A vontade de que Schlegel fala é o poder de se relacionar livremente com a reflexão, ou dela lidar consigo mesma, num movimento de autopenetração. Esta relação é sempre positiva; como salientam os românticos, uma “série qualitativa de potências” que eleva a forma originária: “o voltar para si (...) é a potenciação; o sair de si, a extração da raiz quadrada na matemática”²³.

A leitura que Benjamin fez da produção escrita dos primeiros românticos o permitiu construir um sistema no qual esta imagem do mundo das ciências de Fichte assume a figura de um método. Este sistema, todavia, foi materialmente empregado em conteúdo próprio: suas determinações fundamentais têm como objeto a arte. O absoluto que os românticos conceberam, por conseguinte, representa o meio onde são percebidas as conexões entre a reflexão em seus diversos graus. “A reflexão constitui o absoluto e ela

20 Ibid., p. 40.

21 Ibid., p. 44.

22 Ibid., p. 45.

23 Ibid., p. 46.

o constitui como um medium”, diz Benjamin logo após definir que “em si mesmo se designaria este absoluto da maneira mais correta como o medium-de-reflexão”²⁴. Termo inaugurado por Benjamin²⁵, o medium-de-reflexão determina o absoluto dentro da teoria primeiro-romântica, concluindo a natureza cíclica da filosofia apontada por Schlegel: “a filosofia começa pelo meio; significa que ela não identifica nenhum de seus objetos com a reflexão originária, mas vê neles um meio termo no medium”²⁶. O ponto central da reflexão é a arte, e a forma do pensamento derivado desta reflexão, que Fichte já determinara como o esquema de toda reflexão em sua *Doutrina*, é, para os românticos, a forma estética originária da ideia da arte²⁷.

A sistematização oferecida por Benjamin é bem mais organizada do que se pode ler diretamente nos textos dos românticos. A preponderância do aspecto artístico sobre o puramente teórico nos filósofos românticos (ao menos em Schlegel) e o misticismo que envolve a concepção sistemática por eles adotada fez com que várias denominações fossem empregadas em referência a este todo da arte. A despreocupação destes com uma estruturação doutrinária da própria teoria, todavia, não afasta a clareza com que tomaram a arte como o medium absoluto, sublinha Benjamin.

A arte, criando a partir do impulso da aspiração da espiritualidade, conecta esta em formas sempre novas com o acontecer do conjunto da vida do presente e do passado. A arte liga-se não a acontecimentos singulares da história, mas a sua totalidade; do ponto de vista da humanidade eternamente em aperfeiçoamento, ela abarca o complexo dos acontecimentos, unificando-os e explicitando-os.²⁸

Benjamin expõe que, da compreensão deste absoluto, independentemente de terminologia, os românticos puderam perceber seu caráter conceitual. “A reflexão é o ato intencional de compreensão absoluta do sistema, e a forma adequada da expressão deste ato é o conceito.”²⁹ Afinado com a visão sobre esta relação, Novalis expõe que o conceito pode ser considerado como “o pensamento justamente no qual o mundo pode ser

24 Ibid., p. 45-46.

25 Ao menos em relação a Schlegel, que, dentre uma pluralidade de termos usados para designar o absoluto, como cultura (*bildung*) e organização, não teria usado a expressão “medium”. (BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1993.)

26 Ibid., p. 52.

27 Ibid., p. 48.

28 SCHLEGEL, Friedrich apud BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1993, p. 53.

29 BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1993, p. 55.

recolhido em uma unidade e que pode-se dilatar novamente em mundo”³⁰. Esta importância dada pelos filósofos do primeiro romantismo à conceituação fomentou o desenvolvimento de uma linguagem mística própria, e desta Benjamin destaca o conceito de crítica como um dos mais recorrentes. Contrariamente à associação de crítica a juízo e passividade, os românticos adotaram um enfoque positivo sob o qual o termo designa uma produtividade objetiva e consciente.

Ser crítico implica elevar o pensamento tão acima de todas as conexões a tal ponto que, por assim dizer magicamente, da compreensão da falsidade das conexões, surgiria o conhecimento da verdade. Nesta significação positiva o procedimento crítico adquire uma afinidade muito próxima com o procedimento reflexivo (...).³¹

A crítica seria desta maneira totalmente positiva e absoluta em si mesma. Todavia, esta característica não traz consigo uma suficiência plena, no sentido de decretar o fim da criticabilidade da obra. Ao rejeitar a submissão a arbitrariedades formais ou ao crivo de um gênio máximo, esta nova crítica se descola da posição judicativa da crítica de outrora. Logo, “(...) por mais alta que se considere sua validade, não pode ser conclusiva”³². Como seu teor é sempre reflexivo, a produtividade positiva que imputa à obra crítica sua autossuficiência não impede que permaneça relativa perante um outro absoluto maior – o absoluto da arte.

Os escritos de Schlegel e Novalis sobre a teoria do conhecimento da arte deixa clara a importância do conhecimento do objeto desta, e sua relação com o sistema estabelecido pelo medium-de-reflexão. O princípio romântico da teoria do conhecimento do objeto deriva de sua recepção da noção de reflexão. A capacidade reflexiva do sujeito-objeto faz com que tudo que faça parte do absoluto compreenda uma unidade pensante, e, mais precisamente, pensante sobre si mesma: se a reflexão na teoria primeiro-romântica converge o alvo do pensar para si mesmo, então o objeto de que esta teoria trata não pode ser outro senão um objeto que se autoconhece. Um objeto autoativo, portanto; um autoconhecimento de uma essência pensante que significa apenas uma forma inferior entre as infinitas formas do si mesmo.

30 NOVALIS apud BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1993, p. 56.

31 BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1993, p. 59.

32 Ibid., p. 60-61.

“A si-mesmidade é o fundamento de todo conhecimento”, afirma Novalis. A célula germinal de todo conhecimento é, então, um processo de reflexão numa essência pensante, através do qual ela se conhece a si mesma. Todo ser-conhecido de uma essência pensante pressupõe seu autoconhecimento.³³

Para os românticos, em vista disso, não há conhecimento alheio à autoatividade do objeto: não é possível conhecer aquilo que lhe é distinto. A atividade reflexiva acontece dentro dela mesma, o que torna inconcebível o conhecimento de uma outra essência. O que vemos é apenas o que é visto, na medida em que é visto por si mesmo. “O homem é espelho para o homem”, como conclui de modo ressonante Merleau-Ponty após sua análise da inspiração no processo criativo da pintura, na qual se atinge um ponto onde “não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado”³⁴. Em paridade com o processo de reflexão, o processo do conhecimento une sujeito e objeto. Fichte e Novalis, cada um em seu campo, foram pioneiros ao demonstrarem uma realidade viva, onde a observação complementa a relação sujeito-objeto. “Em todos os predicados nos quais nós vemos o fóssil, ele nos vê”³⁵, afirma Novalis sobre esta capacidade de autoconhecimento. Tal é a natureza do método prevalecente no medium-de-reflexão. O método do experimento abarca o ideal e o real, e acarreta um novo acabamento do pensamento³⁶.

Apesar de ocorrer no interior do objeto, a atividade reflexionante não se encerra em seu próprio centro. Se, por um lado, ela de fato representa uma manifestação autônoma, a interconectividade entre tais centros de reflexão promove a intensificação deste processo e permite ao mesmo tempo que esta essência seja permeada por outras e potencialize as demais coisas no medium-de-reflexão. “Todo conhecimento é um nexo imanente no absoluto (...).”³⁷ As unidades reflexivas são substancialmente relativas umas às outras, de cuja relação decorre a síntese que as expande: “o ser-conhecido de uma essência através de uma outra coincide com o autoconhecimento do que se conhece, com

33 Ibid., p. 62.

34 “Diz-se que um homem nasceu no momento em que aquilo que, no fundo do corpo materno, não passava de um visível virtual torna-se ao mesmo tempo visível para nós e para si. A visão do pintor é um nascimento continuado.” MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: Textos selecionados. São Paulo: Abril cultural. 1980, p. 282-283. (Coleção Os Pensadores.)

35 NOVALIS apud BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1993, p. 63.

36 BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1993, p. 66-68.

37 Ibid., p. 65.

o do que conhece e com o ser-conhecido do que conhece através da essência que ele conhece”³⁸.

2. Formas da arte

Dentro da teoria dos primeiros românticos, a Ideia da arte é determinada pelo medium-de-reflexão, meio no qual se dão as correlações das formas de exposição da arte. Este medium é formado pela reunião de todas tais formas; logo, revela-se ele mesmo como uma grande forma absoluta da arte. A coligação das formas deste modo contínuo resulta, para Benjamin, na equivalência entre o medium-de-reflexão e a essência mesma da arte.

A categoria sob a qual os românticos abarcam a arte é a Ideia. A Ideia é a expressão da infinidade da arte e de sua unidade. Pois a unidade romântica é uma infinidade. Tudo o que os românticos declararam acerca da essência da arte é determinação de sua Ideia, assim como a forma, que conduz à expressão da dialética da unidade e da infinidade na Ideia, através daquela da autolimitação e autoelevação.³⁹

A Ideia da arte reflete, assim, a infinitude de ligações entre as diversas formas da arte, de maneira suficientemente contínua a ponto de se realizar numa forma maior. A consolidação deste constante inter-relacionamento das formas de reflexão é justamente a Ideia da arte romântica: uma forma da arte, absoluta, em que se compreendem as formas de exposição de todas as modalidades da arte. Benjamin aponta diversas passagens em sua tese que corroboram este seu acabamento teórico, como a lembrança de que Novalis afirmara que a arte contempla a si mesma, imita a si mesma e forma a si mesma⁴⁰. Schlegel também reforçara esta teoria em diversos momentos, como quando se referiu ao agregado das diversas obras poéticas antigas como uma grande obra, percebendo no conjunto da poesia grega uma estrutura orgânica que, em retrospecto, lhe conferiria uma natureza maior do que a mera soma de seus exemplares⁴¹.

38 Ibid., p. 65.

39 Ibid., p. 115.

40 Ibid., p. 73.

41 Outro exemplo desta conjunção seria a obra *As mil e uma noites*, compilação de estórias que, embora muito diversa em seus temas, estilos e mesmo origens, assumiu uma forma própria amplamente representativa do mundo médio-oriental por séculos.

Já a respeito da poesia romântica, Schlegel elabora a teoria de um jeito ainda mais incisivo, afirmando se tratar de um tipo de arte e, ao mesmo tempo, da sua própria Ideia. A poesia romântica seria uma poesia universal progressiva, mas não no sentido de substituição cultural, Benjamin distingue; a progressividade desta poesia nada mais do que exprime o constante devir da Ideia, da inconclusividade da obra, que nunca se realiza por completo. “A Ideia é obra, e também, se esta vence a limitação de sua forma de exposição, a obra é Ideia. A exposição da Ideia da obra na obra total, eis a tarefa que Schlegel atribuiu à poesia universal progressiva.”⁴² Poesia transcendental e poesia universal progressiva são, destarte, conceitos representativos da Ideia em referência à forma absoluta da arte. Coerentemente com o todo da teoria romântica, a transcendência aqui decorre da natureza reflexiva do poeatar, que gera uma poesia que, consciente de si mesma, torna-se ela mesma a Ideia da poesia. Não causa estranheza, então, a expressão poesia da poesia, significante da contínua e permanente autorreflexão desta forma que se dissolve na plenitude da arte. Schlegel define esta forma orgânica da poesia transcendental romântica como “forma simbólica”, desígnia que resume o alcance da reflexão na obra de arte: a Ideia pura expressa através da obra limitada⁴³.

2.1. Conformação artística

Os primeiros românticos recepcionaram aquela infinitude do processo reflexivo visto na *Doutrina-da-ciência* dentro do campo absoluto da arte. As interconexões ocorrentes no medium-de-reflexão tecem uma forma maior em modo contínuo, infinito e universal. Esta forma maior corresponde à essência da arte, e esta essência é ilimitada e em progresso, derivado do constante fomento promovido pela infinitude de conexões entre os centros de reflexão. Dentro deste sistema, as obras de arte se apresentam como centros de reflexão. A obra de arte é a forma-de-exposição da Ideia da arte; ela a expõe em toda sua própria extensão, e apenas em sua própria extensão. “A forma é (...) a expressão objetiva da reflexão própria à obra, que forma sua essência”, afirma Benjamin de modo consoante, mostrando que a limitação da conformação artística é da natureza própria da obra de arte – um “fundamento dela mesma como um princípio de existência”.

42 BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1993, p. 97.

43 Ibid., p. 103.

(...) Através de sua forma a obra de arte é um centro vivo de reflexão. No medium-da-reflexão, na arte, formam-se sempre novos centros de reflexão. Segundo seu germe espiritual, eles abarcam na reflexão conexões maiores ou menores. A infinitude da arte atinge a reflexão primeiramente apenas em um tal centro como num valor-limite, isto é, atinge a autocompreensão e, deste modo, a compreensão em geral. Este valor-limite é a forma de exposição da obra singular.⁴⁴

Logo, em oposição a Fichte, os filósofos do romantismo viram a limitação do movimento reflexionante não apenas como positiva mas ainda como necessária na forma de exposição da arte. A conformação desta maneira propicia a unidade e a integridade – não obstante relativas – da obra no medium da arte, impedindo que ela se dissolva por completo no todo da arte; ao invés disso, ela se torna uma célula componente do grande sistema da arte. Como esta composição é sempre relativa ao organismo maior, a obra reflete um momento ímpar.

Permitir esta casualidade específica enquanto a princípio necessária, isto é, inevitável, reconhecê-la através da rígida autolimitação da reflexão, tal é a função precisa da forma. A reflexão prática, ou seja, determinada, a autolimitação, constituem a individualidade e a forma da obra de arte.⁴⁵

Assim sendo, o fato de que “toda obra é necessariamente incompleta diante do absoluto da arte, ou (...) de sua própria Ideia absoluta”⁴⁶ é claro perante a dicotomia da teoria de arte vislumbrada principalmente em Schlegel, da obra como centro de reflexão e da arte como meio de reflexão: os limites da conformação artística não se confundem com a infinitude da reflexão na arte. “Os românticos determinam a relação das obras de arte com a arte como uma infinidade na totalidade ou seja: na totalidade das obras realiza-se a infinidade da arte”⁴⁷. A autolimitação da obra de arte é uma limitação exclusivamente formal, e nisso se assenta o novo paradigma apresentado pela teoria romântica, antagônico ao dogmatismo vigente à época. As “formas profanas do culto ao belo”⁴⁸

44 Ibid., p. 81.

45 Ibid.

46 Ibid., p. 78.

47 Ibid., p. 121.

48 Id. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (org). Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 17.

havia substituído a representação religiosa por um ideal de beleza e validado a concepção e a recepção das obras de arte. À parte de suas considerações sobre autenticidade, a Estética se baseava então em conteúdos próprios da arte predeterminados. A arte possuía um Ideal arquetípico que deveria brotar pela via da forma, e este formalismo sustentava a regularidade da arte. Em contraposição, Benjamin nota nos românticos germânicos uma outra perspectiva.

Os românticos não compreendiam (...) a forma como uma regra de beleza da arte e sua observância como uma condição necessária para o efeito agradável e edificante da obra. A forma mesma não valia para eles nem como regra nem mesmo como dependente de regras. (...) Toda forma como tal vale como uma modificação particular da autolimitação da reflexão; ela não precisa de outra justificativa, pois não é meio para a exposição de um conteúdo.⁴⁹

As palavras de Schlegel e de Novalis citadas por Benjamin insistem que a substância da arte é desprovida de qualquer objetividade preexistente. A arte – como a obra de arte – é materialmente livre; como no anseio de Claes Oldenburg, uma arte que começa do zero e evolui sem saber que é arte⁵⁰. O que é doravante fundamental é que a forma não exprime a beleza ou outro Ideal *a priori*, mas contém dentro de sua capacidade o princípio reflexivo que é essencialmente compatível com a Ideia da arte:

A Ideia da arte como um medium produz, então, pela primeira vez, a possibilidade de um formalismo não dogmático ou livre, de um formalismo liberal, como diriam os românticos. A teoria primeiro romântica fundamenta a validade das formas independentemente do Ideal das conformações.⁵¹

2.2. Crítica de arte

Uma vez que a autolimitação da conformação artística é a limitação de sua forma, ela não prejudica seu potencial reflexivo. A obra de arte se apresenta pontual e finita, porém seu processo de autoconhecimento é infundável enquanto centro de reflexão. No

49 BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1993, p. 84.

50 OLDENBURG, Claes. Sou a favor de uma arte.... In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 67.

51 BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1993, p. 84.

medium-de-reflexão estas formas se entrelaçam, e com elas as respectivas essências são irradiadas, potencializadas, intensificadas.

(...) Não existe um mero ser-conhecido de uma coisa, tampouco, no entanto, a coisa ou a essência está limitada a um mero ser-conhecido apenas através de si. A intensificação da reflexão, antes, supera na coisa os limites entre ser conhecida através de si mesma e através de um outro, e, no medium-de-reflexão, a coisa e a essência cognoscente se interpenetram.⁵²

As formas reflexivas são reunidas no medium por intermédio da atividade crítica. Benjamin define a crítica de arte, na teoria romântica, como o conhecimento do objeto da arte – i.e. a obra de arte – no medium-de-reflexão. A crítica, mediante a exponenciação da reflexão inerente à obra, gera ela própria uma nova conformação, resultante de um grau mais elevado do potencial imanente da conformação.

Crítica é, então, como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma. (...) O sujeito da reflexão é fundamentalmente a conformação artística mesma e o experimento consiste não na reflexão *sobre* uma conformação, que, como está implícito no sentido da crítica de arte romântica, não poderia alterá-la essencialmente, mas no desdobramento da reflexão, isto é, para os românticos: do espírito, *em* uma conformação.⁵³

A crítica de arte não pode ser algo alheio à essência da obra de arte, contida dentro de seus limites. “Na medida em que a crítica é conhecimento da obra de arte, ela é o autoconhecimento desta”⁵⁴, o que transparece a noção de que a crítica não é uma criação livre, mas correspondente à Ideia presente na obra. Disso provém a incoerência de um conflito entre o procedimento crítico e a apreensão originária, puramente sentimental da obra de arte, “pois ele é tanto a intensificação da obra mesma como também de seu compreender e receber”⁵⁵. A noção de crítica romântica reverbera em

52 Ibid., p. 64-65.

53 Ibid., p. 74.

54 Ibid., p. 74.

55 Ibid., p. 77.

escritos mais recentes, como em texto de Bernardo Barros Coelho de Oliveira sobre a fortuna crítica de Baudelaire, explorada extensivamente por Benjamin.

A crítica legítima só acontece quando aquilo que a obra já consegue formular sobre si mesma é amplificado e desdobrado. Nessa transposição, perde-se justo aquilo que, em sua configuração original, constitui o *irrepetível* da obra, a sua forma singular, aquela sequência de palavras que – por exemplo, em *As flores do mal* – está sempre ali, intacta, pronta para ser repetida como num ritual, por um novo leitor que se apresente.⁵⁶

Nos termos inferidos do pensamento romântico, a crítica guarda semelhança ontológica com a observação – Schlegel e Novalis incansavelmente reforçaram este ponto de vista – com a extraordinariedade de ser simultaneamente produtiva. A crítica é um experimento que evoca a autoconsciência e o autoconhecimento da arte, fazendo com que deste fenômeno o sujeito-objeto se torne completo e maior. O quão maior, dependerá de seu germe reflexivo.

Observar uma coisa significa apenas impeli-la para seu autoconhecimento. Que o experimento tenha sucesso, isto depende de quanto o sujeito do experimento está em condições de, via aumento da própria consciência, via observação mágica, como se poderia dizer, se aproximar do objeto e, finalmente, incluí-lo em si.⁵⁷

Realizar a crítica de uma obra pode desvelar e apresentar o que a obra tem a afirmar, ainda que, por conta de sua limitação formal, ela possa ter escondido. Ao expandir a reflexão imanente da obra de arte para além desta limitação, a atividade crítica promove seu acabamento. “Está claro: para os românticos, a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento”.⁵⁸ A obra de arte nunca será completa perante o absoluto da arte, e Schlegel verificada esta incompletude como a razão de ser da crítica. “Apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar

56 OLIVEIRA, B. B. C.. A filosofia enquanto crítica literária. O Baudelaire de Benjamin e vice-versa. Alea. Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 7, n.1, p. 37-48, 2005, p. 40.

57 BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1993, p. 67.

58 Ibid., p. 77.

mais além. O completo pode ser apenas desfrutado.”⁵⁹ Deste jeito, a crítica é em si mesma uma obra de natureza artística, é o método que afeta a Ideia da obra criticada e com isso afeta a si mesma, pois se trata de uma e da mesma coisa:

(...) Para que a crítica (...) possa ser superação de toda limitação, a obra deve repousar nesta limitação. A crítica preenche sua tarefa na medida em que, quanto mais cerrada for a reflexão, quanto mais rígida a forma da obra, tanto mais múltipla e intensivamente as conduza para fora de si, dissolvendo a reflexão originária numa superior e assim por diante. Neste trabalho ela se apoia nas células germinais da reflexão, nos momentos positivamente formais da obra, que ela dissolve em momentos universalmente formais. Assim, ela expõe a ligação da obra única com a Ideia da arte e, deste modo, a Ideia mesma da obra singular.⁶⁰

Para Bernardo Barros, este acabamento deve entendido como a intensificação do fenômeno artístico. “Não se trata de acrescentar algumas peças que teriam faltado, mas sim de retomar, em outro registro, o discurso da obra sobre si mesma”⁶¹. O autor confirma que a crítica destaca o particular de um germe crítico, e vê nisso um princípio da teoria romântica.

Se a crítica é “observação” da *si-mesmidade* da obra, ela não é nunca a relação de um sujeito que observa desde um “fora” qualquer o que se encontra pronto “dentro” do objeto artístico. O movimento, para ser reflexivo no sentido romântico, precisa ter direção inversa. A obra de arte revela, através da crítica, sua vocação para ser retomada e continuada para além de si mesma. (...) Essa noção de acabamento deve ser perpassada pela de intensificação.⁶²

A partir de sua teoria formalista da obra de arte, Schlegel e seus pares refutaram tanto o racionalismo quanto o ceticismo, apresentando uma alternativa ao dogmatismo a eles contemporâneo. Os românticos não aceitaram a posição então vigente de que a crítica era a realização de um julgamento valorativo, uma avaliação externa pontuada em conformidade a regras. O trabalho da crítica é o conhecer e o reconhecer da arte dentro

59 SCHLEGEL, F. *apud* BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1993, p. 78.

60 BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1993, p. 81.

61 OLIVEIRA, B. B. C.. Op. cit., 2005, p. 39.

62 OLIVEIRA, B. B. C.. Op. cit., 2005, p. 39.

dos limites da obra, algo bem diferente do que era pensado. Após Baumgarten, Kant desenvolvera o estudo da Estética autonomamente, afastando-a do racionalismo, e Benjamin frisa que, a partir da filosofia kantiana, o conceito de crítica assumiu protagonismo nos escritos em Jena, se tornando “o conceito esotérico principal da escola romântica”⁶³. Contudo, a estética kantiana, fundada em subjetivismo, embasa toda a atividade crítica com os critérios de beleza e gosto e a faculdade de julgar: “o juízo de gosto não é (...) nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser *senão subjetivo*”⁶⁴, anuncia Kant já no primeiro parágrafo de sua terceira crítica. Para Benjamin, na arte romântica “a forma não é mais expressão da beleza, mas, antes, da arte enquanto Ideia mesma. Em última análise, o conceito de beleza deve ser afastado da filosofia da arte romântica em geral (...)”⁶⁵.

Sendo assim, a autonomia que Kant concedera à capacidade de julgar, os românticos pretendem fornecer à obra singular e à crítica realizadora da reflexão que dela emana. Como diz Benjamin, Schlegel “proscreeu as leis do espírito para dentro da própria obra de arte, em vez de fazer desta um simples produto da subjetividade (...)”⁶⁶. A união de conhecimento e experiência é determinante para os românticos, cuja teoria é propriamente o fenômeno do (auto)conhecimento da essência da arte. Por isso, fica claro que o novo entendimento que ele enxerga em Schlegel e Novalis se opõe não só ao dogmatismo formal mas também ao sistema kantiano, embora coadune com seu misticismo: “a reflexão não é, como o juízo, um procedimento subjetivo reflexivo, mas, antes, ela está compreendida na forma de exposição da obra, desdobra-se na crítica, para finalmente realizar-se no regular *continuum* das formas”⁶⁷.

Ainda hoje, a palavra *crítica* carrega consigo popularmente uma aparência semântica associada a juízo, e desconectar ambas as noções foi um esforço persistente da tese de Benjamin. Com isso em mente, ele procurou e encontrou nos românticos algo contrário, como esclarece Bernardo Barros.

63 BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1993, p. 58.

64 KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Rio de Janeiro: Forense, 1993, p. 48. 2 ed.

65 BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 111.

66 Ibid., p. 79.

67 Ibid., p. 94.

A ausência de uma filosofia da arte que ressaltasse a noção de crítica permitia que o juiz da arte continuasse a se apresentar com as credenciais da crítica. A atividade da crítica era, então, e o é em grande parte até hoje, geralmente identificada com a avaliação e recomendação de certas obras em detrimento de outras, e o crítico seria aquele que trava uma batalha particular a favor do que merece ser visto, lido ou escutado e contra o que não o merece, baseado para tanto em algum critério distintivo mais ou menos claro. Segundo este ponto de vista, a crítica tem caráter pedagógico e media a relação da obra com um público determinado. O texto crítico seria apenas a justificação de um juízo geralmente apresentado logo de início. A crítica seria dependente do juízo, que recorta e distingue primeiro, e só depois oferece argumentos que justificam a escolha.⁶⁸

Percebe-se que Benjamin encontrou esta diferença conceitual dentro da teoria da arte como *medium-de-reflexão* e da obra como centro de reflexão. Nela, a crítica deixa de ser uma prática pela qual se avalia um valor intrínseco da conformação artística e se profere um veredito – esta é a natureza do julgamento com base em juízo de valor, que é embrionariamente ligado à noção de *gosto*. Neste juízo, não há diálogo entre a obra e a crítica. A crítica judicativa pode ser considerada mais precisamente a exteriorização da mera opinião do julgador, derivada no caso de uma obra de arte, sem qualquer elo no que concerne à *reflexão* da obra de arte. Tal feito, para os românticos, é absolutamente irrelevante, pois ninguém se encontra em propriedade e autoridade para proferir uma sentença definitiva e inconteste.

Na teoria do primeiro romantismo, a crítica é em si mesma independente da obra. Distinto do juízo baseado no gosto, decerto, esta crítica não se pretende independente numa relação de sujeito-objeto. Antes, como conseqüente do potencial reflexivo da obra, ela se torna uma conformação particular ao expor novamente o exposto na obra, como Schlegel publicou acerca de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. Desta forma, a obra crítica é uma nova exposição da Ideia, não podendo por princípio ser diferenciada da obra de arte.

No entanto, falar em independência neste contexto não equivale a sobreposição ou superposição, em que a crítica ulterior procure monocraticamente refutar outra. A crítica como experimento se adiciona à reflexão da obra. Benjamin pinça o termo *factum*, que nas explicações de Schlegel explicita o grau de determinabilidade da crítica de arte:

68 OLIVEIRA, B. B. C.. A construção do crítico: Benjamin e os românticos. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.6, p. 26-33, abr. 2009, p. 26.

uma pesquisa elaborada a partir da obra, individual e completa, e nada além. Algo que venha a debater com esta crítica terá o duplo empenho em respeitar esta individualidade formal e também se lançar como um novo *factum*⁶⁹. Como tal, o trabalho da crítica promove a dissolução da obra de arte singular no medium da arte através da substituição dos críticos, “se estes forem não intelectos empíricos, mas graus de reflexão personificados”⁷⁰. Nisso se assenta o impedimento de uma crítica ser conclusiva ou única. Mais correto do que entender a crítica como o acabamento da obra, em consequência, seria entendê-la como *um* acabamento dentre as possibilidades. Estas possibilidades, em se tratando do potencial crítico das obras formadas, são o que engendra toda a teoria da arte primeiro-romântica, pois compõem materialmente o âmbito do medium-de-arte e, por conseguinte, a totalidade verdadeira da arte. Embora seja possível entrever por seus escritos que os românticos outorgavam à crítica uma posição superior à da própria obra de arte, este paradoxo é deslindado por Benjamin apoiado na inconclusividade do processo reflexivo: “a criticabilidade como um momento essencial da obra de arte”⁷¹ significa que o movimento crítico deriva da obra, e de modo infinito, nunca subjugando ou se elevando a esta.

2.2.1. Julgamento e positividade

“Todo trabalho de filosofia da arte dos primeiros românticos pode (...) ser resumido no fato de eles terem procurado demonstrar em seu princípio a criticabilidade da obra de arte.”⁷² Ao se deparar com o sistema de arte romântico, Benjamin identificou o germe crítico da obra de arte como fulcral na determinação do conceito romântico de crítica de arte. A crítica é uma exposição, na forma prosaica, de algo não evidente, mas imanente, na conformação artística. Por este motivo, a crítica sempre desenvolverá uma reflexão inerente à obra primeira. Disso deriva um traço notável da crítica romântica: sua total positividade, que, segundo o autor, se mostra sempre de maneira mais clara e se fundamenta de modo mais amplo na análise do conceito de crítica dos românticos, diferenciando-a da sua situação na época, impregnada do poder de negação⁷³. Benjamin

69 Ibid., p. 113.

70 Ibid., p. 76-77.

71 Ibid., p. 123.

72 Ibid., p. 115.

73 Ibid., p. 76.

adverte que mesmo a palavra “juízo” não se encaixa perfeitamente com a atividade que os românticos avaliam como crítica. É parte considerável de todo juízo a negação ocasional do objeto, e na atuação crítica, embora presente, este aspecto é ínfimo em comparação com o quanto esta atuação produz. A crítica de arte é uma produção reflexiva que dialoga com a reflexão originária, e, a despeito desta circunstância permitir àquela confrontar esta, o mais apropriado é entender esta conjuntura como uma articulação na qual a reflexão inicial é exponenciada pela crítica e gera construtivamente um novo produto⁷⁴.

No processo reflexivo, análogo ao de Fichte, a escola primeiro-romântica entreviu uma sucessão infinita de reflexões, que se correlacionam no medium. Ao potencial crítico da obra de arte, Benjamin se refere como imanência reflexiva, que provoca a crítica. Não há crítica de arte oriunda de fonte diversa à reflexão essencial da conformação, e esta conformação não é sujeita a regras preestabelecidas. A crítica, desta maneira, versará livremente sobre a Ideia original. Esta visão poderia estabelecer um paradoxo no qual a crítica não poderia suscitar o que a forma da obra deixou encoberto, uma vez que não há obrigatoriedade alguma da forma – na medida em que suas tendências não são realizadas, não são estabelecidas sem objeção. Benjamin resolve a questão exibindo a liberdade não só da obra artística como também da obra crítica.

A tendência imanente da obra e o correspondente critério de sua crítica imanente são a reflexão que está em sua base e que se manifesta em sua forma. Esta reflexão, no entanto, na verdade não é tanto o critério do juízo, mas, antes de mais nada e em primeira linha, o fundamento de uma crítica totalmente outra, não posta como julgadora, cujo centro de gravidade está não na estimação da obra singular mas na exposição de suas relações com todas as demais obras e, finalmente, com a Ideia da arte.⁷⁵

O romantismo enxerga a crítica como um processo de conhecimento. Movendo-se de modo absolutamente positivo e livre, a crítica é capaz de observar o objeto artístico e pensar não *sobre* mas *como* ele, adicionando graus de reflexão à reflexão inicial. A vinculação da obra crítica à obra a que ela se pretende conectada não obsta sua respectiva liberdade, apesar do caráter originário da conformação artística. Ao mesmo tempo, isso

74 Ibid., p. 75.

75 Ibid., p. 85.

significa dizer que não é possível a crítica se sobrepor ou mesmo errar em seu teor – nos termos românticos, a hipótese em que isso possa ocorrer simplesmente não configura uma crítica de arte. Desta inadmissibilidade decorre a impossibilidade da crítica judicativa, porquanto pretensamente superior à capacidade artístico-reflexiva.

O conceito de crítica de Schlegel a libertou da doutrina dogmática por determinar como seu critério a imanência reflexiva da obra de arte. Para que este conceito pudesse operar, desenvolveu um outro – o de obra – de modo assaz rigoroso. Schlegel reclama ao objeto artístico a união entre uma liberalidade absoluta e um rigor absoluto, e Benjamin estende este pensamento à forma da obra de arte, como determinação da reflexão⁷⁶. Entende-se assim que a conformação artística contém o todo necessário para se apresentar individualmente como a totalidade de uma Ideia, apesar de sua incompletude, e a crítica se ergue das tendências reflexivas da conformação.

A teoria de crítica que Benjamin extrai dos textos românticos repercute no aspecto ontológico da obra de arte na forma de proposições, que norteiam princípios fundamentais da consideração das obras como de tal natureza.

2.2.2. Proposições fundamentais da crítica

Os românticos de Jena reprovaram a crítica de arte por intermédio de normas prescritas; as normas, quaisquer que sejam vistas, são livremente dadas pela individualidade da forma, e somente *a posteriori* podem ser testemunhadas. A criticabilidade da obra encontra seu esteio não na limitação formal, mas na imanência reflexiva da conformação. Isso consiste em que a crítica só é factível quando a obra possui “uma reflexão que se deixa desdobrar, absolutizar e dissolver-se no medium da arte”:

A simples criticabilidade de uma obra representa um juízo de valor positivo sobre a mesma; e este juízo não pode ser proclamado por uma pesquisa à parte, mas, antes, apenas pelo *factum* da crítica mesmo, pois não há nenhuma outra medida, nenhum critério para a existência de uma reflexão senão a possibilidade de seu desdobramento fecundo que se chama crítica.⁷⁷

76 Ibid.

77 Ibid., p. 86.

Transparece desta forma a concepção de fortuna crítica de obras de arte. O desdobramento da reflexão essencial é uma via de identificação de conformações artísticas, compreendidas aqui como algo que germina pensamento, que provoca reflexões conexas a respeito de uma Ideia, e, conseqüentemente, se dilui no medium-de-reflexão da arte, contribuindo para seu desenvolvimento. A fortuna crítica acaba sendo verificada na historicidade deste processo pela cadeia de leituras e releituras que completam a obra, mas sem lhe conferir um caráter definitivo, e esta cadeia será mais rica quanto mais incompleta a conformação⁷⁸.

A crítica é um *factum* que eclode da obra de arte, gerado pela imanência reflexiva desta, e por isso mesmo não tem como se apoiar em predeterminações de forma ou conteúdo. Dado o fato, a crítica não tem como ser situada em qualquer escala de adequação, nem medida quanto ao atingimento de níveis ou padrões esperados. Não há como dispor a arte em ordem de classificação gradual de valor ou grandeza, e nem é efetivamente preciso – a partir da verificação do potencial reflexivo se tem a crítica como possível, e neste momento já se deu a constatação de que se trata de uma obra de arte. “Se uma obra é criticável, logo ela é uma obra de arte; de outro modo ela não o é. Um meio termo entre estes dois casos é impensável, mas também é inencontrável um critério de diferenciação de valores entre as verdadeiras obras de arte mesmas”⁷⁹. Inexiste, nestes termos, obra de arte melhor ou pior do que outra. O que se infere, pelo antes exposto, é que as obras formais variam conforme sua fortuna ou potencial crítico; contrapor a crítica de uma com a de outra num embate valorativo, porém, não é um cenário visualizável na teoria do primeiro romantismo.

A teoria de arte romântica tinha como fundamentação teórica (ainda que não por eles sistematizada) a positividade crítica, baseada na rede do medium da arte, tecida pelas reflexões sempre complementadoras umas das outras. Não é previsto, neste panorama, um lado negativo por cujo meio se poderia subtrair pensamento. O experimento na obra de arte é conhecimento, o qual não é passível de supressão senão por um juízo inapropriado. Dentro deste método, não interessou aos românticos buscar a viabilização da crítica àquilo que não se oferece como criticável a partir de uma essência imanente.

78 OLIVEIRA, B. B. C.. Crítica e interpretação: aproximando Benjamin e Gadamer. *Natureza Humana*, v. 10, p. 129-146, jan.-jun. 2008, p. 140.

79 BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1993, p. 86.

Neste horizonte, se é exigida para toda atividade crítica a criticabilidade da coisa em si, a não constatação desta criticabilidade veta o exercício da crítica. As obras de material infértil são nulas, e não têm como serem criticadas devido à carência de conteúdo reflexivo. A verdadeira crítica não tem motivo para se endereçar a elas, mas pode as refutar de modo indireto, “via silêncio, via sua exaltação irônica ou através do enaltecimento do bom”⁸⁰. Nesta formulação filosófica depreendida do comportamento dos românticos, Benjamin emprega o termo técnico “aniquilar” para nomear esta atitude com a qual os românticos lidam frente ao que não é merecedor de análise. A não-criticabilidade do que é ruim, outra especificação terminológica benjaminiana, é um princípio que se explica por esta própria expressão: na teoria romântica, nenhuma conformação pode ser julgada ruim, pois a valoração não obedece a nenhuma escala que motive um julgamento subjetivo.

Um julgamento imotivado seria decerto um disparate. A convicção teórica acerca da suprema positividade de toda crítica sustentou os feitos positivos dos críticos românticos. O que eles quiseram não foi tanto iniciar uma pequena guerra contra o ruim quanto perfazer o bom e, através disto, aniquilar o que era sem valor.⁸¹

Destas saídas que Benjamin vislumbrou no trabalho de Schlegel, a noção de ironia é a mais desdobrada, embora sua inteligência por completo possa não ser clara. De qualquer modo, Benjamin consegue diferenciar, dentro das exposições schlegelianas, a ironia material e a formal, com resultados bem distintos.

O autêntico artista tem liberdade absoluta para trabalhar o espectro formal de sua criação – isso lhe é garantido pela inexigibilidade de adequação de suas obras a quaisquer preceitos. A obra de arte é autorregulada: assim como deve ter sua forma de exposição limitada, esta limitação resultará unicamente da extensão que ela der à reflexão que contém. O artista tem portanto como atribuição trabalhar no âmbito do conteúdo como for necessário, sem se preocupar com o feitio aparente do objeto artístico. Pode-se dizer então que o artista tem a forma a seu dispor, mas não a matéria. Desta forma, o genuíno artista não disporá conscientemente do conteúdo que se pretende

80 Ibid., p. 87.

81 Ibid., p. 114.

exposto pela obra, pois não detém supremacia sobre a Ideia da arte que expõe. A ironia material ocorre neste caso, em que a subjetividade do autor se eleva ao espírito da obra. Se o artista reina “consciente e ludicamente” sobre a matéria, há um desprezo pela obra⁸².

O arbítrio sobre a matéria guarda relação estreita com a expressão de temas estranhos à Ideia da arte, teor último de toda conformação artística. Nas preleções contemporâneas que vieram a compor sua grande obra *O mundo como vontade e representação*, Arthur Schopenhauer estabeleceu uma separação congênere quando relacionou Ideia e Conceito no plano material da obra de arte. O conceito, enquanto “útil, necessário e proveitoso” para a vida e para a ciência, não encontra respaldo na criação artística, por ser racional e analítico⁸³. Este posicionamento faz com que ele condene o uso de representações alegóricas, considerando estas como um rele meio de indicação de conceitos, bem como o uso de símbolos, ainda mais discrepantes. Neste enquadramento, tanto a alegoria, por sua discursividade, quanto o símbolo, por se tratar de uma convenção, seriam deliberações que não competem ao artista. Schopenhauer indica que “a obra de arte só pode ser a expressão de uma Ideia. A expressão de um conceito é um fim estranho à arte, um divertimento prazenteiro, uma imagem que ao mesmo tempo serve para realizar o que uma inscrição, como o hieróglifo, faz”.^{84 85}

“No entanto (...) existe uma ironia que não só afeta a matéria como também não se importa com a unidade da forma poética”⁸⁶, ou artística em sentido pleno. Esta é a ironia formal, que, contrariamente à material (subjetiva), é positiva, dado que a forma de exposição é livre para ter qualquer aparência.

A forma determinada da obra singular, que se poderia designar como a forma-de-exposição, torna-se a vítima da destruição irônica. Sobre ela, no entanto, a ironia rasga um céu da forma eterna, a Ideia das formas, a que se poderia denominar de forma absoluta, e esta atesta a sobrevida da obra que extrai desta

82 Ibid., p. 90.

83 SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. São Paulo: UNESP, 2003, p. 177.

84 Ibid., p. 183.

85 Curiosamente, alguns anos depois de sua tese Benjamin abordou os casos específicos da alegoria e do símbolo em *Origem do Drama Barroco Alemão*, citando, além de Goethe, este exato trecho de Schopenhauer para ilustrar o que via como uma interpretação errônea destes mecanismos, viciada pelo classicismo. Porém, sua classificação se perde no caráter de manifesto em defesa dos dramaturgos alemães do período, e, no mais, acaba mais por aceitar seu uso do que desconstituir seu potencial manipulativo da matéria.

86 BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1993, p. 90.

esfera sua existência indestrutível, depois que a forma empírica, a expressão de sua reflexão isolada, tenha sido consumida por ela.⁸⁷

O ataque à legalidade objetiva da obra acaba subvertendo a necessidade de se autolimitar em seu proveito, causando a destruição de uma forma para o surgimento de outra que, na verdade, é a primeira forma que a obra deve ter. A destruição irônica da forma se antevê e se antecipa na sua moldagem específica, e agindo assim ela toma emprestado o viés crítico de desdobramento da própria Ideia. Nisso, a conformação se aproxima da atividade da crítica de arte, pois a forma se despe de rigidez e assume o potencial de dissolução antes reprimido:

Esta forma de ironia provém do espírito da arte, não da vontade do poeta. É evidente que ela, assim como a crítica, só pode ser exposta na reflexão. Reflexiva é também a ironização da matéria, que, não obstante, repousa numa reflexão subjetiva, jocosa, do autor. A ironia da matéria aniquila esta; ela é negativa e subjetiva; em contrapartida, a da forma é positiva e objetiva.⁸⁸

A abertura da forma através da ironia a conecta com mais presteza ao medium-de-reflexão. Em dissonância com a crítica factual, que vai procurar a dissolução completa da forma com o desdobramento da reflexão nela contida, a ironia o faz preservando ainda a integridade da obra. Ao intuir sua relação com o todo da arte, a ironia formal aproxima a conformação artística de sua indestrutibilidade e de sua vinculação com a Ideia da arte. Daí Schlegel considerar os “‘limites da obra visível’ além dos quais abre-se o âmbito da obra invisível”⁸⁹.

87 Ibid., p. 93.

88 Ibid., p. 92.

89 Ibid., p. 93.

CAPÍTULO II – REVOLUÇÃO ONTOLÓGICA DA ARTE

1. Tradição vasariana

Embora a documentação histórica da arte tenha se iniciado muito antes, à obra *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, de Giorgio Vasari, pode ser atribuído o início da história da arte enquanto campo de estudo autônomo⁹⁰. Muito mais do que a compilação de biografias de artistas como sumariamente costuma ser descrita, o livro apresenta uma sistematização da produção artística dos escolhidos pelo autor de acordo com o momento no qual surgiram. Apesar de alguns equívocos consideráveis, como a atribuição de fatos a pessoas erradas e a preponderância da região da Toscana em detrimento ao resto da península itálica, o livro é bem-sucedido em escalonar os séculos XIV, XV e XVI progressivamente, permitindo identificar claramente as três fases em que divide a arte renascentista, por meio dos respectivos prefácios⁹¹.

Com a divisão proposta, pretende o autor tornar mais facilmente reconhecível o renascimento da arte como parte de um ciclo natural⁹². Esta *rinascita* advém inicialmente do resgate do ideal da forma greco-romano, após um lapso de barbárie germânica desde a queda de Roma, evolui por um primeiro aprimoramento e culmina na excelência da Alta Renascença, tão magnânima que fez com que houvesse “mais razão para temer o seu declínio do que esperar avanços ulteriores”⁹³. Neste processo de graduação, transparece na prosa o desenvolvimento voltado à busca da perfeição de reprodução da beleza e da natureza, com um fervor às vezes religioso e constantemente dogmático.

Nestes termos, a arte conjecturada por Vasari expressava uma função objetiva, herdada dos gregos, da qual se mantinha refém: a representação mimética do ideal, através de uma imitação pictórica da realidade. “Mais do que nunca, a *mimesis* era tomada como grande elemento fundador das artes visuais, agora no discurso sobre arte que certificava a produção artística renascentista, legitimada pela autoproclamada

90 Cf. PUGLIESE, Vera. A arte clássica na historiografia da arte. In: CORNELLI, Gabriele e COSTA, Gilmário G. da (Orgs.). Estudos clássicos III: cinema, literatura, teatro e arte. Brasília: Cátedra UNESCO Archaí, 2014, p. 164. (Coleção Filosofia e Tradição.)

91 BONDANELLA, Julia C. e BONDANELLA, Peter. Introduction. In: VASARI, Giorgio. The lives of the artists. Nova Iorque: Oxford University Press, 1991.

92 VASARI, Giorgio. Op. cit., p. 5-6.

93 “(...) more reason to fear its decline than to expect further advances.” Ibid., p. 49.

ascendência antiga (clássica).”⁹⁴ O modelo vasariano, portanto, ao mesmo tempo que restabeleceu uma ponte com a antiguidade, deu continuidade ao formalismo e conservou o valor da mimese como indicativo da qualidade das obras de arte. Seus primeiros oponentes, como Winckelmann, não abalaram os limites essenciais por ela instituídos, pois se situavam ainda sob a forte influência do ideal a ser perseguido, e assim o conhecimento enciclopédico exposto em *Le vite* determinou com rigor uma visão sobre a arte no Renascimento que, afinada com as outras ciências, perdurou como baliza às escolas que se sucederam nos séculos posteriores.

2. Arte moderna

Em retrospecto, o fim do século XIX pode ser examinado como um período de rompimentos fundamentais no âmbito da arte e de sua história, manifestados de modo assaz evidente na pintura, com o surgimento de diversos movimentos artísticos em série. Tais movimentos podem ser (e frequentemente são) analisados pontualmente; um olhar mais amplo, porém, revela que todos possuem um cerne comum, nascido da inconformidade com o tecnicismo adotado – e imposto – pelas instituições de arte. “Houve acadêmicos antes, mas pela primeira vez tivemos academicismo,”⁹⁵ e a este fato respondeu boa parcela de artistas.

O grupo de pintores aos quais é atribuído o início do movimento impressionista, na década de 1870, é como tal considerado mais pela oposição frente à *Académie des beaux-arts* do que por um tratamento uniforme da pintura⁹⁶. Impulsionados pela renovação de Paris promovida pelo Barão Haussmann, muitos trabalhos apresentavam a dinâmica da modernidade, retratando a vida cotidiana e o progresso da capital e de seus arredores. De modo harmônico, a técnica de execução rumou à experimentação com cores, pinceladas e ambientes novos. A distância da temática e do procedimento predominantes fez com que a Academia recusasse sistematicamente estas obras na mostra oficial de seu salão, causando a eclosão de exposições paralelas independentes.

94 PUGLIESE, Vera. Op. cit., p. 172.

95 GREENBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (org). Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 49.

96 SAMU, Margaret. Impressionism: art and modernity. In: Heilbrunn timeline of art history. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/imml/hd_imml.htm>. Acesso em: 07/06/2016.

A iniciativa dos impressionistas foi o prenúncio de uma era que clamou vida própria para a arte. Nas décadas seguintes, o pós-impressionismo expandiu o rol de possibilidades das artes, notadamente as visuais, com a absorção de alguns dos novos elementos, como o desprendimento de cor e geometria, e o emprego de outros, como subjetivismo de visão e conteúdos de cunho psicanalítico. Respostas destas às inovações formais e materiais compuseram um processo dialético que resultou de vez na quebra da função objetiva de representação fiel da realidade. Esta qualidade utilitária, da qual as artes plásticas eram historicamente incumbidas, já podia ser reclamada pela fotografia, que, como Benjamin ressaltou, libertou a mão de “tarefas artísticas essenciais nos processos de reprodução de imagem”⁹⁷. A arte do modernismo desbotou a reprodução do efetivamente visto na pintura e rachou o caráter mimético da arte pictórica. A soma deste desvio funcional com a profusão de novidades ofereceu ao artista o poder de veicular, através da arte, algo inerente à obra e inacessível pelas vias sensoriais. Uma nova concepção de realidade passou a ser apresentável, desta vez filtrada pelo efeito ótico da materialidade do quadro, como escreveu Merleau-Ponty a respeito da abordagem de Cézanne.

A arte não é uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os votos do instinto e do bom gosto. É uma operação de expressão. Assim como a palavra nomeia, isto é, apreende em sua natureza e coloca ante nós a título de objeto reconhecível o que aparecia confusamente, o pintor, diz Gasquet, “objetiva”, “projeta”, “fixa”. Assim como a palavra não se assemelha ao que designa, a pintura não é uma *cópia*; Cézanne, segundo suas próprias palavras, “escreve enquanto pintor o que ainda não foi pintado e o torna pintura de todo”. Esquecemos as aparências viscosas, equívocas e, através delas, vamos direto às coisas que apresentam. O pintor retoma e converte justamente em objeto visível o que sem ele permaneceria encerrado na vida separada de cada consciência: a vibração das aparências que é o berço das coisas. Para este pintor, uma única emoção é possível: o sentimento de estranheza; um único lirismo: o da existência incessantemente recomeçada.⁹⁸

97 BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (org). Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 13.

98 MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 119-120.

A distorção dos padrões clássicos engendrada pelo modernismo fez com que a arte caminhasse em direção a sua autonomia. Contudo, todos os avanços até as primeiras décadas do século passado se realizaram nos limites do arquétipo do naturalismo. No manifesto do Suprematismo, Malevich ressalta que “o naturalismo acadêmico, o naturalismo dos impressionistas, o Cézanneísmo, o cubismo (...) de certa forma não passam de métodos dialéticos que, em si, de modo algum determinam o real valor de uma obra de arte”. O artista de Kiev condena a representação objetiva – ou seja, a representação de algum objeto, de algo concreto – devido à ausência de valor dos “conceitos da consciência” que se opõem ao sentimento, elemento determinante da arte⁹⁹.

Haveria, desta forma, um cordão histórico que liga toda esta arte, que fez Greenberg discorrer sobre sua unidade.

(...) Não é supérfluo insistir que o modernismo jamais pretendeu, e não pretende hoje, nada de semelhante a uma ruptura com o passado. Pode significar uma transição, uma separação da tradição, mas significa também o prolongamento de sua evolução. A arte modernista estabelece uma continuidade com o passado sem hiato ou ruptura, e seja qual for seu término, nunca deixará de ser inteligível em termos de continuidade da arte. A realização de quadros foi controlada, desde seu início mais remoto, por todas as normas que mencionei. O pintor ou gravador paleolítico só podia ignorar a norma da moldura e tratar a superfície de uma maneira literalmente escultural, porque o que fazia eram imagens e não quadros, trabalhando sobre um suporte – uma parede de pedra, um osso, um chifre ou uma pedra – cujos limites e superfícies eram arbitrariamente dados pela natureza. Mas a realização de quadros significa, entre outras coisas, a criação ou escolha deliberada de uma superfície plana, e a deliberação, circunscrição e delimitação da mesma. E é precisamente nesse caráter deliberado que a pintura modernista insiste: isto é, no fato de que as condições limitantes da arte são totalmente humanas.¹⁰⁰

Em outras palavras, mesmo que os modernistas tenham inovado consideravelmente a prática artística, não foi através delas que houve uma alteração significativa na *essência* da arte. Isso é bem visível em alguns dos movimentos específicos, como no futurismo. Os manifestos, em geral, trouxeram impetuosamente à tona questões

99 MALEVICH, Kasimir. Suprematismo. In: CHIPP, Herschel B.. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 345.

100 GREENBERG, Clement. Pintura modernista. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (org). Op. cit., 1997, p. 107-108.

teóricas, mas, à medida que cada um dispunha numa direção individual, falharam em abordar a arte em sua total abrangência e soaram como gritos de anseios filosóficos. Em situação análoga ao desenvolvimento e estabelecimento da fotografia como meio fidedigno de registro ótico, suplantando as artes visuais, Benjamin argumenta que o cinema reuniu os meios específicos aos fins propagados pelos manifestos: a estrutura técnica para representar o “choque físico” do dadaísmo, o aparato visual para a “intuição da construção maquínica” do cubismo e a rapidez do filme para a “intuição dos efeitos desta máquina”¹⁰¹

3. Arte abstrata

Os artistas do modernismo implementaram uma reforma técnica para que lhes fosse possível realizar uma nova concepção de realidade, mesmo que mantivessem a arte atrelada a algo superior à forma. Baudelaire fincara uma âncora na tradição ao afirmar que “a Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”¹⁰². Todavia, as revoluções sociopolíticas da época provocaram tantas ou mais mudanças em outros setores. A renovação da arte nos cinquenta anos seguintes às pioneiras exposições impressionistas permaneciam insuficientes para absorver o ritmo intenso dos acontecimentos sociais, e a automatização dos meios estimulou a interiorização do próprio homem, com efeitos em toda e qualquer de suas atividades.

No primeiro volume da revista *De Stijl*, Mondrian escreveu que a vida se tornava cada vez mais abstrata, manifestando-se “numa vida mais autônoma da mente humana que se torna cônica de si mesma”, e esta abstração – sob seu aspecto positivo – deveria se espelhar na expressão artística, fazendo desta a “representação pura do espírito humano” via uma “forma esteticamente purificada, vale dizer, abstrata”¹⁰³.

O artista realmente moderno está consciente da abstração de uma emoção de beleza: reconhece conscientemente o fato de que a emoção de beleza é cósmica,

101 BENJAMIN, Walter. Op. cit., 2012, p. 32 e nota.

102 BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 25. (Coleção Leitura.)

103 MONDRIAN, Piet. Realidade natural e realidade abstrata. In: CHIPP, Herschel B.. Op. cit., p. 324.

universal. Esse reconhecimento consciente tem como corolário um plasticismo abstrato, isto é, determina-o para aquilo que é intrinsecamente universal.¹⁰⁴

Deste modo, o “cultivo progressivo da mente” faz com que a arte se volte para a representação de um equilíbrio que, embora natural, “não é visível na realidade concreta”, e, ao abandonar o concreto, a atenção do artista se desloca do individual para o universal. A consciência sobre isso é a fonte de uma expressão artística purificada, que, somada às possibilidades de composição deste novo plasticismo, o instrumentalizam a expressar o dualismo do universal, pela “representação exata da relação cósmica”, e do individual, pela “realidade material de sua forma plástica”¹⁰⁵. Anos depois, Mondrian ainda se ocupava em deslindar o dualismo universal-individual, explicitando o processo de purificação da atividade pela separação entre arte figurativa e arte não-figurativa. “A arte figurativa de hoje é o resultado da arte figurativa do passado, e a arte não-figurativa constitui o resultado da arte figurativa de hoje”¹⁰⁶. A análise da arte até então revela um esgotamento da prática extensiva do naturalismo, que continuava a ser exercida com distinções meramente técnicas, porque assim a essência permanecia a mesma.

Como a arte é essencialmente universal, sua expressão não pode basear-se numa visão subjetiva. Nossas capacidades não permitem uma visão perfeitamente objetiva, mas isso não significa que a expressão plástica da arte seja baseada numa concepção subjetiva. Nossa subjetividade realiza a obra, mas não a cria.¹⁰⁷

Logo, a arte continuou seu percurso evolutivo por uma descoberta não formal ou material, mas sobre si mesma. Importantes tecnologias ascenderam como representantes mais adequados da realidade sensorial e causaram a percepção de que a repetição ou o prolongamento das formas concretas seria sempre insuficiente para alcançar este objeto. Portanto, à arte não cabia mais ser funcional, operada pela “orientação descritiva ou literária” da arte figurativa. Do mesmo jeito, a representação da materialidade da natureza reflete a inclinação à individualidade tão peculiar à humanidade, tornando a substância artística algo extremamente delicado, se a arte pretende ter valor real. Esta

104 Ibid., p. 325.

105 Ibid., p. 326-327.

106 Id. Arte plástica e arte plástica pura. In: CHIPP, Herschel B.. Op. cit., p. 355.

107 Ibid., p. 356.

conjuntura exigiu uma ressignificação da expressão artística, com a qual ela se transformou numa intensificação e num crescimento do que de fato é¹⁰⁸.

3.1. A crítica de Greenberg

Artistas do modernismo, como Baudelaire, Cézanne e Mondrian, rastream algo no âmago da arte que foi se clarificando gradativamente. O desenvolvimento da arte que se principiou com seu reposicionamento funcional atingiu um estágio em que clamava por uma reinterpretação de si mesma. Ao longo de sua carreira como crítico, em diversos de seus ensaios, Greenberg pareceu concordar com esta historicidade da arte na busca de sua mais elevada postura.

A arte “avançada” (...) persiste na medida em que põe à prova a aptidão da sociedade para a arte elevada. Ela o faz testando os limites das formas e gêneros herdados, e do próprio meio, e foi isso que os impressionistas, os pós-impressionistas, os fovistas, os cubistas e Mondrian fizeram em seu tempo.¹⁰⁹

A influência mondrianiana sobre Greenberg muito se justifica pela chegada do artista holandês a Nova Iorque, na época em que o então jovem crítico iniciava sua carreira. Isso lhe propiciou o contato direto com a obra do holandês, e, desde então, sua relação com a abstração recém-surgida se caracterizou por uma flutuação entre reconhecimento e incompreensão; por muitas vezes as teorias de ambos confluíram, como na concepção caracteristicamente teosófica do absoluto universal¹¹⁰, e por outras o pintor era frequentemente citado como contraponto à arte americana, ainda que por suas próprias inovações¹¹¹. No obituário assinado pelo crítico, Greenberg reputou ao trabalho de Mondrian a última fronteira da pintura de cavalete, a partir da qual qualquer pintura

108 Ibid., p. 355-361 passim.

109 GREENBERG, Clement. Pintura “à americana”. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org). Op. cit., 1997, p. 92.

110 “Foi na busca do absoluto que a vanguarda – e também a poesia – chegaram à arte ‘abstrata’ ou ‘não objetiva’. O poeta ou artista de vanguarda tenta de fato imitar Deus, criando algo válido unicamente em seus próprios termos (...). O conteúdo deve ser tão completamente dissolvido na forma que a obra de arte ou literária já não possa ser reduzida no todo ou em parte a algo que não seja ela própria.” GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org). Op. cit., 1997, p. 29.

111 “Pode-se dizer que em grande parte a grandeza de Mondrian consistiu em ter conseguido incorporar com tanto êxito as virtudes da decoração à pintura de cavalete, mas isso pouco garante o futuro.” Id.. A nova escultura. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org). Op. cit., 1997, p. 68-69.

seria alguma coisa diversa¹¹², e é fácil ver nisso uma ambiguidade da relação daquele com este.

Há algo, em todo caso, que configura um ponto de cisão de Greenberg com toda teoria modernista: a inspiração retirada da realidade cotidianamente vivida, que une desde o artista arquetípico de Baudelaire¹¹³ ao artista não-figurativo de Mondrian¹¹⁴. A teoria sobre a “pureza” da arte greenberguiana, de modo particular, atribui todo o valor da arte ao que ela tem de único, refutou interferências externas e louvou a forma como a supremacia desta unicidade.

3.1.1. Vanguarda e kitsch

Em seu primeiro texto relevante, Greenberg afirma que, do cenário decadente em que considerava estar a sociedade, no qual a arte tendia a se resolver através de academicismos retóricos (“um alexandrismo inerte”¹¹⁵), foram erigidas duas figuras determinantes da criação artística de seu tempo.

De um lado, parte dos artistas absorveu os avanços científicos e sociais e com isso impregnaram seu ofício, originando uma arte à frente de seu tempo. Possibilitada pela consciência e pela crítica históricas, a arte se afastou do público rumo ao absoluto, atrás de uma expressão pura, conforme preconizaram os primeiros abstracionistas. A arte então não teria mais temática encontrável na natureza. Indo além deles, porém, Greenberg não conseguiu descolar o artista do homem, e, sendo assim, refuta que este consiga se desvencilhar por completo da relatividade – principalmente estética – do mundo. Logo, o poder criativo paira não sobre o *que* o trabalho expressa mas sim sobre *como*: não sobre a matéria e sim sobre a forma.

Esta é a gênese do “abstrato”. Ao desviar sua atenção do tema da experiência comum, o poeta ou artista a dirige para os meios de sua própria prática. O não-

112 JONES, Caroline A. *Eyesight alone: Clement Greenberg's modernism and the bureaucratization of the senses*. Chicago: University of Chicago Press, 2005, p. 227.

113 “Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório.” BAUDELAIRE, Charles. *Op. cit.*, p. 24.

114 “(...) tudo o que o artista não-figurativo recebeu de fora é não só útil como indispensável, porque provoca nele o desejo de criar aquilo que ele só vagamente sente e que *jamais poderia representar de uma maneira verdadeira sem o contato com a realidade visível e com a vida que o cerca.*” MONDRIAN, Piet. *Arte plástica e arte plástica pura*. In: CHIPP, Herschel B.. *Op. cit.*, p. 365-366.

115 GREENBERG, Clement. *Vanguarda e kitsch*. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (org). *Op. cit.*, 1997, p. 28.

figurativo ou “abstrato”, se deve ter validade estética, não pode ser arbitrário e acidental, mas deve derivar da obediência a alguma injunção ou princípio de valor. Essa injunção, uma vez que se renunciou ao mundo da experiência comum, extrovertida, só pode ser encontrada nos próprios processos ou disciplinas pelos quais a arte e a literatura já haviam imitado a experiência. Estes meios tornam-se, eles próprios, o tema da arte e da literatura.¹¹⁶

Percebe-se que esta visão não se confunde com a recusa anterior à inspiração no cotidiano¹¹⁷; ao contrário, ultrapassada a validade material enquanto substância própria, a influência do “extrovertido” sofre a limitação de se ater somente aos processos artísticos. Conquanto tal influência possa aproximar esta arte – a arte de vanguarda – do classicismo, Greenberg ressalta o dinamismo desta arte (“enquanto o alexandrismo permanece inerte”¹¹⁸).

A cultura de vanguarda, por outro lado, deu origem à proliferação de produtos exploradores dos efeitos da arte autêntica. Com a crescente urbanização da população, notadamente no pós-revolução industrial, surgiu uma nova classe de consumidores de arte que Greenberg destaca como insensíveis aos valores vanguardistas, mas que ainda assim desejam a diversão advinda de alguma manifestação cultural. Voltado a esta classe, então, configurou-se um novo mercado de arte, popular, de características que compartilha com a produção industrial, em oposição à produção individual, ou artesanal, que gera resultado único, singular. Dentro deste novo contexto a obra passou a reproduzir seus efeitos, se preocupando exclusivamente com a aparência da forma final¹¹⁹. Seu objetivo principal não é estimular o prazer decorrente da apreciação estética – pelo contrário, o *kitsch*, como Greenberg denomina esta modalidade cultural, visa apenas abastecer o mercado com novos produtos que são simplesmente mais do mesmo, se alimentando justamente da insensibilidade de seu consumidor.

O *kitsch*, que usa como matéria-prima os simulacros aviltados e academicizados da cultura genuína, vê com bons olhos e cultiva essa insensibilidade, que é a

116 Ibid., p. 29-30.

117 Cf. acima.

118 GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org). Op. cit., 1997, p. 31.

119 Este mercado se desenvolveu, confirmaram Adorno e Horkheimer, “com a primazia dos efeitos, da performance tangível, do particular técnico sobre a obra, que outrora trazia a ideia e com essa foi liquidada”. HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W.. O iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W.. Indústria cultural e sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 9. (Coleção Leitura.)

fonte de seus lucros. O *kitsch* é mecânico e funciona mediante fórmulas. O *kitsch* é experiência por procuração e sensações falsificadas. O *kitsch* muda de acordo com o estilo, mas permanece sempre o mesmo. O *kitsch* é o epítome de tudo o que há de espúrio na vida de nossos tempos. O *kitsch* finge não exigir nada de seus consumidores além de seu dinheiro – nem mesmo seu tempo.¹²⁰

3.1.2. Rumo a um mais novo Laocoonte

A defesa da vanguarda prossegue em seu ensaio de 1940, que se inicia confirmando a associação entre arte e contexto social.

É bastante fácil mostrar que a arte abstrata, como qualquer outro fenômeno cultural, reflete as condições sociais e outras circunstâncias da época em que seu criador vive, e que não há nada na própria arte, dissociado da história, que a force a seguir numa ou noutra direção.¹²¹

Apesar desta abertura, o texto se distancia do viés militante político¹²² logo a seguir, exibindo uma prévia da tese da qual Greenberg seria doravante identificado como autor: o alcance da pureza pela arte, tendo como passagem a expansão do abstracionismo. Apoiado na certeza de estar em solo historicamente firme, o crítico adentra a natureza nuclear da arte e se põe a dissecá-la. Com este impulso, aspectos artísticos particularmente essenciais apareceram de maneira bem mais detalhada, e é nesta análise minuciosa que a teoria de arte greenberguiana é mais tenaz.

De acordo com a leitura feita por Greenberg, toda a história da arte a levava a um momento em que ela buscava sua autoafirmação. Segundo o autor, após o romantismo a sucessão frenética de tantos movimentos artísticos em tão poucas décadas se deveu à procura de uma mesma coisa: personalidade. Em todas as áreas mudanças ocorriam, e o labor artístico necessitava ser diferenciado como algo individual e distinto das demais atividades humanas. “A vanguarda, a um só tempo filha e negação do romantismo, torna-se a encarnação do instinto de autopreservação da arte.” Esta individualização implicou

120 GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (org). Op. cit., 1997, p. 32-33.

121 Id. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (org). Op. cit., 1997, p. 45.

122 Greenberg declarou posteriormente ter estado “impregnado de Bertold Brecht” à época destes primeiros escritos, atribuindo ao dramaturgo alemão sua inspiração inicial. HINDRY, Ann. Entrevista com Clement Greenberg. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (org). Op. cit., 1997, p. 144.

no descarte de tudo aquilo que era reconhecível nos outros ofícios. A arte de vanguarda teve que abandonar, por consequência, as ideologias, compreendidas como ideias que direcionam o conteúdo; mais diretamente, a vanguarda teve que descartar o *tema* da obra de arte. O processo de simplificação do conteúdo, simetricamente, acarretou a reavaliação da forma, ratificando as artes como “vocações, disciplinas e ofícios independentes, absolutamente autônomos e respeitáveis por si mesmos, e não como meros canais de comunicação.”¹²³

No escrutínio que decorreu disso, cada modalidade artística se voltou ao que possuía de único. “As artes, portanto, foram tangidas de volta a seus meios, e neles foram isoladas, concentradas e definidas. É em virtude de seu meio que cada arte é única e estritamente ela mesma.”¹²⁴ Por isso a pintura se conformou à sua planaridade bidimensional, deixando a narratividade literária e as técnicas ilusórias, como o *trompe l'oeil*, que lhe conferiam tridimensionalidade; a escultura se restringiu à forma, sem querer parecer algo diverso do próprio objeto; a poesia, por sua vez, abdicou de apresentar palavras enquanto significados e passou a oferecer apenas possibilidades de significação. “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.”¹²⁵ Neste panorama, a música foi não só a modalidade que mais facilmente se adequou às exigências como serviu de modelo às outras, dado seu feitio naturalmente abstrato.

Os efeitos da música são, essencialmente, os efeitos da pura forma; os da pintura e da poesia são muitas vezes contingentes às naturezas formais dessas artes. Só aceitando o exemplo da música e definindo cada uma das outras artes unicamente nos termos do sentido ou faculdade que percebe seu efeito e excluindo de cada arte tudo que é inteligível nos termos de qualquer outro sentido ou faculdade é que as artes não musicais poderiam atingir a “pureza” e a auto-suficiência que desejavam (...) na medida em que eram artes de vanguarda.¹²⁶

3.1.3. Formalismo

123 GREENBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org). Op. cit., 1997, p. 50.

124 Ibid., p. 54.

125 Ibid., p. 55.

126 Ibid., p. 53.

Pode se ver, pelo exposto, que a abstração do conteúdo foi o método que permitiu, segundo Greenberg, a emergência da forma enquanto determinação da obra de arte. A pintura, exemplo por excelência do crítico, se aproximaria da condição de pura abstração da música ao converter sua superfície da pretensa transparência de uma “janela de vidro” para seu “locus real”, ao se divorciar da representação de uma realidade exterior¹²⁷. O conceito mesmo da arte não equivaleria a mais do que o conceito de sua forma, e por meio da conformação artística a arte se tornaria autoconsciente e autônoma nos campos cultural, social e histórico. É imperioso ressaltar, todavia, que o formalismo artístico acarretado por esta “aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica”¹²⁸ tem um duplo efeito: ao mesmo tempo em que faz com que a arte não deva (ou não possa) parecer com nada, ela faz com que nada que pareça outra coisa possa reclamar para si o título de obra de arte. A autenticidade da forma da obra de arte, conforme concebida por Greenberg, foi precisamente o fator que o impediu de interpretar o curso ulterior da produção artística de modo favorável, embora o próprio tenha antevisto com clareza a perspectiva de sua teoria não abarcar todas as criações que se dessem.

Minha própria experiência da arte me obrigou a aceitar a maioria dos padrões de gosto a partir dos quais a arte abstrata se originou, mas não sustento que sejam os únicos padrões válidos por toda a eternidade. Considero-os simplesmente os mais válidos neste momento específico. Não tenho dúvida alguma de que serão substituídos no futuro por outros padrões, talvez mais abrangentes do que qualquer um possível agora.¹²⁹

4. Arte pós-moderna

O formalismo greenberguiano prega a soberania dos elementos sensorialmente – isto é, fisicamente – perceptíveis da forma de exposição da conformação artística. Tendo isso em mente, é fácil compreender sua reação às artes pós-modernas, sobretudo as artes *pop*, *minimalista* e *conceitual*. Quando se deparou com a *pop art*, Greenberg investigou suas formas de exposição atrás dos atributos que tanto prezava, chegando a correlacioná-

127 Id. Arte abstrata. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (org). Op. cit., 1997, p. 63-66 passim.

128 Id. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (org). Op. cit., 1997, p. 53.

129 Ibid., p. 58.

la fisicamente ao expressionismo abstrato, mas menos como uma avaliação positiva do que como um meio de argumentar sua insuficiência estética. Seu conservadorismo e a incapacidade de recorrer a outra abordagem impediram o norte-americano de enxergar algo além de “um novo episódio na história do gosto, mas não (...) autenticamente novo na evolução da arte contemporânea”¹³⁰, e assim Greenberg relacionou as novas produções desta era à cultura *kitsch* e a uma decadência do gosto.

O empirismo necessário para a aplicação desta teoria exige a consideração de uma interseção entre arte e estética, a qual resulta numa apreciação da arte que implica na primazia do gosto. Tal conexão fez com que artistas desta vanguarda incompreendida advogassem pela distinção destes termos. Os *readymades* de Marcel Duchamp já não contemplavam nenhum dos valores qualitativos presentes na estética tradicional. Duchamp optou pela exposição de coisas esteticamente neutras exatamente na tentativa de desvincular a arte do gosto. O crítico belga Thierry de Duve identificou a relevância do gosto como o grande obstáculo à compreensão da doutrina greenberguiana. Greenberg considerou, como algo simples e lógico, o juízo estético como condição para a existência da arte e da experiência estética. Mesmo assim, ainda que nesta linha tenha interpretado os *readymades* como “a primeira investida frontal contra o ‘formalismo’ surgida do seio da vanguarda e como rebaixamento de aspirações”¹³¹, também os entendeu como a fusão da experimentação estética com a experimentação da arte; Duchamp lhe mostrara que tudo pode ser apreciado esteticamente e, daí, apreciado como arte¹³². Não à toa o artista francês é o contraexemplo perfeito a tal formalismo. O amparo de uma produção tão desafiadora não pode estar na forma, realmente, mas em algum aspecto mais íntimo da arte, mais próximo de sua identidade.

4.1. Conceitualismo

No fim dos anos sessenta, o artista Joseph Kosuth tentou desembaraçar a interseção histórica entre arte e estética elaborando a figura do *conceito*, como resposta ao gosto e à beleza. Segundo ele, a ligação destes últimos com a arte é um falso derivativo das funções típicas às quais as artes foram encarregadas no passado, mais precisamente a

130 Id.. Abstração pós-pictórica. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org). Op. cit., 1997, p. 115.

131 Id.. A necessidade do formalismo. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org). Op. cit., 1997, p. 128.

132 DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1996, p. 293-294.

decorativa. Se esta ideia permaneceu sólida por tanto tempo nas criações artísticas, a explicação está, para Kosuth, em suas características morfológicas, que perpetuaram o erro e mascararam a arte, a escondendo dela mesma¹³³. Reforçando sua posição, Kosuth evoca o questionamento sobre a natureza da arte como o legítimo desafio dos artistas da época – questionamento levantado inicialmente por Duchamp – contra a crença de que há um único jeito de se conformar a arte.

O “valor” de determinados artistas depois de Duchamp pode ser medido de acordo com o quanto eles questionaram a natureza da arte; o que é um outro modo de dizer “o que eles acrescentaram à concepção da arte” ou o que não existia antes deles. Os artistas questionam a natureza da arte apresentando novas proposições quanto à natureza da arte. E para fazer isso não se pode dar importância à “linguagem” legada pela arte tradicional, uma vez que essa atividade é baseada na suposição de que só existe uma maneira de enquadrar proposições artísticas. Mas a própria matéria da arte de fato está relacionada a “criar” novas proposições.¹³⁴

Em linhas mais amplas, o que o conceitualismo ataca aqui é a fundamentação morfológica da obra de arte. Seguindo a dissidência capitaneada por Duchamp, Kosuth percebe o esgotamento da ênfase no meio pelo qual a arte comunica, em oposição diametral a Greenberg e à pureza que isso conferiria à obra. A prioridade, com a arte contemporânea, muda da linguagem para o que está efetivamente sendo dito. Ao contrário da ideia, a forma é evanescente¹³⁵. O imbróglio foi bem sintetizado nas palavras de de Duve, que finca a originalidade de Duchamp como marco divisor, tanto pela inovação do artista quanto pelo contraste dela com o método pelo qual a arte era previamente criada e apreciada.

Há muito tempo vem-se evidenciando para mim a existência de dois, e somente dois, grandes pontos de disputa entre Greenberg e seus opositores conceitualistas (e minimalistas), Kosuth em particular. Um era o lugar de Duchamp ou, melhor, sua posição na história da arte; o outro, a estética

133 KOSUTH, Joseph. Art after philosophy. In: Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990. Cambridge: The MIT Press, 1991, p. 16.

134 Id. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (org). Escritos de artistas: anos 60/70. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 218.

135 Id. Art after philosophy. In: Id. Op. cit., p. 18-19.

kantiana. Greenberg nunca repudiou seu kantianismo, tampouco nunca compreendeu Kant. Era por demais empírico para poder ver que a arte revela um campo transcendental [que] “devemos realmente preencher com Ideias”. Ele era um excelente fenomenólogo, mas, justamente por essa razão, sua estética é *empírico crítica*, não kantiana.¹³⁶

4.2. *Pop art*

À margem da disputa teórica entre arte formalismo e conceitualismo, a arte pop revelou a completa desnecessidade do meio de exposição e escancarou, através da prática, o fim da narrativa artística. Com uma atitude literal, a *pop art* tornou a conformação artística aparentemente fria e sem emoção; ainda assim, os trabalhos apresentavam uma profunda justaposição de ideias. Tal como os movimentos que se recusavam a restringir a experiência estética à apreciação plástica sensorial, os trabalhos acabavam dizendo muito mais do que exibiam. A música atonal de John Cage, a escultura desproporcional de Claes Oldenburg e o florescimento da arte performática são exemplos de manifestações de superfície familiar mas incongruentes com a tradição dogmática estética, o mesmo ocorrendo com as réplicas de embalagens comerciais que Andy Warhol expôs na Stable Gallery em Nova Iorque, em 1964.

A semelhança entre produções artísticas e produções não-artísticas levou a arte a uma encruzilhada. Se as obras se pareciam com sons do ambiente, comida ou atos do dia a dia, ela teria que optar entre abandonar seu *status* ou justificá-lo. A primeira opção teria extinguido a arte como um todo – sem nenhum ganho ou propósito. A segunda a obrigaria a investigar sua peculiaridade, para que sua exclusividade pudesse ser garantida.

4.3. A crítica de Danto

Arthur Danto já estudava filosofia quando visitou esta exposição de Warhol na Stable Gallery, mas isso não o impediu de ser severamente impactado pelo que viu. Por mais que viesse a confessar posteriormente ter sido atraído esteticamente pela Brillo Box, naquele momento o que lhe arrebatou foi algo totalmente distinto da sensação do belo ou de qualquer pressuposto válido para a estética tradicional. A grande questão que se impôs

136 DE DUVE, Thierry. Op. cit., p. 293.

para Danto foi o fato de ver um fac-símile de um produto comercial ser anunciado como arte. Indagou-se sobre o porquê daquilo ser arte, e como a estética lhe pareceu incapaz de apresentar uma resposta, percebeu não só a conveniência mas a necessidade de se pensar filosoficamente a arte naquele ponto.

Embora viesse de uma evolução nas décadas antecessoras, a arte ainda tinha parte de seu campo fértil para desconstrução. Se a arte modernista desafiara o *establishment* ao reivindicar para si qualquer conteúdo (bem como qualquer técnica pela qual pudesse expor este conteúdo), suas obras mantinham a forma inequívoca da obra de arte, a especificidade necessária pela qual a arte era enxergada como tal. O problema suscitado em Danto pela arte pop, como um todo, e por Warhol, em especial, foi que pela primeira vez uma coisa reclamava o título de obra de arte sendo visualmente igual a outra que, por sua vez, não tinha esta pretensão. Duas coisas *indiscerníveis* entre si, contudo essencialmente distintas.

4.3.1. *O mundo da arte*

Em consequência, no mesmo ano Arthur Danto publicou o artigo *O mundo da arte*. Neste papel, elabora a tese de que há mais na obra de arte do que é perceptível pelos sentidos, redirecionando a recepção artística de uma avaliação estética para o pensamento. Danto retoma a ideia hegeliana do fim da arte: a arte exaure seu curso como processo histórico e é transferida da realidade ao plano ideal. Enxergando-se em sua totalidade, a arte pode se interpretar filosoficamente, buscando entender tanto sua própria natureza quanto seu lugar na história.

Danto analisa a teoria da arte como imitação, de início, em face à arte pós-impressionista, e argumenta que as limitações desta teoria fazem com que as obras da época não sejam recebidas senão como arte mal feita, conseqüentemente exigindo uma teoria mais ampla, que abarcasse ambas as modalidades pela consideração da arte não como imitativa e sim como criadora de formas novas – mesmo aquela arte que se propôs a ser imitativa.

(...) Os artistas em questão deveriam ser entendidos não como imitando fracassadamente formas reais, mas como criando de modo bem-sucedido formas

novas, tão reais quanto as que a arte mais antiga pensava – nos seus melhores exemplares – estar imitando com credibilidade. A arte, afinal de contas, há muito tinha sido pensada como criativa (Vasari diz que Deus foi o primeiro artista) e os pós-impressionistas deveriam ser explicados como genuinamente criativos, tendo em vista, nas palavras de Roger Fry, “não a ilusão, mas a realidade”.¹³⁷

É assim que deve ser interpretada a *pop art*. Roy Lichtenstein cria novas formas de tiras de quadrinhos, Jasper Johns cria uma nova forma da bandeira norte-americana, Rauschenberg cria uma cama numa nova forma. Nada disso é imitação – são todas coisas reais, não ilusões de coisas reais.

Há uma particularidade ainda mais aguda na Brillo Box de Andy Warhol: ela é uma coisa real, mas idêntica a outra coisa real. Aqui jaz a última fronteira formal: com a Brillo Box, a definição de arte abandona qualquer requisito vislumbrado pela via sensorial e embarca rumo ao conhecimento filosófico. Danto se põe a investigar o que há na arte para a conhecermos como tal, e percebe a existência de uma teoria da arte.

É a teoria que a recebe 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 como arte e, a fim devê-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.¹³⁸

Nesta constatação está implícita a relatividade histórica da arte. Danto afirma¹³⁹ que cem anos antes a Brillo Box com certeza não seria recepcionada como uma obra de arte – pelas teorias de arte então vigentes, não havia e nem poderia haver uma obra de arte como esta. Mesmo cinquenta anos antes, suspeita que o mundo da arte talvez não estivesse tão aberto. De qualquer modo, resta clara a necessidade, para a recepção de determinadas obras de arte enquanto tais, de “uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte”¹⁴⁰.

137 DANTO, Arthur. O mundo da arte. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 1, p. 13-25, jul. 2006, p. 15.

138 *Ibid.*, p. 22.

139 *Id.* The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art. Chicago: Open Court, 2003.

140 *Id.* *Op. cit.*, 2006, p. 20.

Na última parte da publicação de 1964, Danto explica de modo lógico como ocorrem as descobertas de novos predicados que ocasionam este tipo de abertura. Se, até certo momento histórico, tudo o que houve foram conformações representacionais, por exemplo, o surgimento da arte não-representacional provocou simultaneamente o surgimento de mais um predicado possível numa matriz de parâmetros artísticos, imediatamente aplicável a todas as obras já existentes: a não-representatividade. Neste ritmo, as telas negras de Ad Reinhardt são arte abstrata ao mesmo tempo que uma pintura do *quattrocento* é não-abstrata. Deste jeito, uma nova característica se adere à matriz de qualidades da arte beneficiando não só os exemplares vanguardistas que a trouxeram mas também retroativamente a toda arte que não a exhibe, causando um enriquecimento global do mundo da arte.

É esse enriquecimento retroativo das entidades no mundo da arte que torna possível discutir, juntos, Rafael e De Kooning, ou Lichtenstein e Miguelangelo. Quanto maior a variedade de predicados artisticamente relevantes, mais complexos se tornam os membros individuais do mundo da arte. E quanto mais se sabe da população inteira do mundo da arte, mais rica se torna a experiência de alguém com qualquer um dos seus membros.¹⁴¹

4.3.2. A transfiguração do lugar comum

As ideias lançadas por Danto em seu texto de 1964 foram tomadas como base para o posterior desenvolvimento de uma teoria institucional da arte, em especial por George Dickie, cuja definição de arte foi postulada como sendo um artefato ao qual o mundo da arte institucionalmente outorgou o *status* de candidato à apreciação artística¹⁴². O próprio Danto¹⁴³ atribuiu a Dickie o favor de dar alguma fama ao artigo e impedir que o mesmo caísse no ostracismo, embora este tenha procurado desvencilhar sua teoria institucional através de contraposições explícitas à visão daquele, que apenas lhe serviria como inspiração para criar sua própria¹⁴⁴. Um dos argumentos de Dickie deriva da

141 Ibid., p. 24.

142 DICKIE, George. *Aesthetics: an introduction*. Nova Iorque: Pegasus, 1971, p. 101.

143 DANTO, Arthur. *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*. Cambridge: Harvard University Press, 1981, p. viii.

144 cf. DICKIE, George. *The art circle: a theory of art*. Nova Iorque: Haven, 1984.

rudimentalidade do mundo da arte conforme introduzido por Danto, que não desenvolveu a ideia desta instituição de forma suficientemente determinada.

Uma interpretação como esta pode ser considerada coerente, mas segundo Danto é absolutamente equivocada¹⁴⁵. Justamente por não ter como mote do artigo a elaboração de uma teoria como a que Dickie formulou, o crítico percebeu a necessidade de esclarecer seu ponto de vista em publicações subsequentes. Em *A transfiguração do lugar comum*, então, ele estrutura a questão *o que é arte?* que Andy Warhol lhe impusera, a partir da análise dos indiscerníveis – objetos aparentemente iguais mas de categorias diferentes, sendo um uma obra de arte e outro uma coisa cotidiana. Após creditar a Duchamp a iniciativa seminal de transformar em obras de arte objetos mundanos, Danto focou o dilema do reconhecimento das obras de arte na produção contemporânea de Warhol, devido à qual uma nova abordagem se fez necessária. Os objetos transfigurados pelo artista são tão afundados na banalidade que ultrapassariam uma potencial contemplação estética nos termos então vigentes; da avaliação desta arte, portanto, não poderia participar qualquer julgamento estético. Se as caixas de Brillo foram instantaneamente aceitas como arte – e Danto afirma que foram – qualquer definição de arte, para se manter válida, deve as ter sob seu radar¹⁴⁶.

Conduzindo a transformação de Warhol à frente, Danto levanta uma multitude de casos em que objetos indiscerníveis entre si possam ser coisas radicalmente diferentes, não só em relação a coisas reais quanto em relação a outras obras. Isso o faz perceber que se a igualdade está na aparência, a subtração desta característica resultará em algo que escapa à percepção superficial. Em rico exercício de criatividade, o filósofo aventa uma hipotética coleção de pinturas composta por cinco telas totalmente cobertas de tinta vermelha, mas de teor bem apartado um do outro. A primeira, intitulada “Israelitas cruzando o Mar Vermelho”, representaria o sangue dos egípcios mortos na perseguição bíblica aos judeus liderados por Moisés. A segunda, “Estado de espírito de Kierkegaard”, refletiria o extrato da vida do filósofo escandinavo conforme interpretado pelo próprio (no contexto da hipótese). A terceira obra é “Praça Vermelha”, como a famosa praça de Moscou, que recebe o título por uma ambivalência linguística de seu nome em inglês – “Red square”, que pode ser traduzido como “quadrado vermelho”. A quarta pintura, “Nirvana”, simbolizaria o mundo de Samsara, chamado por alguns de “Red Dust” (“poeira

145 DANTO, Arthur. Op. cit., 1981, p. viii.

146 Ibid., p. vi.

vermelha”). O quinto se chama “Toalha de mesa vermelha”, e seria uma amargurada ode às naturezas-mortas de Matisse. Somam-se aos quadros mais uma tela igual, que não passaria de uma base não aproveitada por Giorgione, e um último objeto pintado de vermelho, que Danto insere no conjunto apenas para incluir um mero artefato visualmente indiscernível de obras de artes, entre si já indiscerníveis, comprovando plenamente a possibilidade ventilada¹⁴⁷.

Quando os fatores de indiscernibilidade são afastados, fica clara a necessidade de uma teoria que explique por que tais coisas não são idênticas. Destarte, a investigação em que Danto investe é direcionada ao nível ontológico da obra de arte, e aí ele percebe a aproximação entre arte e filosofia. “Hoje é necessário um esforço peculiar para distinguir arte de sua própria filosofia. É quase o caso em que a totalidade da obra de arte foi condensada naquela porção da obra que sempre foi de interesse filosófico (...).”¹⁴⁸ Superada a impressão externa, a arte compartilha com a filosofia uma divergência da realidade concreta, que faz Danto indagar se ambas não deveriam obrigatoriamente ter surgido juntas¹⁴⁹. O senso da realidade propriamente dita é indispensável para a realização da arte como algo extraordinário, e o fato da atividade artística ter ajudado a trazer este senso à consciência é o que lhe fornece este valor filosófico¹⁵⁰.

Desta maneira, a filosofia auxilia no desacoplamento de arte e materialidade. A *Fountain* de Duchamp possui propriedades idênticas a muitos outros objetos, mas nenhuma delas é artística; as qualidades artísticas que *Fountain* detém são, antes, comuns às esculturas do século XVI, ou a qualquer outra obra de arte. As várias qualidades intrínsecas às conformações da arte são de um tipo bem diferente das identificáveis em meros objetos, ainda que materialmente indiscerníveis.

E algumas destas qualidades podem muito bem ser estéticas, ou qualidades que possam ser experimentadas esteticamente ou consideradas “dignas e valiosas”. Para responder esteticamente a estas, porém, é preciso primeiro saber que o objeto é uma obra de arte e daí a distinção entre o que é arte e o que não é se presume disponível antes que a diferença na resposta a esta diferença de

147 Ibid., p. 1.

148 “It would today require a special kind of effort at times to distinguish art from its own philosophy. It has seemed almost the case that the entirety of the artwork has been condensed to that portion of the artwork which has always been of philosophical interest (...).” Ibid., p. 56.

149 Ibid., p. 77-78.

150 Ibid., p. 83.

identidade seja possível. (...) Há dois tipos de resposta estética, dependendo se a resposta é a uma obra de arte ou uma mera coisa real que não pode ser diferenciada dela. Portanto não podemos apelar para considerações estéticas a fim de obter nossa definição de arte, na medida em que precisamos desta definição para identificar os tipos de respostas estéticas apropriadas para obras de arte em contraste com meras coisas reais.¹⁵¹

A resposta a uma obra de arte é inescapavelmente vinculada ao conhecimento do fato de que ela é uma obra de arte. Não se trata, todavia, de uma institucionalização da arte, mas sim de um recurso comunicativo. As características apreciáveis num trabalho artístico precisam ser lidos, o que torna inexorável um aparelhamento que possibilite sua recepção, de modo não muito distante do conhecimento adquirido da língua na qual se encontra escrita uma mensagem que se pretende assimilar.

(...) Saber que se trata de uma obra de arte significa que há nela qualidades a notar que seu correspondente não-transfigurado não tem, e que nossas respostas estéticas serão diferentes. E isso não é institucional, isso é ontológico. Nós estamos lidando com tipos de coisas completamente distintos.¹⁵²

Neste sentido, a estética só pode ter relevância após a correlação entre a obra artística e o seu objeto estar devidamente compreendida¹⁵³. Um dos artistas sobre os quais Danto se debruçou com afinco foi Roy Lichtenstein, em cujas pinturas enxerga com plenitude esta dissociação. Danto considera os quadros reticulados de Lichtenstein “trabalhos profundamente teóricos, autoconscientes a tal nível que é difícil saber quanto do material envolvido deve ser considerado como parte da obra de arte”¹⁵⁴. A dissociação

151 “And some of these qualities may very well be aesthetic ones, or qualities one can experience aesthetically or find 'worthy and valuable'. But then in order to respond aesthetically to these, one must first know that the object is an artwork, and hence the distinction between what is art and what is not is presumed available before the difference in response to that difference in identity is possible. (...) There are two orders of aesthetic response, depending upon whether the response is to an artwork or to a mere real thing that cannot be told apart from it. Hence we cannot appeal to aesthetic considerations in order to get our definition of art, inasmuch as we need the definition of art in order to identify the sorts of aesthetic responses appropriate to works of art in contrast with mere real things.” Ibid., p. 94-95.

152 “(...) Learning it is a work of art means that it has qualities to attend to which its untransfigured counterpart lacks, and that our aesthetic responses will be different. And this is not institutional, it is ontological. We are dealing with an altogether different order of things.” Ibid., p. 99.

153 Ibid., p. 107.

154 “(...) deeply theoretic works, self-conscious to such a degree that it is difficult to know how much of the material correlate must be reckoned in as part of the artwork.” Ibid., p. 111.

entre matéria e material, indispensável para a absorção do potencial da obra, configura uma função própria, que Danto reconhece pertencer à esfera da interpretação.

(...) Na filosofia da arte não há apreciação sem interpretação. Interpretação consiste em determinar a relação entre uma obra de arte e seu correspondente material. Porém, como nada disto ocorre com meros objetos, a resposta estética a obras de arte pressupõe um processo cognitivo que a resposta a estas meras coisas não pressupõe (...).¹⁵⁵

Se a apreciação estética necessita previamente de contextualização, ela está situada preliminarmente dentro do mecanismo lógico da recepção artística. Logo, a resposta estética não pode integrar a definição do que é arte, pois esta é condição preexistente para sua própria apreciação¹⁵⁶. A contextualização não só fornece ao espectador um meio de canalizar sua resposta como também pode direcionar esta mesma canalização. Esta seria uma das razões das obras de arte receberem títulos, que funcionariam como um posicionamento estético do apreciador como também um convite para buscar algo dentro da obra. Títulos neutros, como “Sem título”, inclusive, servem ao mínimo propósito de chamar o espectador à interpretação, o que é oposto a não interpretar o objeto; não interpretar é encarar a coisa de modo neutro – é não a ver como arte¹⁵⁷.

A definição de arte, deste modo, passa pela *interpretação* de algo como arte. A interpretação constitui parte do trabalho artístico, cada nova interpretação o resolve de um novo jeito, e a não-interpretação o anula. Danto notou ser necessária a compreensão de uma teoria da arte nestes termos, por ser dela a competência para destacar uma coisa do mundo real e a conduzir ao mundo da arte – um mundo de *coisas interpretadas*¹⁵⁸. No caso de objetos indiscerníveis, fica patente que esta estrutura distintiva ocorre não na superfície e sim numa camada infraestrutural, de onde a interpretação retira o particular artístico. Como a interpretação se dá no *locus* externo do apreciador, do qual ele é capaz de tomar consciência da obra como aquilo que ela própria é sem ser confundido ou

155 (...) In the philosophy of art there is no appreciation without interpretation. Interpretation consists in determining the relationship between a work of art and its material counterpart. But since nothing like this is involved with mere objects, aesthetic response to works of art presupposes a cognitive process that response to those mere things does not (...). Ibid., p. 113.

156 Ibid., p. 113.

157 Ibid., p. 119-120.

158 Ibid., p. 135.

iludido, a interpretação atinge a *essência* daquilo que a obra representa. Duchamp, ao estipular a figura do “coeficiente artístico” como a diferença decorrente da impossibilidade humana do artista dominar a expressão artística, concluiu que “o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”¹⁵⁹. A obra de arte é sempre mais do que o artista intenta, sempre mais do que expressa e sempre inacabada. Por seu intermédio é proporcionado ao receptor o poder circunstancial de alcançar algo de outro modo inacessível, que por sua consciência o artista projetou¹⁶⁰.

159 DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. A nova arte. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

160 DANTO, Arthur. Op. cit., 1981, p. 164.

CAPÍTULO III – REFLEXÃO CRÍTICA E REALIZAÇÃO DA ARTE

1. Natureza metafórica da obra de arte

No capítulo que fecha seu livro de 1981, Arthur Danto conclui que a arte se traduz na representação de algo por parte do artista que é interpretado por sua audiência, possuindo a característica essencial de se apresentar incompleta perante o público. A arte assim se harmonizaria com a noção de metáfora. Através dos conceitos de retórica, expressão e estilo, Danto revelou uma natureza linguística pela qual a arte, antes de exhibir discursivamente as coisas como são, almejaria reforçar uma determinada visão de mundo. A presença destes elementos argumentativos pode ser vislumbrada mesmo na arte clássica; como constata o filósofo, “é difícil imaginar uma arte que não vise algum efeito e nesta medida alguma transformação na ou alguma afirmação da forma como o mundo é visto por aqueles que a experimentam em sua totalidade”¹⁶¹.

Perscrutando este diagnóstico, ele aponta então a categoria do entimema, esculpida por Aristóteles em sua *Retórica*: um silogismo no qual uma premissa é deliberadamente ocultada para que, sendo deduzida pelo outro, ganhe uma força persuasiva superior à sua simples declaração. De maneira semelhante ao método do diálogo socrático, a revelação através de uma atividade mental do receptor faz com que o fato, por mais óbvio ou inevitável que seja, tenha uma aceitação maior que leva a um autoconvencimento do ouvinte. Danto relaciona esta estrutura com a natureza metafórica da obra de arte, onde ocorre o reconhecimento de que algum tipo de metamorfose – ou *transfiguração* – tem lugar. É esta manifestação que alça o objeto, com suas características iniciais, a uma nova entidade, esta sim uma obra de arte. Não lhe importando a forma lógica que Aristóteles possa ter extraído do conceito de metáfora, o que mais interessa a Danto é a observação de que há um meio-termo que precisa ser encontrado, sendo artisticamente desprezível a tentativa de exposição estritamente racional de uma obra.¹⁶²

O reconhecimento da transfiguração só se realiza com base no *background knowledge* do receptor, que deve ser suficiente em cada caso; Danto diz que a provocação à

161 “(...) it is difficult to imagine an art that does not aim at some effect and insofar at some transformation in or some affirmation of the way the world is viewed by those who experience it fully.” DANTO, Arthur. *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*. Cambridge: Harvard University Press, 1981, p. 167.

162 *Ibid.*, p. 169-171.

participação neste processo é de outro modo inócua. Em sua análise da situação da tradição estética kantiana na contemporaneidade, Hans-Georg Gadamer se esforça em evidenciar o teor deste reconhecimento como uma remissão a algo que não está como tal diretamente visível e compreensível à primeira vista, destacando assim a figura do *símbolo*, que se representa como algo que completa o todo.¹⁶³

Os reconhecimentos não são uma série de encontros, mas reconhecer significa: conhecer algo como algo que a pessoa já conhece. Perfaz o processo propriamente da “*Einhausung*” humana (...), que significa que cada reconhecimento liberou-se da contingência da primeira tomada de consciência e elevou-se ao ideal. Conhecemos tudo isso. No reconhecimento está contido apenas que agora se reconhece mais propriamente do que se podia na confusão momentânea do primeiro encontro. O reconhecer vê o permanente no fugidio.¹⁶⁴

O reconhecer de Gadamer – e de Danto – é enxergar o termo conectivo entre a obra e a arte. “Entender a obra de arte é captar a metáfora que está, penso eu, sempre presente.”¹⁶⁵ Esta captação é uma interpretação, cuja validade dependerá do arcabouço cultural no qual se apresenta, em maior ou menor grau de opacidade¹⁶⁶. De acordo com a forma de apresentação, o nível de reconhecimento será variável ou até nulo, porquanto vinculado à relação simbólica entre as pontas deste silogismo.

Danto indica que a metáfora é um elo central entre retórica, expressão e estilo. Se a retórica conduz de algum jeito o mero objeto à condição artística, ela se utilizaria do fator expressivo das representações familiares ao receptor. Sintetizando o conceito de expressão, ele chega a precisá-lo como o modo que, dentro da estrutura metafórica da experimentação artística, conecta a ação de representar com o conteúdo representado.¹⁶⁷ A expressão é uma ponte de ligação de uma ideia do artista com a compreensão do público. O estilo também é visto como um modo de apresentação, entretanto formal, correspondente à marca pessoal do artista. Danto retirou de Schopenhauer a definição de estilo como a “fisionomia da alma” para moldar uma outra, particular à arte, pela qual o

163 GADAMER, Hans-Georg. A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, p. 51.

164 Ibid., p. 71-72.

165 “To understand the artwork is to grasp the metaphor that is, I think, always there.” DANTO, Arthur. Op. cit., 1981, p. 172.

166 Ibid., p. 188-189.

167 Ibid, p. 197.

estilo seria a fisionomia externalizada de um modo interno próprio de representação¹⁶⁸. Enquanto a expressão é caracterizada como a via operacional da representação, o estilo se volta àquilo que é inculcido pelo artista no trabalho. “O que é interessante e essencial na arte, então, é a habilidade espontânea que o artista tem de nos proporcionar ver seu modo de ver o mundo – não só o mundo como se a pintura fosse uma janela, mas o mundo como dado por ele.”¹⁶⁹

2. Ascensão da arte à reflexão

2.1. A projeção inaugural da reflexão no modernismo

As soluções conceituais apresentadas por Danto em 1981 para o dilema em que se transformou o reconhecimento da arte em face à era contemporânea integram um contexto iniciado ainda no século XIX pela arte moderna, cujo legado ultrapassou fronteiras hoje óbvias e alcançou a busca por uma autoidentificação da arte. “Durante todo o século XIX, a arte foi conduzida rumo a uma autoconsciência filosófica, e isso foi tacitamente compreendido como significando que os artistas deveriam produzir uma arte que incorporasse a essência filosófica da arte.”¹⁷⁰ A verdadeira campanha na qual a arte investiu por meio de múltiplos movimentos não teve inovações técnicas como fim e sim como meio de se entranhar em si mesma, atrás de sua genuína *raison d’être*.

Com isso, a forma da obra de arte se tornara uma prisão para as ideias. A contestação das normas prescritivas de aparência incluiu em si mesma uma indagação sobre a redutibilidade da arte à sua conformação aparente, através da qual deveria representar a realidade concreta com determinada objetividade. Primeiro rompendo com a reprodução mimética, depois abstraindo o conteúdo, os artistas do modernismo refletiram sobre a natureza da obra de arte e dissolveram o quanto puderam dos padrões formais que vigiam. Segundo Danto, todavia, o fizeram com grande disparidade, o que singularizou todas estas iniciativas. “Cada uma das narrativas – de Malevich, de Mondrian, de Reinhardt e dos demais – não são senão manifestos velados (...).”¹⁷¹ A arte

168 Ibid., p. 205.

169 “What, then, is interesting and essential in art is the spontaneous ability the artist has of enabling us to see his way of seeing the world – not just the world as if the painting were like a window, but the world as given by him.” Ibid., p. 207.

170 Id.. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus, 2006, p. 41.

171 Ibid., p. 31.

ainda não tinha a resposta para a pergunta que havia interposto, apenas reflexões que compartilhavam sua fonte – a produção artística – mas não se comunicavam.

2.2. A ponte greenberguiana

Greenberg enxergou a abstração como “a única ‘estrada verdadeira’ para a arte”¹⁷², e o expressionismo abstrato como a revelação da essência desta. A maior parte de seus escritos executam uma inesgotável defesa deste movimento, que considerou o ápice da representação artística. Curiosamente, o crítico destoa da crescente capacitação à reflexão por parte dos artistas que louva, como Cézanne, e se atém à materialidade física da obra, atributo estritamente formal; para ele, a arte teria atingido seu grau mais elevado por justamente se fixar na sua forma de apresentação e abandonar tudo aquilo que não lhe era exclusivo. Talvez seja mais curioso ainda, porém, o fato de que, não obstante as teorias oferecidas por Greenberg se afirmarem recorrentemente deste jeito, elas em si são centros de reflexão oriundos do germe crítico da arte moderna. Por tal aparente contradição, de Duve organizou a literatura greenberguiana em três fases – doutrinária, crítica de arte e teórica – tendo sido os *Seminários* da última fase responsáveis por amarrar esta teoria de que a autoconsciência da arte é espelhada por sua forma, restringindo a experiência estética ao exame desta¹⁷³.

A herança de Greenberg, conseqüentemente, exhibe um contraste. Ao passo que suas ideias pregam a equivalência da autêntica essência da arte com sua forma, seu interior se evidencia como uma exponenciação da crítica que o modernismo em geral e o expressionismo abstrato em particular impuseram à tradição representacional. A interpretação greenberguiana é sintomática do desafio transicional que o potencial crítico crescente na prática artística enfrentou para ser recebido pela atividade crítica profissional. Pedro Sússekkind sustenta que esta disputa é o que impede a crítica de Greenberg de ter aplicabilidade bem-sucedida frente à arte contemporânea, pois materialmente se mantém no campo da tradição estética de cujo fim ele mesmo suspeitara.

172 Ibid, p. 30.

173 DE DUVE, Thierry. *Clement Greenberg between the lines*. Chicago: University of Chicago Press, 2010, p. 8-9.

Não é à toa, portanto, que Danto considera Greenberg “o mais importante crítico de arte kantiano de nosso tempo”, como ele afirma em seu livro “Após o fim da arte”. A meu ver, o uso do adjetivo “kantiano” possui aqui uma dupla função. Por um lado, Danto valoriza Greenberg como filósofo da arte, ou melhor, como um crítico de arte que assume sua tarefa a partir de certa concepção filosófica embasada na estética moderna. Por outro, chamá-lo de kantiano tem mais uma vez uma função estratégica aqui (algo polemista) de indicar o compromisso da crítica greenberguiana justamente com a estética filosófica.¹⁷⁴

2.3. Natureza crítica da obra de Danto

Neste panorama, Danto especulou que a investigação ontológica da arte exigia a quebra de seu paradigma das formas presas à sensorialidade humana.

Até o século XX acreditava-se tacitamente que as obras de arte poderiam sempre ser identificadas como tais. Agora, o problema filosófico é explicar por que são obras de arte. Com Warhol, ficou claro que não há uma forma especial que necessariamente uma obra de arte deva ter.¹⁷⁵

A incongruência com a qual as caixas de Brillo adentraram o mundo da arte, reclamando para si o mesmo título que obras centenárias só encontrou par na autoridade com a qual o fez. É aqui que a importância da filosofia emerge. “Subitamente, na arte avançada das décadas de 60 e 70, arte e filosofia estavam prontas uma para a outra. Subitamente, de fato, elas precisavam uma da outra para se diferenciar.”¹⁷⁶ Disposto a examinar a misteriosa chave com a qual a arte *pop* abriu para si as portas do mundo institucional da arte, Danto foi compelido a refletir sobre a natureza nuclear das obras, deixando para trás o mundo físico rumo ao absoluto. Neste sentido, as reflexões iniciadas em *O mundo da arte* representaram o embrião de toda a filosofia da arte traçada por Danto nas quatro décadas seguintes. Seu livro *A transfiguração do lugar comum* explora a distinção ontológica entre obras de arte e meras coisas reais vistas em profundidade, dando início a sua trilogia sobre filosofia contemporânea da arte¹⁷⁷. Do mesmo jeito, diversos momentos

174 SÜSSEKIND, Pedro. Greenberg, Danto e o fim da arte. *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 129, Jun. 2014, p. 356.

175 DANTO, Arthur. Op. cit., 2006, p. 40.

176 “Suddenly in the advanced art of the nineteen-sixties and seventies, art and philosophy were ready for one another. Suddenly, indeed, they needed one another to tell themselves apart.” DANTO, Arthur. Op. cit., 1981, p. viii.

177 Id. *The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art*. Chicago: Open Court, 2003, p. 14.

em suas outras obras retomam a teoria do fim da arte, demonstrando que o quanto o gérmen crítico da obra de Warhol foi combustível não apenas para o Danto crítico de arte, mas principalmente para o Danto filósofo. Qualquer que seja o teor das palavras lidas na brilhante produção do norte-americano, o que se relaciona à tese de Benjamin é externo à filosofia em si. A teoria filosófica de Danto inteira talvez não existisse, ou o fizesse de modo absolutamente alternativo, caso partisse de algo diverso do caráter criativo e desafiador da *Brillo Box*.

3. Simetria entre crítica modernista e crítica romântica

Nos moldes em que se configurou, a produção filosófica de Danto corresponde a uma reflexão sobre a reflexão já presente na obra de Warhol – uma *intensificação*, para empregar o termo benjaminiano. Algo muito semelhante pode ser dito da crítica de Greenberg: se em seu trabalho profissional insistiu no ajuizamento, sua crítica filosófica se revela por último como o *factum* crítico de Schlegel, um experimento na obra¹⁷⁸. Antes dele, a emergência da filosofia na atividade artística das décadas anteriores confirma imanência reflexiva da arte. A filosofia de arte do período ostensivamente se afastou da tradição estética para se caracterizar como uma enorme crítica de arte no sentido romântico, e quando articulada com a teoria benjaminiana resulta na práxis da arte enquanto reflexão. Esta articulação só é possível em retrospecto, todavia, uma vez que não houve aproximação intencional: embora coetâneos, o início da filosofia de Benjamin e a efervescência do modernismo não firmaram um diálogo direto, e mesmo o direcionamento posterior da breve carreira do filósofo alemão não apresentou convergência. Como se vê, contudo, as agendas diferentes, longe de gerar a incomunicabilidade entre suas exposições, funcionam como reforço da universalidade pretendida às concepções doutrinárias da tese de Benjamin e lhe conferem validade prática, sendo muitos os pontos em que a reflexão na era da arte moderna encontra nela apoio teórico.

Tanto Danto quanto Greenberg¹⁷⁹ apontaram o exclusivismo dos movimentos da chamada “era dos manifestos”, acusando a incompatibilidade entre eles como seu único fator de paridade. Apesar deste exclusivismo ter forte presença em sua literalidade, os

178 BENJAMIN, Walter. O conceito de crítica de arte no romantismo alemão. São Paulo: Iluminuras, 1993, p. 113.

179 DANTO, Arthur. Op. cit., 2006, p. 31-32.

manifestos têm uma interseção que parece ter sido ignorada por estes dois críticos e que engloba todos os mais importantes movimentos vizinhos: o processo de autoanálise da obra de arte. Já a partir de Cézanne, Gauguin e Van Gogh se mostram claras experimentações artísticas causadas por um processo de externalização da subjetividade da obra de arte, pelas quais cada ideia é reposicionada como objeto perante si mesma, daí reavaliada. O processo de autoconhecimento que se seguiu com o pós-impressionismo foi o estabelecimento de uma interação comparável à estrutura que Fichte emprestou aos românticos e estes aprimoraram no campo da arte, um método pelo qual a essência artística se torna cognoscente. O traço excludente dos manifestos se encontra em suas narrativas, mas em sua essência estão todos ligados pela busca da natureza da arte; formas diferentes, decerto, mas todas centros de reflexão, pois toda forma vale como autolimitação. Na soma destas unidades, a integridade da arte. Sendo assim, a autocrítica central aos movimentos ilustra claramente o refletir transformador que Benjamin atribui ao exercício crítico.

Pelo mesmo prisma, tal entendimento favorece a compreensão do modernismo na arte como um conjunto coeso e não como uma série de iniciativas idiossincráticas: o modernismo representa uma faceta do medium-de-reflexão, no qual, por meio da autoanálise, os movimentos epocais se interligam em vez de se contraporem devido a suas inúmeras distinções. O autoconhecimento implicou a autocrítica em graus sucessivamente elevados – uma série de potenciação qualitativa que propiciou à arte uma evolução de seu próprio medium até o estado em que pôde aceitar qualquer objeto artístico. Neste ponto, a importância da forma evapora; a arte tinha se descoberto pura reflexão, e transparecer esta realidade foi a função de valor inestimável dos indiscerníveis de Andy Warhol.

No momento em que se tornou possível, algo como a Brillo Box era inevitável e sem sentido. Era inevitável, porque o gesto tinha que ser feito, quer com esse objeto ou algum outro. Era inútil porque, uma vez que era possível ser feita, não havia razão para que o fosse.¹⁸⁰

180 “The moment it was possible, something like the Brillo Box was inevitable and pointless. It was inevitable because the gesture had to be made, whether with this object or some other. It was pointless because, once it could be made, there was no reason to make it.” Id. Op. cit., 1981, p. 208.

O desdobramento lógico desta evolução mostra que o nexos entre arte e sua forma de apresentação é análogo ao dualismo sujeito-objeto, no qual navega o conceito de crítica de arte formulado por Benjamin. Uma conformação artística se constitui na reunião imediata de ambos, afinal é ao mesmo tempo aquilo que critica e aquilo que é criticado. Nos moldes da intuição intelectual, sua realização reposiciona a arte diante de si mesma e torna a arte o objeto de uma nova reflexão. A arte moderna exemplifica isso com seu intenso intercâmbio crítico de técnicas e de ideias, fazendo jus à inconclusividade desta atividade. O furor criativo da arte moderna cultivou a infinitude de conexões entre os centros de reflexão no grande medium da arte e amplificou o debate acerca da essência desta. Posteriormente, com a rejeição das convenções formais, a arte pós-moderna exercitou esta crítica ao nível de se confundir com a filosofia – e vice-versa, como no caso específico da filosofia de Danto, que em momento algum se mostra restritiva, tendo sido por isso mesmo continuada ou controvertida por pensadores que se seguiram e também pelo próprio Danto.

O sujeito de reflexão é uma entidade distinta da figura do artista, e a este respeito a teoria benjaminiana de crítica, surpreendentemente porquanto deslocada do trajeto modernista, permite até uma inusitada aproximação de Greenberg e Duchamp. O arquetípico artista moderno negou ao artista a consciência sobre sua atividade, delegando à “pura intuição” as decisões relativas a seu trabalho, não podendo estas serem objetivadas por autoanálise¹⁸¹; o influente crítico proclamou que “a reflexão mostra que, numa obra de arte, tudo aquilo de que podemos falar, ou que podemos apontar automaticamente, se exclui do ‘conteúdo’ da obra (...)”¹⁸². Ambos assim corroboram o discernimento entre ironia material e formal, pela via proibitiva à reflexão sobre o conteúdo. O sujeito de reflexão é a arte mesma, quando oposta a sua forma-de-exposição, que é o objeto, e este procedimento reflexivo não é uma deliberação pessoal, sendo motivado pela razão de ser privativa da obra. Se a Ideia da arte não encontra limites, sua forma obrigatoriamente o faz, porque a arte necessita de um objeto do qual possa se externalizar e para o qual possa se voltar: é necessário que arte consiga *sair de si mesma para se revelar a si mesma* para que ulteriormente consiga *refletir sobre si mesma*. Desta maneira, como Benjamin reconheceu nos escritos românticos, a ironia formal não é

181 DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. A nova arte. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

182 GREENBERG, Clement. Queixas de um crítico de arte. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org). Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 120.

intencional, e “deve ser apreciada como um momento objetivo na obra mesma”¹⁸³. A obra de Andy Warhol é emblemática como consumação desta teoria. Tanto por seu potencial reflexivo, exposto ao final de uma próspera trajetória de autoconhecimento da arte, como por sua formalização absolutamente irônica, em relação que “indica um parentesco patente com a crítica, a qual dissolve a forma de modo grave e irrevogável para transformar a obra individual em obra de arte absoluta (...)”¹⁸⁴.

Em todo caso, configurando sujeito em objeto e então em novos sujeitos, a arte moderna ratifica a natureza crítica da arte e a natureza artística da crítica. Seus atores compreendem desde o espectador direto de suas esculturas a artistas, como Mondrian, críticos profissionais, como Greenberg, e filósofos acadêmicos, como Danto, cuja produção particular, independentemente de suas proposições específicas, se constitui formalmente numa grande intensificação das reflexões urgidas pela obra que mais lhe chamou atenção naquela exposição na Stable Gallery. Se Duchamp estava certo ao afirmar que “(...) pela transformação da matéria inerte numa obra de arte um transsubstanciado real processou-se, e o papel do público é o de determinar qual o peso da obra de arte na balança estética”¹⁸⁵, qualquer que seja o sujeito partícipe neste jogo, é ele que desempenha a nobre missão de complementação da obra.

183 BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1993, p. 93.

184 Ibid., p. 91.

185 DUCHAMP, Marcel. Op. cit.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (org). Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 11-42.
- _____. O conceito de crítica de arte no romantismo alemão. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- _____. Origem do Drama Barroco Alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHIPP, Herschel B.. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- DANTO, Arthur. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus, 2006.
- _____. O mundo da arte. Artefilosofia, Ouro Preto, n. 1, p. 13-25, jul. 2006.
- _____. The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art. Chicago: Open Court, 2003.
- _____. The artworld. In: The Journal of Philosophy, v. LXI, n. 19, p. 571-584, 15 out. 1964.
- _____. The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- DE DUVE, Thierry. Clement Greenberg between the lines. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- _____. Kant after Duchamp. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- DICKIE, George. Aesthetics: an introduction. Nova Iorque: Pegasus, 1971.
- _____. The art circle: a theory of art. Nova Iorque: Haven, 1984.
- DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. A nova arte. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (org). Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- FICHTE, Johann G. O princípio da doutrina-da-ciência. In: A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 179-185.

GADAMER, Hans-Georg. A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W.. O iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W.. Indústria cultural e sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 5-44. (Coleção Leitura.)

JONES, Caroline A.. Eyesight alone: Clement Greenberg's modernism and the bureaucratization of the senses. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Rio de Janeiro: Forense, 1993.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org). Escritos de artistas: anos 60/70. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 210-234.

_____. Art after philosophy. In: Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990. Cambridge: The MIT Press, 1991, p. 13-32.

MALEVICH, Kasimir. Suprematismo. In: CHIPPE, Herschel B.. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 345-351.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 113-126.

_____. O olho e o espírito. In: Textos selecionados. São Paulo: Abril cultural. 1980, p. 275-301. (Coleção Os Pensadores.)

MONDRIAN, Piet. Arte plástica e arte plástica pura. In: CHIPPE, Herschel B.. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 353-366.

MONDRIAN, Piet. Realidade natural e realidade abstrata. In: CHIPPE, Herschel B.. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 324-327.

OLDENBURG, Claes. Sou a favor de uma arte.... In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 67-71.

OLIVEIRA, B.B.C.. A construção do crítico: Benjamin e os românticos. Artefilosofia, Ouro Preto, n.6, p. 26-33, abr. 2009.

_____. A filosofia enquanto crítica literária. O Baudelaire de Benjamin e vice-versa. Alea. Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 7, n.1, p. 37-48, 2005.

_____. Crítica e interpretação: aproximando Benjamin e Gadamer. Natureza Humana, v. 10, p. 129-146, jan.-jun. 2008.

PUGLIESE, Vera. A arte clássica na historiografia da arte. In: CORNELLI, Gabriele e COSTA, Gilmário G. da (Orgs.). Estudos clássicos III: cinema, literatura, teatro e arte. Brasília: Cátedra UNESCO Archai, 2014, p. 163-176.

RUSSELL, Bertrand. The problems of philosophy. Oxford: Oxford University Press, 1959.

SAMU, Margaret. Impressionism: art and modernity. In: Heilbrunn timeline of art history. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/imml/hd_imml.htm>. Acesso em: 07 jun. 2016.

SCHOPENHAUER, Arthur. Metafísica do belo. São Paulo: UNESP, 2003.

SÜSSEKIND, Pedro. Greenberg, Danto e o fim da arte. Kriterion, Belo Horizonte, nº 129, p. 349-362, jun. 2014.

THE ART STORY FOUNDATION. The art story: modern art insight. 2016, Disponível em: <<http://www.theartstory.org>>. Acesso em: 07 jun. 2016.

VASARI, Giorgio. The lives of the artists. Nova Iorque: Oxford University Press, 1991.