

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
MESTRADO EM FILOSOFIA – ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE

BIANCA DA CUNHA MADRUGA GOMES

O PARTIDO DAS COISAS NA ARTE

Niterói
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
MESTRADO EM FILOSOFIA – ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE

BIANCA DA CUNHA MADRUGA GOMES

O PARTIDO DAS COISAS NA ARTE

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: Prof. Dr. . Pedro Sússekind Viveiros de Castro.

Niterói
2017

BIANCA DA CUNHA MADRUGA GOMES

O PARTIDO DAS COISAS NA ARTE

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.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pedro Süssekind Viveiros de Castro (UFF)
Orientador

Prof. Dr. Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa (UFF)
Arguidor

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos (UERJ)
Arguidor

Prof. Dr.
Suplente

Prof. Dr.
Suplente

Às minhas filhas, Nina e Sophia

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao professor Pedro Süssekind pela excelente orientação. Por ser sempre atento, generoso e por respeitar meu percurso (e meus erros).

Ao professor Patrick Pessoa, pela presença e incentivo durante todo o meu trajeto, desde a graduação.

Ao professor Marcelo Campos, pela orientação tanto no campo de minhas práticas artísticas, quanto em questões que hoje fazem parte deste trabalho.

Ao Marcelo Reis de Mello, companheiro de tudo, com quem tenho dividido a vida e partilhado paixões.

Aos amigos, Luiz Eduardo Freitas, Laura Vaz, Antonio Ricardo Filho, Leticia Tandeta Tartaroti, Pollyana Quintela, Jéssica Di Chiara e Fernanda Morse por fazerem parte do que há de melhor nos meus dias.

Aos professores do departamento de Filosofia da UFF,
pelas contribuições.

Às minhas filhas, pela alegria de todos os dias.

À minha família, pelo amor e apoio.

RESUMO

A pesquisa tem como objetivo analisar, a partir das teses de Arthur Danto e Hegel, a relação entre a produção artística na contemporaneidade e o partido das coisas na arte. Para tanto, nos deteremos, majoritariamente, nas ideias de fim da arte, metáfora, interpretação e transfiguração propostas pelos filósofos. A questão central é a de como, nas obras de arte depois do fim, “um deixar a coisa aparecer” pode tornar-se um projeto poético. Trata-se de investigar o processo pelo qual meras coisas passam a corporificar um significado, como objetos banais se metaforizam, como pode se dar o partido das coisas na arte.

Palavras-chave: Danto; Hegel; Fim da arte; Artes Visuais;

ABSTRACT:

This research aims to analyze, from the theses of Arthur Danto and Hegel, the relation between contemporary artistic production and the *parti pris* of things in art. In order to do so, we examine the ideas of the end of art, metaphor, interpretation and transfiguration proposed by these philosophers. The main question is about how "letting the thing appear" in the the works of art produced after art's end may become a poetic project. It is about investigating the process through which mere things embody a meaning, banal objects become metaphors and the party of things takes place in art.

Keywords: Danto; Hegel; End of art; Visual arts;

SUMÁRIO

Introdução.....	9
Capítulo 1- Espelho e transfiguração.....	13
1.1 O jardim de Narciso.....	21
1.2 O espelho e o outro	26
1.3 O livro de areia.....	32
Capítulo 2 - Arte e trabalho enquanto produtos da atividade humana.....	39
2.1 Desejo	46
2.2 Estrutura dialética na obra de arte particular	46
2.3 Corpo, trabalho e paisagem	50
2.4 Matéria e signo	56
2.5 Mira Schendel e a Materialidade	60
Capítulo 3 - O partido das coisas	66
3.1 O fim.....	66
3.2 Rilke e Cézanne (as maçãs)	74
3.3 O banal.....	77
3.4 Dois relógios.....	82
3.5 Um tomar partido	84
Conclusão.....	92
Bibliografia.....	94

INTRODUÇÃO

As obras de arte que surgiram a partir da modernidade solicitaram uma compreensão que norteasse os novos critérios que estariam permeando as práticas artísticas. Assim, o que acontece a partir de então é uma problematização dos paradigmas estéticos e seus apontamentos ulteriores concernentes ao estudo da arte. Desse modo, faz-se prolífico analisar essa temática tendo como referencial teórico a questão do fim da arte e sua relação com a estética moderna e contemporânea. Por meio da articulação das teses indicadas por Hegel, nos seus conhecidos *Cursos de Estética*, com a filosofia da arte proposta por Arthur Danto sobre uma arte *pós-histórica*¹, empreenderemos uma investigação acerca de alguns dos caminhos percorridos pelas artes visuais na contemporaneidade. Recorreremos à leitura que Arthur Danto faz do fim da arte em Hegel não só por se tratar de uma das abordagens mais recentes acerca do assunto, mas porque sua pesquisa se debruça majoritariamente sobre as produções mais recentes das artes visuais – que são o foco de análise desta pesquisa.

O presente trabalho pretende empreender uma análise positiva da relação entre as teses hegelianas e a filosofia da arte proposta por Danto. A intenção é compreender como a tese do fim da arte, mesmo aparecendo em contextos históricos distintos, têm colaborado com a reflexão acerca da arte contemporânea. Ambas as teses, embora não sejam idênticas, têm seus pontos de interseção e podem elucidar alguns dos rumos das artes visuais. Além da investigação acerca do fim da arte o que se pretende compreender aqui é o que estamos chamando de o partido das coisas na arte. Pensar a relação sujeito-objeto no registro de uma dupla modificação, na qual o indivíduo se transforma a partir de um “tomar o partido” e nesse tomar partido o objeto também é transformado, numa apropriação do mundo circundante. Este recorte, no entanto não se pretende enquanto uma teoria geral das obras de arte a partir de seu fim, mas busca compreender a emergência do banal, ou do mais cotidiano em obras de arte específicas. A análise deste tomar partido se relaciona muito mais com o fazer, com o gesto – no caso do artista – da recepção e interpretação – no caso do observador, do que no feito. O que se quer compreender é o processo pelo qual as obras de arte, que muitas vezes nascem de uma relação com o banal, operam uma transformação naquele que com elas convive. E é no

¹DANTO, Arthur C., *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p.36

registro de sua singularidade que as obras fazem tomar nas mãos o mundo tal qual conhecemos, aquele já dado, “o mundo natural, o mundo dos objetos e fazem-no ressoar”², como na poesia de Francis Ponge, que tomamos com exemplar nesta pesquisa. O modo de feitura da poesia de Ponge pôde nos servir como analogia no que diz respeito à feitura de obras de arte a partir do banal, “convém, pois, tratar as palavras ‘como uma massa espessa a transpor’, como um material primitivo”. Talvez, e esta é a hipótese que aqui se apresenta, possamos tomar o mundo e a linguagem como essa massa espessa, a fim de extrair dele a vivência mais radical e particular. Daí a articulação da noção de fim – ou seja, do momento em que as obras de arte passam a operar no registro de uma liberdade oriunda de um processo de autorreflexão – com a investigação acerca das coisas, ou do banal.

Para investigar o partido das coisas na arte contemporânea, é necessário que se compreenda a mudança radical que ocorreu na contemporaneidade, no que concerne ao conceito de obra. A produção na *pós-história* da arte tem como uma das bases um certo embaçamento dos limites que antes determinavam categorias artísticas: pintura, escultura, cinema, poesia. É possível imaginar que um vídeo tem efeitos de pintura, uma escultura pode remeter a um poema, uma performance a um desenho e assim por diante. Não há mais critérios que possam definir como um trabalho deva parecer ser. A modernidade tinha como uma das estruturas centrais a especificidade dos meios. Quando a arte chega ao fim, ao seu limite na história, declinam as noções de estilo, evolução estética – tal como foi compreendida no âmbito da tradição. Não há mais um critério possível que determine o que pode ou não ser arte. Todos os meios podem ser legítimos. Isso significa que o artista, em sua prática, tem à disposição não apenas as novas possibilidades e tecnologias, mas toda a arte do passado, toda a tradição. Ou seja, já que qualquer coisa pode se tornar uma obra de arte, não se pode deixar de recorrer à interpretação a fim de acessá-la. É nesse momento que, segundo Danto, a questão da metáfora entra em cena.

No primeiro capítulo, nos deteremos majoritariamente nas teses de Arthur Danto acerca da definição de obra de arte, tendo como ponto de partida a metáfora dos espelhos. Veremos a comparação proposta por Danto entre as noções de arte como espelho em Sócrates e Hamlet. Enquanto Sócrates vê nos espelho uma mera cópia da

²PONGE, Francis A mesa. Trad. Ignácio AntonioNeis e Michel Peterson. São Paulo:Iluminuras, 2002. p.

natureza, Hamlet compreende as superfícies refletoras um instrumento de conhecimento, no qual enxergamos nossa própria face. A partir da metáfora do espelho, serão introduzidas as noções de transfiguração, pós-história e reflexividade presentes na filosofia de Danto. Serão apresentadas também algumas obras específicas nas artes visuais que tratam de modos distintos a questão do espelho. O trabalho de Yayoi Kusama Nagano, *Narcissus Garden*, 2009, que parte dos espelhos numa espécie de atualização do mito de Narciso. Adrianna Eu, partindo dos espelhos para pensar o outro: aquele que me vê e aquele que eu vejo fundidos pela percepção. E finalmente Marilá Dardot, com o Livro de Areia, trabalho realizado a partir do conto de Jorge Luis Borges. O capítulo tem seu ponto central na ideia de que a arte, assim como os espelhos, pode nos revelar a nós mesmos.

No segundo capítulo, partiremos de uma articulação entre as noções de arte e trabalho na filosofia de Hegel. Na *Fenomenologia do Espírito*³, o momento da consciência-de-si é aquele no qual a consciência torna-se objeto para ela mesma a partir da relação com o objeto. O que forma a consciência de si é o trabalho, ele é o modo por excelência de externalização da consciência. O sujeito se apropria de si e do mundo a partir de uma relação de negatividade frente ao objeto, ao mundo natural. Há uma inversão sujeito-objeto na consciência trabalhadora que acaba por aperar uma transformação radical no modo de apreensão do mundo. Em seguida, é proposta uma relação destas noções com a teoria de arte em seus *Cursos de Estética*⁴, onde Hegel desenvolve o que convencionamos chamar de o fim da arte, para pensarmos uma possível estrutura dialética nas obras de arte particulares. Já de posse da ideia de uma estrutura dialética e da noção de trabalho, em Hegel, com o objetivo de compreender a arte sob o viés da necessidade e enquanto produto da atividade humana, busca-se problematizar qual é a relação essencial que se desenvolve neste trabalho: a finalidade da arte em sua singularidade. Ou seja, para entender a arte sob a perspectiva de seu fim é necessário ir ao que há de concreto – a obra mesma. Por isso, nessa etapa traremos para o debate os trabalhos de Gordon-Matta Clark, Francesca Woodman e Mira Schendel. Essas obras irão nos auxiliar na compreensão dessa necessidade da arte para o homem. São três artistas que têm em suas obras uma reflexão profunda no que diz

³HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Apresentação de Henrique Cláudio de Lima Vaz e tradução de Paulo Meneses. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Universidade São Francisco, 2002.

⁴HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I*. São Paulo: Edusp, 2000.

respeito ao lugar do homem no mundo. Além disso, podemos encontrar nestes trabalhos o que temos chamado de circularidade dialética das obras de arte.

No terceiro capítulo, o que se pretendeu foi explicitar o que, no desenrolar da pesquisa, foi se mostrando como ponto central: um tomar partido, que diria respeito tanto à atividade artística a partir de liberdade contida na possibilidade de se realizar obras de arte depois do fim, quanto ao modo de apropriação do mundo para o homem por meio de um relacionamento estreito com os objetos. Retomamos de maneira mais detida a questão do fim da arte em Hegel. Primeiro compreendendo o que de fato a filosofia hegeliana propõe acerca dos rumos possíveis da arte depois de seu momento histórico. Veremos que essa relação não se dissocia de uma ideia temporal que permeia toda sua filosofia. No entanto essa temporalidade se estrutura de maneira não linear, ela tem sua base em uma circularidade, sendo aqui muito mais uma chave de leitura do que um fenômeno que se daria em um momento específico. Esse sistema perpassa todas as situações temporais na filosofia de Hegel e ruma sempre no sentido da liberdade e da autoconsciência. O que se seguirá daí será a ideia de transfiguração do banal, presente na filosofia de Danto, esse elemento transfigurador se relaciona com o que o filósofo denomina corporificação do significado. Tomamos como exemplares, as obras de Rilke e Cézanne, em uma leitura de ambos a partir do livro *Cartas sobre Cézanne*, escrito por Rilke⁵. Outro exemplo é um trabalho de Felix Gonzales Torres, da série *Perfect Lovers*, que consiste em dois relógios. E, por fim, uma parte da obra do poeta francês Francis Ponge, *A MESA (La Table)*⁶ e *O Partido das Coisas (Le parti pris de choses)*⁷.

É importante ressaltar que a esta pesquisa interessa mais o modo como a arte se reformula ao longo da história por meio de um pensamento sobre si mesma do que fixar o momento exato em que as obras de arte passaram a ter esse grau de reflexividade. Como já mencionado, Hegel mostra como a arte passou a operar por meio do pensamento a partir da época moderna, Danto, emprega o mesmo diagnóstico na contemporaneidade. Aqui se quer compreender, seja a partir da modernidade, seja a partir dos fenômenos contemporâneos, como uma obra contém estruturalmente sua própria negação e, assim, retorna a si como objeto reflexivo.

⁵RILKE, R. M. *Cartas sobre Cézanne*, trad. E pref. Pedro Sussekind. 5ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

⁶Ponge, 2002

⁷PONGE, Francis. *O Partido das coisas*. NEIS, Ignácio Antonio; PETERSON, Michel(Org.). São Paulo: Iluminuras, 2000. P. 139

Capítulo 1

Espelho e transfiguração

Quanto ao espelho, ele é o instrumento de uma universal magia que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim. (Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, 1960)

Em 1964 Arthur Danto publicou, no *Journal of Philosophy*, o texto *The Art Word* (O Mundo da Arte). A questão central era compreender como um objeto adquire o direito de participar, como obra, do mundo da arte. O problema, para o filósofo, surgiu a partir das *Brillo Boxes*, de Andy Warhol. As embalagens exibidas em grandes pilhas eram, do ponto de vista da visualidade, idênticas às do supermercado. Desde seu primeiro contato com as *Brillo*, compreender o que distinguia as obras de arte das meras coisas⁸ reais tornou-se o eixo central de sua filosofia da arte. Isto porque a *Brillo Box* fazia jus a "certos direitos", direitos que os objetos comuns não poderiam ter. Objetos comuns não eram "respeitados, valorizados, protegidos, estudados e contemplados com reverência"⁹. Durante toda sua obra, Danto se refere às caixas de Brillo como uma espécie de referência exemplar. O fato de elas serem absolutamente iguais às caixas de supermercado comuns instaura em sua filosofia uma interrogação que irá se tornar o fio condutor de toda sua teoria acerca da arte. Essa indistinção perceptual tornou-se o grande mote de suas teses, desde a publicação de *O mundo da arte*. Pensar o mundo da arte era essencial, pois em nenhum outro momento da história algo como as *Brillo Boxes* poderia acontecer. No mesmo artigo, Danto lança mão não só das exposições acerca do mundo da arte como também de considerações sobre a teoria da *mimesis* – tese que irá retomar em *A Transfiguração do Lugar-Comum*, publicada em 1981. Seria necessário então, a partir desta indistinção perceptual instaurada pelas *Brillo Boxes*, compreender o estatuto ontológico das obras de arte, já que o paradigma do sensível estava eliminado. Danto reconhece nesse problema a emergência de algo que defina uma obra de arte. E será no texto de 1981 que o filósofo irá empreender a busca por

⁸ DANTO, A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p 33
⁹ Idem, p.16

uma definição que comportasse tanto os modos de aparecimento da arte ao longo de toda a história do ocidente, quanto suas manifestações mais recentes. Seria necessário que houvesse algo que desse conta do que a arte realmente é em sua essência para que a armadilha das teorias que atribuíam a diferença entre o que é arte e o que não é arte às instituições não fossem uma resposta. Esta “armadilha” possuiria conseqüências nefastas para o mundo da arte e para toda produção que iria surgir a partir daquele momento em que “tudo poderia valer”. Pois, o que iria separar uma obra de uma mera coisa seria uma escolha institucional e mercadológica arbitrária, já que a arte nesse período não possuía nenhum critério a priori. A partir das obras de arte que surgiram na contemporaneidade, Danto compreende que tudo pode se tornar uma obra de arte, no entanto, haveria um elemento transfigurador que pudesse tornar qualquer coisa em um trabalho de arte. “A diferença entre eles [as caixas de supermercado e as *Brillo Boxes*] – e por extensão entre as obras de arte e os objetos comuns – tinham de ser invisíveis.”¹⁰

Para que a pergunta sobre a essência da arte seja respondida é necessário que haja uma teoria que abarque todos os períodos da história da arte. O primeiro passo foi a formulação de uma proposição sobre a representação. No que concerne ao mundo da arte, desde seus períodos mais remotos, a representação parece ter sido comum a todas as obras. Trata-se aqui muito menos de um tipo de representação que pretende figurar o mundo do que de algo da ordem de uma transfiguração. Ainda no texto *O mundo da arte*, Danto irá recorrer à metáfora do espelho para construir sua teoria acerca da representação e, conseqüentemente, a elaboração que fará ao longo de sua obra sobre a essência da arte. No início do texto de 1964, Danto fará a primeira menção a teoria da *mímeses* a partir da idéia da arte enquanto espelho anteposto à natureza, contrapondo as teorias de Hamlet e de Sócrates.

Hamlet e Sócrates, embora de modo – respectivamente – elogioso e depreciativo, falaram de arte como um espelho anteposto à natureza. Como muitas discordâncias em atitude, essa tem uma base factual. Sócrates vê os espelhos como que refletindo o que já podemos ver. Assim, a arte, na medida em que é como espelho, fornece duplicações pouco acuradas das aparências das coisas e não presta qualquer benefício cognitivo. Hamlet, mais arguto, reconheceu uma notável característica das superfícies refletoras, a saber, que elas nos mostram o que, de outro modo, não poderíamos perceber – nossa própria face e forma – e, do mesmo modo, a arte, na medida em que ela é

¹⁰ Idem, p. 16

como espelho, nos revela a nós mesmos e é, mesmos sob critérios socráticos, de alguma utilidade cognitiva no fim das contas.¹¹

Na teoria de Sócrates a metáfora do espelho é usada enquanto elemento desqualificador da arte enquanto lugar de conhecimento, já que os espelhos refletiriam tão somente o que já podemos ver, meras cópias da realidade. O interesse de Danto na comparação reside no fato de Hamlet ter enxergado algo mais no espelho além daquilo que já vemos. Para Hamlet as superfícies refletoras são também um instrumento de conhecimento, e nos revelam algo, que sem elas, não poderíamos ver: nossa imagem refletida. “Do mesmo modo, a arte, na medida em que ela é como um espelho revela a nós mesmos e é, inclusive sob os critérios socráticos, de alguma utilidade cognitiva.”¹² Em *O mundo da arte*, Danto usa a seguinte epígrafe: “Hamlet: – Você não vê nada lá? A rainha: – Nada mesmo; mas tudo que é, eu vejo.”¹³ Na tragédia de Shakespeare o diálogo está situado na cena do confronto de Hamlet com sua mãe, a rainha Gertrudes. No texto *Arte como espelho* (2016), Pedro Sussekind comenta: “Esse diálogo se refere à segunda aparição do fantasma do rei na peça, de modo que a epígrafe convida o leitor a se voltar para esse fantasma, contrastando a suposição de uma visão realista, que corresponde a “tudo o que é”, com a perspectiva de Hamlet, que descortina mais do que aquilo que simplesmente está diante dele.” Há na metáfora do espelho uma noção que nos será muito cara, a ideia de um aspecto cognitivo que residiria nas obras de arte, algo que nos é fornecido tão somente por meio de uma interpretação. Ou seja, existe um dado imaterial que faz com que obras de arte possam ser visualmente idênticas às coisas banais e, no entanto, possuam um outro estatuto ontológico. Esse elemento transfigurador dos objetos reflexivos corresponde de modo muito significativo à noção da arte enquanto espelho.

Posteriormente, em *A Transfiguração do Lugar Comum*, Danto irá retomar a metáfora dos espelhos, ainda sob o viés da comparação entre Sócrates e Hamlet e de suas concepções da condição cognitiva e ontológica da arte. A ideia de que a arte é como o espelho se liga muito mais ao fato de elas poderem refletir nossa própria face do que à relação que elas podem ou não ter com as suas correspondentes na “realidade”. De modo muito mais amplo do que a cópia de meras coisas reais, a arte poderia pensar o

¹¹ “O mundo da arte”, de Arthur Danto. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul. 2006

¹² Danto, “O mundo da arte,” p. 15

¹³ *Shakespeare: Hamlet, Ato III, cena IV*

mundo a partir de representações. É necessário compreender que a noção de representação aqui é aquela formulada por Danto, dizendo respeito aos significados das obras e não a sua capacidade de reprodução visual do mundo. No seguinte trecho, em um comentário sobre a concepção sócrática, o autor reforça a ideia de que a representação – de maneira análoga à metáfora do espelho – faria algo além da reprodução de imagens preexistentes.

Certamente não é fácil dizer se Sócrates estava sendo irônico, como sempre, ao evocar os espelhos como um contra-exemplo astucioso para refutar uma teoria que os espelhos ilustram, pois ele devia saber tão bem quanto Shakespeare que as imagens no espelho de coisas reais não são, como tais, obras de arte. Creio que a tese de Sócrates era a de que a arte é uma imitação da realidade, e a imitação foi caracterizada meramente como aquilo que reproduz uma realidade preexistente. Se nada mais que isso fosse exigido para definir uma obra de arte, não haveria critério algum para diferenciar imagens refletidas no espelho, que na opinião geral nem sempre são obras de arte, de exemplos mais rotineiros de mimese.[...] Quem precisa, e qual o sentido e a finalidade de ter cópias exatas de uma realidade que já temos diante de nós? Quem precisa de imagens isoladas do Sol, das estrelas e de tudo o mais, se podemos ver todas essas coisas e se tudo que aparece refletido num espelho pode ser visto no mundo sem ele? Qual a finalidade de destacar aparências do mundo e mostrá-las refletidas numa superfície? Isso escapava à compreensão de Sócrates. E se tudo o que a mimese fazia era uma inútil reprodução de aparências, a perplexidade de Sócrates quanto à condição da arte assim caracterizada justificava-se perfeitamente.¹⁴

Ou seja, se para Sócrates tudo o que a arte poderia fazer era uma duplicação mal feita do que aquilo que a realidade já nos dava, realmente era seria, do ponto de vista da cognição, completamente desnecessária. A questão é: deve haver um elemento transfigurador na representação que reelabora o mundo de modo a reinaugurar nosso olhar sobre o “já dado”. Algo da ordem do invisível seria o que torna uma coisa em uma obra de arte. Esse elemento transfigurador seria o significado que toda obra contém. Ao

¹⁴ DANTO, 2005

convocar a metáfora do espelho Danto pensa nos aspectos cognitivo contido em uma obra, ou seja, obras de arte seriam também continentes de saberes. Voltamos então ao elemento da transfiguração: sempre que um trabalho reelabora alguma questão ele o faz devolvendo-nos algo inteiramente diferente. Somos deslocados por esse tipo de reinvenção daquilo que aparentemente já nos era conhecido. Por mais que as semelhanças perceptivas sejam indiscerníveis, essa reconfiguração suscitada pelos objetos de arte irá nos propor, no mínimo, uma pergunta. Esse é um dos pontos mais relevantes, para Danto, dentro do campo das artes visuais: o fato de os artistas de seu tempo terem levado seus trabalhos a um grau de complexidade filosófico.

Os problemas contidos nos objetos, desde o que Danto irá chamar de momento pós-histórico, continham uma elaboração tão sofisticada quanto qualquer reflexão filosófica¹⁵. Por volta de 1964, segundo o autor, a era dos manifestos chega a um fim e “não existe mais uma forma especial que determine como devam ser as obras de arte¹⁶”. Para Danto, a produção artística na contemporaneidade marca o momento em que, nas artes visuais, a história da arte chegou ao fim. Toda produção, dentro do que o filósofo chama de arte pós-histórica, parte de uma reflexão que a própria obra propõe acerca de si mesma e das condições de possibilidade da sua existência enquanto tal. A verdadeira forma da arte é sua questão sobre “o que é arte?”.

Meu ponto de vista é que o inevitável vazio das definições de arte tradicionais provém do fato de que todas elas se basearam em aspectos que as caixas de Warhol tornaram irrelevantes para definições dessa natureza; quer dizer, as revoluções no mundo da arte deixaram as definições bem-intencionadas sem quaisquer recursos em face do arrojo das novas obras de arte. Qualquer definição que pretenda sustentar-se precisa adquirir imunidades contra essas revoluções; eu gostaria de crer que depois das caixas Brillo as possibilidades para isso realmente se encerram e a história da arte chegou, de certa maneira, a um fim.¹⁷

¹⁵DANTO, Arthur C O filósofo como Andy Warhol. In: *Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas – ECA - USP*, nº 4, 2004

¹⁶ DANTO, A. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odisseus Editora, 2006, pp. 50-51

¹⁷ *Ibidem*, p. 53.

O que Arthur Danto chama de fim da arte, na verdade, está relacionado a uma abertura e não a um desgaste. O fim da arte pode ser compreendido como o fim da história da arte, o momento em que a arte não está condicionada a nenhum tipo de pensamento que seja exterior a ela, ela irá elaborar seus meios e ser seu próprio fim. É importante que a noção de fim aqui tem um parentesco inegável com a teleologia hegeliana. O fim enquanto finalidade prescrita desde o início, *télos*, o que implica, por consequência, uma circularidade inerente ao processo. O que faz com que, de maneira necessária, todo fim seja também um grande início. Danto vê na arte de seu tempo, assim como Hegel, um esgotamento que a torna mais próxima do pensamento do que de uma arte endereçada somente ao sensível. É justamente neste ponto, a partir de uma reflexividade do próprio objeto de arte, que a obra de arte passa a ocupar espaço singular dentro de sua filosofia. Danto se debruçará nas questões que permearam a arte na *pós-história* e fará uma análise da questão do fim da arte tendo como ponto de partida as artes visuais na contemporaneidade. Por meio da análise das *Brillo Boxes* de Andy Warhol, por exemplo, mostrará um interesse muito específico por esse lugar onde uma obra de arte não pode se distinguir de uma mera coisa senão por meio da própria filosofia. Segundo Danto:

A arte é praticamente uma confirmação da teoria da história de Hegel, segundo a qual o espírito está destinado a tornar-se consciente de si. Ela reproduziu esse curso especulativo da história tornando-se autoconsciente - a consciência da arte sendo arte sob uma forma reflexiva comparável à filosofia, que é ela própria consciência da filosofia. (A Transfiguração do Lugar Comum)¹⁸

Quando as caixas *Brillo* se apropriam de uma indagação filosófica sobre a relação entre arte e realidade, elas o fazem incorporando, questionando e levando o problema às últimas consequências. Danto acredita que uma das maiores contribuições de Warhol se deve ao fato de ele ter colocado a prática artística em um nível de autoconsciência nunca antes atingido. Ao se produzirem obras de arte que não possuem

18 DANTO, Arthur C. A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac &Naify, 2005, p. 102

nenhuma diferença, do ponto de vista da aparência, com aquilo que está em um supermercado, a pergunta sobre aparência e realidade muda de lugar, pois ela não pode mais se basear na percepção. É como se, a partir da produção artística de Warhol, as artes visuais tivessem chegado ao seu destino histórico, um retorno à sua finalidade mesma: pensar a si própria e se transformar-se em um tipo de filosofia em movimento. Após esse processo de independência em relação aos antigos critérios que podiam definir o que a arte deveria ser, o objeto de arte se torna seu próprio paradigma, é ele que vai estabelecer os critérios de sua análise. Por isso, com o fim da arte o que desaparece não é a produção das obras, mas as narrativas que antes as legitimavam. Nesse sentido é que a arte se torna autorreflexiva, os critérios que as legitimam são constitutivos de sua própria imanência. Até o período da arte moderna era possível identificar uma obra de arte, com o advento da arte depois da história da arte, muitas vezes, não somos capazes de, em uma primeira mirada, reconhecer um objeto artístico. O que irá substituir o período das narrativas mestras será uma pluralidade total de estilos e meios das produções de arte. Essa multiplicidade é compreendida por Danto como um impedimento para que a arte continue a ser pensada nos termos de uma narrativa legisladora dos limites e das possibilidades que classificaria o que seria ou não arte. Danto compreende que nesse momento é necessário que se empreenda uma nova reflexão filosófica sobre arte que seja capaz tanto de abarcá-la em sua multiplicidade de manifestações quanto desdobrar seus critérios imanentes a partir de sua singularidade.¹⁹

Um dos pilares da tese dantiana é a análise crítica que o autor faz da visão histórica de Clemente Greenberg, defendendo que não seria possível usar os critérios inerentes ao modernismo para compreender as obras de arte no período pós-histórico, como queria Greenberg. A arte moderna, para Danto, se pautava em referenciais externos para sua elaboração, como por exemplo os diversos manifestos e os sucessivos movimentos de vanguarda modernista.²⁰ A arte que surge após esse período teria como traço essencial a desvinculação total das noções excludentes e previamente dadas. O papel da crítica, ou seja, da interpretação ganha novos contornos dentro desta multiplicidade. Segundo Danto, “o período pós-histórico é marcado por uma separação de caminhos entre a filosofia e a arte, o que significa que a crítica de arte no período pós-histórico tem de ser como a própria arte, tão pluralista quanto pós-histórica”.²¹

¹⁹ Narrativas mestras e princípios críticos, após o fim, p. 45-66

²⁰ Danto, 2006 67- 88

²¹ Idem, p. 53

Agora seria necessário ver e interpretar as obras dentro do registro singular no qual cada uma delas estava inserida. Danto pensa a arte sob o viés de uma perspectiva histórica, no entanto, compreende que sua tarefa enquanto filósofo da arte é encontrar algo que lhes seja comum: uma essência. A fórmula que ele propõe para estabelecer esta definição é que a condição necessária da arte é: ser sobre alguma coisa, incorporar seu sentido. Um objeto de arte é uma coisa mais seu significado. A questão da interpretação está diretamente ligada à noção de obra em Arthur Danto. É preciso compreender a diferença entre os termos objeto e obra. A filosofia da arte trata o modo que o objeto se relaciona com a obra, “a obra é o objeto mais o significado, e a interpretação explica como o objeto traz em si o significado (...)”²². Isto é, se o significado de precisa ser interpretado, o que torna um mero objeto diferente de uma obra de arte é o seu conteúdo, não só do ponto de vista do pensamento que ele mostra, mas também sua biografia. “A interpretação é a agencia do que eu chamei de transfiguração, esse processo por meio do qual mesmo objetos totalmente do lugar-comum são alçados ao nível de arte”²³, afirma Danto. Cabe à interpretação descobrir esses nexos invisíveis que separam uma obra de arte de um mero objeto. O que faz o autor se autodenominar enquanto “essencialista histórico” é justamente essa dimensão paradoxal que vigora na apreensão do significado nas artes visuais. Se por um lado elas dizem respeito a algo, por outro seu sentido só pode ser compreendido em mediante o momento de seu nascimento, dentro de um período específico, dentro de um contexto temporal.

Retomando o exemplo dos espelhos, eles por si só não são obras de arte, no entanto há coisas que não se podem ver sem eles. A analogia adquire potência quando compreendemos que o ponto é: eles, os espelhos, nos devolvem algo. A arte poderia então ser concebida como um tipo de reflexo, instrumento de autoconsciência. O que podemos ver diante dos espelhos sempre irá nos devolver o olhar. Danto pretende encontrar uma definição essencial para arte e ao mesmo tempo reconhece nela uma historicidade constitutiva. Esse tema, acerca da essência da arte em relação à história, é amplamente desenvolvido em *Após o fim da arte*: “o conceito de arte, enquanto essencialista, é atemporal. Mas a extensão do termo é historicamente indexada – na verdade, como se a essência se revelasse a si mesma por meio da história.”²⁴ Se considerarmos o essencialismo histórico de Danto, não é difícil compreender a metáfora

²²Idem, p.19

²³DANTO, Arthur. *O descredenciamento filosófico da arte*. Tradução de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 114

²⁴ Danto, 2006 p.217

do espelho como algo que diz respeito também à própria autoconsciência das obras de arte no período pós-histórico. Há uma essência passível de definição na história da arte, uma essência imutável, porém só é possível reconhecer algo como arte dentro de um registro histórico. Ou seja, assim como nos espelhos, as imagens refletidas só aparecem no presente. Um dos elementos centrais no essencialismo histórico é compreender a identidade das obras de arte segundo sua localidade histórica²⁵, sem perder de vista seu caráter essencial. Danto afirma que um pólo importante de suas análises é que “a circunstância histórica penetra a substância da arte”²⁶. Objetos idênticos que tiveram sua gênese em períodos históricos diferentes poderiam ter significações completamente distintas, isto porque a interpretação desses objetos estaria limitada às possibilidades daquele período. As relações internas que as obras tem com “as interpretações que as definem”²⁷ são essenciais para a compreensão de um tipo de ontologia que tem sua definição, ainda que imutável, mediada pela história.

1.1 O jardim de Narciso

Para começar, consideremos Narciso, que Leon Battista Alberti acreditava, não se sabe bem em que bases, ter sido o iniciador da representação artística, segundo os antigos. Se isso for verdade, Sócrates traduziu as idéias do seu tempo. Embora seja verdade que Narciso se enamorou de si próprio, ele não sabia de início que estava apaixonado por si mesmo. O objeto inicial de sua paixão foi sua própria imagem, devolvida a ele pela superfície serena de uma fonte cristalina — um espelho natural —, que Narciso a princípio acreditou ser um jovem maravilhoso e encantador que o mirava desde as profundezas.²⁸

Narciso morreu de autoconhecimento²⁹. Se o elemento principal da teoria do fim da arte – tanto em Danto, quanto em Hegel – foi sua capacidade de pensar a si própria, então, as causas de sua morte tem muito mais relação com a imagem refletida do que Sócrates poderia supor. Desse modo, há um sentido duplo na metáfora do espelho, a saber: por um lado a possibilidade de nos vermos através das obras de arte, por outro a

²⁵Danto, 2014. P. 27

²⁶idem

²⁷idem

²⁸Danto, 2005

²⁹ Idem, p.44

arte como sendo seu próprio espelho. Não por acaso Danto escolhe Hamlet como referência filosófica, pois muito embora o texto de Shakespeare seja uma obra ficcional, sua estrutura exhibe camadas de pensamento que apontam para o que Danto chamaria de autorreflexão.

A ideia do espelho aparece na peça também com sentidos múltiplos, a peça dentro da peça³⁰ aparece no terceiro ato com a função de desmascarar o vilão da tragédia, Cláudio, reforça – de maneira analógica – o caráter autoconsciente das obras de arte na pós-história. Além disso, o espelho, em sua função de autoconhecimento, aparece na obra de Shakespeare, também como a consciência surpreendida do rei. Cláudio, que assassinara seu próprio irmão para tomar seu lugar no trono, é o único a reconhecer o que está diante de seus olhos como um espelho reproduzindo fatos onde ele próprio foi o protagonista. “Assim, ele sabe que seus atos são objetos na consciência do outro — Hamlet —, e no momento culminante percebe que Hamlet sabe que Cláudio sabe que Hamlet sabe das torpes verdades”³¹. Em *A transfiguração do lugar-comum*, ao retomar a comparação entre Hamlet e Sócrates, mais uma vez a crítica de Danto tem seu eixo na necessidade da interpretação da obra de arte. “Esse é um magnífico exemplo de consciências capturadas na mesma armadilha, mas por isso mesmo é difícil generalizá-lo numa boa teoria, mesmo sobre arte mimética. A ideia de Hamlet de fazer de uma peça de teatro um espelho é adequada ao contexto, porque ela há a intenção de mostrar ao rei um reflexo da sua própria estatura moral.” Só o rei pôde acessar integralmente o conteúdo da peça, havia ali um significado interno que só se entregaria mediante os dados biográficos de sua própria história. Retornamos assim àquela noção de uma historicidade contida no objeto aliada à necessidade da interpretação de um significado. Sobre esse assunto, Pedro Sussekind comenta dois momentos onde a metáfora do espelho é usada por Hamlet na peça:

(...) sobre o teatro e seu efeito: “Pois qualquer exagero (...) perverte o intuito da representação, cujo fim (...) foi e é exhibir um espelho da natureza” (Hamlet, Ato II, Cena 2, p. 116). Assim como o fantasma, essa metáfora também reaparece na cena da qual Danto retirou a epígrafe. Antes de começar seu discurso, o príncipe diz: ‘Venha aqui,

³⁰SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1988

³¹Danto, 2005

fique bem sentada e não se mova./ Não vai sair antes de eu lhe mostrar o espelho/ Onde verás bem no fundo a sua essência” (ato III, cena 4, p.135). Ele se refere ao discurso que fará a seguir, expondo para a rainha o ato execrável que ela mesma cometeu (a troca de um rei pelo outro). E as palavras de Hamlet são eficazes nesse sentido, já que Gertrudes pede, ao final da sua descrição feita pelo filho: ”Hamlet, para,/ Que estás virando meus olhos para dentro da alma,/ E vejo ali uma marca tão negra e indelével...”(Arte como espelho, 2016)



YayoiKusamaNagano, Narcissusgarden, 2009

Há um exemplo interessante nas artes visuais que remonta formalmente à estrutura do mito de Narciso. A artista visual japonesa, Yayoi Kusama Nagano, empreende um trabalho que parece a um só tempo atualizar o mito, elaborar perguntas sobre a arte e sobre a existência humana no seu tempo. Narcissus Garden é uma obra instalada em Inhotim,³² em 2009, o trabalho é uma nova versão de uma escultura que foi originalmente criada em 1966 para uma participação extra-oficial na 33ª Bienal de

³²O Instituto Inhotim é a sede de um dos mais importantes acervos de arte contemporânea do Brasil e considerado o maior centro de arte ao ar livre da América Latina, está localizado em Brumadinho, Minas Gerais.

Veneza. Em sua primeira versão, foram instaladas 1.500 bolas espelhadas sobre um gramado em meio aos pavilhões da mostra. A obra foi instalada de maneira clandestina e vendida a quem passava por dois dólares cada peça. Havia também uma placa entre as esferas espelhadas que dizia “seu narcisismo à venda”. O trabalho fazia claramente uma crítica à estrutura do mercado da arte naquele momento. O teor de reflexividade de *Narcissus Garden*, nesse primeiro momento, dizia respeito à situação da arte nos anos 60. O observador poderia comprar uma esfera espelhada por dois dólares, ao buscar o encontro com uma “grande arte” o que lhe era devolvido: seu próprio rosto. Sua face acaba por ser a própria imagem do sistema em questão. Por fim, a intervenção foi retirada da Bienal e Kusama só retornou representando seu país na década de 90. Talvez essa retirada tenha sido uma força conceitual dada a posteriori, nesse caso, os efeitos do trabalho são elementos constitutivos de sua interpretação. E como toda obra contém em si mesma os elementos de sua crítica, a exclusão do trabalho de Kusama pode ser vista também como uma crítica que já estava contida na intervenção desde o início. Como uma espécie de *télos* do trabalho que se alinharia às noções mesmas de arte e fim³³. Notar aqui que o espelhamento diz respeito tanto à face do observador quanto a uma formulação conceitual acerca das idéias do mundo da arte, nos faz considerar que uma interpretação tem de levar conta também à história, ou seja, os aspectos “biográficos” dos trabalhos.

Em Inhotim, décadas após sua primeira montagem, o trabalho aparece com novas significações. Nesta versão, *Narcissus Garden* é composto por quinhentas esferas de aço inoxidável que flutuam sobre um espelho d'água. As peças refletem, além do entorno - árvores, nuvens, vegetação etc. -, o próprio espectador. O que experimentamos é uma escultura móvel, nada se estabiliza. As esferas formam uma espécie de tapete cinético³⁴, giram, se encontram e desencontram conforme o vento. Formam pequenos recipientes de espaço, onde dentro e fora não se dissociam. A maneira como a face de quem olha aparece é parte integrante do trabalho.

³³[Para Hegel] o fim é o desdobramento do início e o início coincide com o fim numa relação de dependência recíproca: o em-si é reconhecido somente no para-si e o para-si torna-se consciente somente como para-si do em-si, sendo um para o outro [für-ein-Anderes], ou seja, há um terceiro elemento como mediação. Ora, se é assim, o fim já está no início, ou seja, desde os tempos antigos a arte já exprime de modo latente seu fim. (...) O fim é antes um desenvolvimento permitido somente pelo seu início. WERLE, M. A. A questão do fim da arte em Hegel, São Paulo, Hedra, 2011, p 50

³⁴ <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/narcissus-garden/>

Como no mito de Narciso, que se encanta pela própria imagem projetada na superfície da água, a obra constrói um enorme espelho, composto por centenas de pequenos espelhos convexos, que distorcem, fragmentam e, sobretudo, multiplicam a imagem daquele que a contempla - contemplando, assim, necessariamente a si próprio.³⁵

Experimentar uma escultura é, antes de mais nada, um estar ali. De maneira exata e oposta, a única coisa que pode se fixar é o movimento que se dá dentro e fora do trabalho. Das superfícies espelhadas às, por vezes pequenas, mudanças no entorno. Tais idas e vindas nos colocam em um paradoxo, se por um lado a escultura permanece a mesma, por outro ela nunca se repete. A forma esfera permanece, mas os espelhos nos mostram “o que sem eles não poderíamos ver”. E se através deles vemos aquilo que não se daria a nossa visão, nossa própria face, esta mesma face são movidas também pela força do presente. As quinhentas esferas dão a ver um eu fragmentado, multiplicado, e sobretudo, móvel. Quanto mais se presencia seus percursos na água, mais se sente que o seu movimento é serial, repetitivo e inseparável de uma circularidade. Nesse instante a escultura dobra-se sobre si mesma, pensando, a partir de sua matéria prima – reflexo, água, esfera – a circularidade do próprio Narciso. Um Narciso de agora: fragmentado, múltiplo, instável. Percorremos e tornamos a percorrer o lago, olhamos as esferas que aderem a nossa própria face, no registro dessa circularidade narcísica. O círculo nunca se completa, nenhuma visada o apreende, estamos diante de um eterno vir a ser. E esse parece ser o destino do trabalho, confundir arte e vida. Não há como observar sem retornar a nós mesmos. O conflito escultórico entre aparecimento e desaparecimento torna-se seu procedimento estrutural. Seus múltiplos sentidos têm por vocação tais nexos paradoxais. Há na obra de Ferreira Gullar um belíssimo poema que se relaciona ao reconhecimento de um outro diante da própria imagem. A distinção entre sujeito e objeto se dá aqui a partir do espanto que traz o encontro do indivíduo com seu reflexo, que se compreende enquanto sujeito quando se percebe objeto entre os demais:

OVNI

Sou uma coisa entre coisas

O espelho me reflete

³⁵ <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/narcissus-garden/>

*Eu (meus
olhos)
reflito o espelho
Se me afasto um passo
o espelho me esquece:
– reflete a parede
a janela aberta
Eu guardo o espelho
o espelho não me guarda
(eu guardo o espelho
a janela a parede
rosa
eu guardo a mim mesmo
refletido nele):
sou possivelmente
uma coisa onde o tempo
deu defeito
(Gullar)³⁶*

O indivíduo guarda as coisas no mundo, o espelho, ele próprio refletindo o espelho, pois ele se sabe e sabe a coisa. Descobriu sua própria condição de alteridade a partir de uma elaboração do reflexo que encontrou de si. As coisas não se sabem, não nos guardam, mas nos olham e nós as guardamos. Quando Danto propõe que a arte se alinhou à filosofia: “Ela reproduziu esse curso especulativo da história tornando-se autoconsciente - a consciência da arte sendo arte sob uma forma reflexiva comparável à filosofia, que é ela própria consciência da filosofia.”³⁷, temos de levar em consideração o suporte material, a saber, as coisas. Há nas artes visuais uma concomitância entre pensamento e materialidade. Como no exemplo de *Narcissus Garden*, o que nos conduz a interpretação é o conjunto de elementos formais que o trabalho fornece, e não o oposto – algo como a ilustração de um pensamento acabado. A coisa só acontece na coisa. O conhecimento produzido pela arte é um tipo de saber que possui corpo, um pensamento que podemos tocar.

³⁶“Ovni”, do livro “Na Vertigem do Dia”
³⁷DANTO, 2005, p. 102

1.2 O espelho e o outro

Em *A transfiguração do lugar-comum*, ainda a propósito da idéia da arte como um espelho, Danto se utiliza de um exemplo de Sartre, sobre um voyeur que, olhando pelo buraco da fechadura, se dá conta que ele mesmo está sendo observado, com isso, na percepção de um outro “ele adquire uma identidade exterior, de voyeur, aos olhos do outro”³⁸.

Considerações morais à parte, a estrutura filosófica da descoberta é muito forte: tomo conhecimento ao mesmo tempo de que sou um objeto e de que um outro é um sujeito — noto que *aqueles* olhos não são apenas dois bonitos pontos coloridos, mas estão *olhando para mim*, e descubro que tenho um lado exterior logicamente inseparável da descoberta de que os outros têm um lado interior. Esse é um reconhecimento muito complexo, principalmente, suponho, na situação de Narciso que, pela primeira vez vê, no espelho das águas do Téspia, o que os outros viam, seu próprio rosto e sua própria forma, e conclui então que estava apaixonado pelo que tinha visto. Já que o olhar em que ele fora aprisionado como objeto era o seu próprio olhar, devolvido a ele pela mediação de uma superfície refletora, Narciso tornou-se servo e senhor numa só pessoa e sem dúvida morreu daquilo que Sartre diz ser uma “paixão inútil”, que é tornar-se uma coisa autoconsciente, cujo exterior e cujo interior são um só.³⁹

Assim como no mito de Narciso, o espelho em Hamlet exerce uma função de autoconhecimento “quando, por meio da Morte de Gonzaga, busca surpreender a consciência do rei.”⁴⁰ No entanto, a consciência do outro também pode nos ser revelada através desse reflexo. Cláudio – como o voyeur – reconhece na descoberta de seu próprio reflexo que ele é também para a consciência de um outro. Já Narciso reconhece na água algo que teria o mesmo estatuto ontológico das demais coisas que o cercam. Narciso se reconhece como outro porque não sabe o que é imagem, para ele tudo se mostrava como alteridade. A comparação que Danto propõe das experiências desses personagens com a noção de arte como espelho mostra a complexidade que reside na

³⁸ Danto, 2005 p. 45

³⁹ idem

⁴⁰ idem

metáfora, a questão da representação em sua filosofia extrapola a ideia mera de imitação ou cópia da realidade, ela nos leva o tempo todo ao problema do “sobre-o-quê” (*aboutness*) que constitui uma obra.⁴¹

Recentemente, a artista visual carioca Adrianna Eu apresentou um conjunto de trabalhos que tinha como ponto de partida o mito de Narciso. Os trabalhos, em grande parte, continham espelhos, muitos deles com palavras escritas. O trabalho da imagem abaixo era composto por dois espelhos que se refletiam mutuamente, em um deles estava escrito “eu”, no outro “você”. A sensibilidade da artista, já há muito, leva seus trabalhos sempre para a percepção de um outro. Um outro que aparece para mim, que me forma, que é ao mesmo tempo o que eu vejo e parte da constituição da minha própria subjetividade. Nosso olhar quando apreendido pela coisa refletora torna-se ele mesmo objeto. Sujeito e objeto se fundem quando vemos nossa própria imagem. A um só tempo, sou um outro para mim e para aquele que me vê.



⁴¹Danto 2005, p. 118

⁴²Encontro com narciso, Adrianna Eu, 2015

Poderíamos imaginar – por que não? - um diálogo entre a os espelhos de Eu com um trecho muito bonito em O Visível e o Invisível, de Maurice Merleau-Ponty, onde o filósofo pensa a dimensão do outro na percepção:

Minuto por minuto, a vida é vivida: em algum lugar atrás desses olhos, atrás desses gestos, ou melhor, diante deles, ou ainda em torno deles, vindo de não sei que fundo falso do espaço, um outro mundo privado transparece através do tecido meu, e por um momento é nele que vivo, sou apenas aquele que responde à interpelação que me é feita. Por certo, a menor retomada da atenção me convence de que esse outro que me invade é todo feito de minha substância: suas cores, sua dor, seu mundo, precisamente enquanto seus, como os conceberia eu senão a partir das cores que vejo, das dores que tive, do mundo que vivo? Pelo menos, meu mundo privado deixou de ser apenas meu; é, agora, instrumento manejado pelo outro, dimensão de uma vida generalizada que se enxertou na minha.⁴³

A ideia de transfiguração aqui tem relação com o aparecimento de um outro, como sugerido pela artista através da metáfora do espelho. Trata-se de uma proposição lírica acerca de nosso olhar para o outro. Um outro que não se separa da percepção de nós mesmo, que nos interroga a visão. E um eu que, ao montar-se imediatamente desmonta-se, refaz-se em um outro, assim como as imagens no espelho – que retornam o tempo inteiro aos signos do presente –, matéria resultante do tempo, é convocado a nos oferecer sensações ambíguas de preservação e desaparecimento, sempre sendo o outro e o mesmo. Uma nova perspectiva nos é dada a partir da experiência mesma. O contato com o trabalho pode nos rerepresentar o mundo por meio da metáfora que ele utiliza. “Talvez um dos principais serviços que a arte nos presta não seja tanto o de representar o mundo quanto o de apresentá-lo de modo a nos levar a percebê-lo de determinada maneira e de uma perspectiva especial”⁴⁴. Para Danto, a arte sempre visa a um efeito, transformação ou afirmação do nosso modo de ver o mundo.⁴⁵

O único meio de compreender as intenções de uma obra de arte é decifrando os significados que ela contém. Um trabalho se apresenta formalmente de maneira que haja

⁴³MERLEAU-PONTY, M. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 1984.p. 22

⁴⁴Danto, 2005 p. 246

⁴⁵Idem, p. 246

uma leitura do tipo de pensamento que ele comporta.⁴⁶ A “forma apresentação” nametáfora é indissociável de suas significações, e é onde “a obra de arte se torna metáfora de vida e a vida se transfigura”⁴⁷. Aí está, para Danto, o fundamento na ideia de que a arte é um espelho (um espelho convexo) ,⁴⁸ instrumentos de autorrevelação, dizem sobre nós e sobre nosso próprio modo de ver, o que não poderíamos saber sem eles. “Se a arte é as vezes uma metáfora da vida, então a familiar experiência artística de sairmos de nós mesmos – a conhecida ilusão artística – realiza uma espécie de transformação metafórica da qual somos o objeto: a obra se refere afinal a nós, pessoas perfeitamente comuns transfiguradas em homens e mulheres excepcionais.”⁴⁹ A um só tempo, uma obra de arte se apresenta em seu objeto e ao mesmo tempo na maneira como ela o apresenta, “elas não meramente representam os objetos; as propriedades do modo de apresentação devem fazer parte de sua compreensão. Afinal, a ideia de que toda metáfora é um pequeno poema é muito comum. A julgar pelas características que identificamos, as metáforas são pequenas obras de arte”. Uma obra de arte pós-histórica tende a incorporar os elementos de sua feitura, ou ainda, as perguntas que a estruturam enquanto questão filosófica. “É como se, além de representar aquilo que representa, instrumento da representação distribuísse e imprimisse um pouco de sua própria natureza no ato representativo”.⁵⁰ Assim, os espelhos, quando nos são apresentados de maneira a pensarmos, possuem em sua forma material as perguntas que nos serão feitas diante de nossas faces.

Ainda sobre a ideia de um outro, podemos pensar também no livro *A árvore*, da poeta portuguesa Sophia de Mello Breiner Andresen. Nele há um pequeno conto chamado *O espelho ou o retrato vivo*⁵¹. Na estória, passada no Japão, um vendedor de chás leva para casa, como presente para a esposa, um espelho – objeto nunca antes visto pela família.

- Trouxe-te ainda outro presente – disse-lhe o marido – É uma grande surpresa.

- O que é? - perguntou-lhe a mulher, cheia de curiosidade.

⁴⁶Idem p. 252

⁴⁷Idem p.252

⁴⁸Idem p. 253

⁴⁹Idem p. 253

⁵⁰Danto, 2005 p.283

⁵¹ANDRESEN, S.M.B. *A árvore*. Porto Editora. Lisboa, 2015

- É uma coisa desconhecida nestas paragens, mas em Kioto e nas grandes cidades cada mulher tem o seu. Chama-se espelho.

E o homem abriu uma caixa de charão e entregou à mulher uma placa de vidro rodeada de madeira. A mulher, espantada, ficou muda, olhando para o espelho.

- Conta o que vês – pediu o marido. Vejo – respondeu ela – uma jovem mulher que é a mais bela que jamais vi na minha vida. E tem – como é curioso – um kimono azul igual ao meu.

- Pateta – disse o marido rindo – tu vês é a tua própria imagem. Pois o espelho, como a água do lago, mas com maior perfeição, reflete as coisas. Tu própria és a mulher que te sorri. – Ah! – exclamou a mulher – É um retrato vivo.

Mais adiante, a mulher deslumbrada com sua imagem e com medo de se tornar vaidosa, guarda o espelho. Sua filha tornara-se cada dia mais parecida com ela. Anos mais tarde, ao adoecer ela chama sua filha a fim de mostrar-lhe o espelho, e diz:

- Vou morrer. Mas depois da minha morte hás de voltar a ver-me sempre que quiseres. Deixo-te esta caixa. Dentro dela está o meu retrato vivo. Chama-se um espelho. Agora guarda a caixa aqui. Mas depois da minha morte, leva-a para o teu quarto. E quando quiseres ver-me abre a caixa e tira para fora o espelho. Eu te aparecerei nele e te sorrirei quando tu me sorrir.

Após a morte da mãe, todas as noites a menina abria a caixa e falava com seu próprio reflexo, pensando ser o retrato vivo de sua mãe. Este pequeno conto traz ao mesmo tempo a questão do encanto por sua própria imagem e do embaralhamento das noções de sujeito e objeto diante de um reflexo. Em uma primeira mirada, o que eu vejo não corresponde ao que penso que sou, sou um e outro, de alguma forma, objeto para minha subjetividade. Objeto este que não posso reconhecer se não a partir da afirmação de outrem, que tem de mim uma imagem similar, ou idêntica, a que o reflexo me fornece. Se quisermos tornar essa experiência ainda mais radical, é possível pensar que de modo diametralmente oposto, essa imagem nos fornece tanto a experiência que me

separa do mundo de minha subjetividade enquanto objeto para o outro, quanto a noção de um mundo onde não há separação, onde a cisão sujeito/objeto não pode existir, já que o objeto de minha consciência agora sou eu⁵².

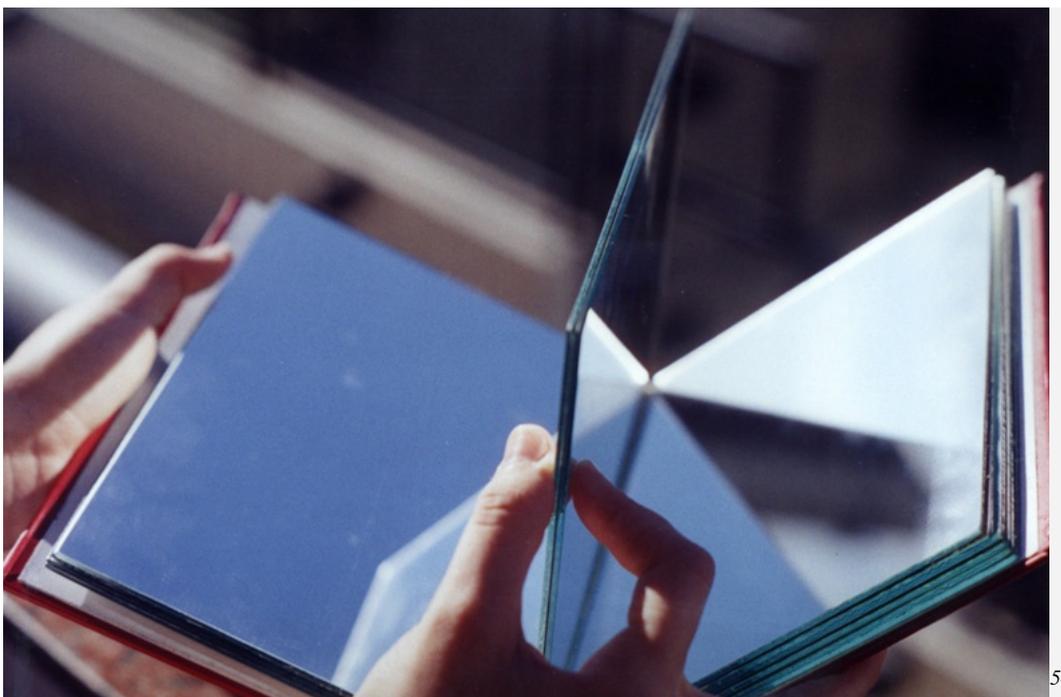
Retomando o exemplo que aparece em *A Transfiguração do Lugar Comum*, do voyeur, de Sartre: a ideia de que o olha que espia encontra no buraco da fechadura um outro olho que o percebe marca um momento em que uma consciência deixa de ser somente enquanto consciência para tornar-se objeto. “Em outras palavras, como uma consciência, eu não me vejo de fora. Sou um objeto para os outros, mas não para mim mesmo, e quando sou objeto para mim mesmo já passei para além desse objeto;” ainda sobre Sartre: “o que se tornou visível não é mais eu mesmo, pelo menos não como me vejo de dentro. Mas isso também é boa parte verdade no que se refere às minhas representações: eu represento o mundo, não minhas representações do mundo.”⁵³

1.3 O livro de areia

- Olhe-a bem. Já não a verá nunca mais. (Jorge Luis Borges, O Livro de Areia)

⁵² O capítulo 2 tratará mais detidamente esse tema

⁵³ Transfiguração 295



Em 1999, a artista visual mineira, Marilá Dardot, realiza um trabalho cujo título faz uma referência direta ao conto do escritor argentino Jorge Luis Borges – O livro de areia. O trabalho consiste em um livro cujas páginas são espelhos. Sobre o trabalho a artista escreve, “No conto “O livro de areia”,⁵⁵ Jorge Luis Borges se depara com um livro infinito, com páginas que nunca se repetem. Partindo deste texto e do fragmento de Heráclito em que afirma não ser possível o mesmo homem entrar duas vezes no mesmo rio – e, portanto, o leitor de um livro também nunca encontrará o mesmo sentido em suas páginas, mesmo que essas permaneçam as mesmas – concebi esse objeto.”⁵⁶

Pensar um livro infinito a partir de um conjunto de espelhos traz à tona a impossibilidade de vermos, mais de uma vez o mesmo. O trabalho propõe um olhar em direção às pequenas coisas – pequenas mudanças - ora tentando estabelecer novos nexos para cenas e acontecimentos prosaicos, ora pela união do significado objeto com o Livro de Areia. A tarefa do trabalho parece ser a diária recriação do cotidiano. As coisas nos olham e o que vemos depende de como devolvemos o olhar. A imagem aparece como resíduo, o que se captura das imagens pelo espelho é justamente o que não já não está mais. As coisas repousam na própria impossibilidade de fixarem-se. “Disse que seu livro se chamava livro de areia, porque nem o livro nem a areia tem princípio ou fim”. O número de páginas em um livro de espelhos pode ser fixo, mas o que se encontra

⁵⁴ Livro de areia, 1999, MariláDardot

⁵⁵ BORGES, J.L. O livro de areia. In: Obras completas de Jorge Luis Borges. vol. 3. São Paulo: Globo, 1999.

⁵⁶Dardot, Marilá<http://www.mariladardot.com/acercade.php?id=33>

nunca poderá ser o mesmo. Capturar a própria passagem do tempo. Reviramos as páginas do livro, mas o que é revirado é o próprio olhar que se tem sobre si mesmo. É como se estivéssemos sempre atrasados para nossa existência, o que se tem de si é sempre o que já escapou. O empreendimento, constantemente falido, é não só uma proposição lírica sobre a transitoriedade da existência, mas também a própria realização do impossível que toda obra de arte parece propor. Retorna a questão da transitoriedade ou do devir, o tempo do fenômeno é eternizado pela fixidez da imagem, mas o que o observador encontra é sempre atualizado pelo instante. Nessa tensão entre desaparecimento e resistência o mundo aparece sob o registro de uma existência mínima, do espaço da repetição do mesmo ao espaço da reinvenção, das pequenas conquistas que se dão na sobreposição dos instantes.

Outra camada do trabalho, como nos propõe a própria artista é uma articulação com a lógica heraclítica. O pensamento de Heráclito talvez possa ser associado às teses do fim da arte de Danto se considerarmos uma espécie de parentesco entre os filósofos: Danto retoma Hegel que retoma Heráclito. É importante lembrar a afirmação do próprio Hegel, que nos indica o caminho para a compreensão de sua filosofia enquanto jogo de tensões e oposições. Não é por acaso que ele próprio relacione o seu pensamento à lógica heraclítica: “Em Heráclito, vemos o infinito como tal expresso como conceito e essência: o infinito, que é em si e para si, é a unidade dos opostos e, na verdade, dos universalmente opostos, da pura oposição, ser e não-ser. (...) Em Heráclito o momento da negatividade é imanente; disto trata o conceito de toda a filosofia”⁵⁷. Essa lógica dual que opera por meio de tensões pode ser entendida como uma leitura possível para a compreensão da ideia de fim. O pensamento de Heráclito - tensões e oposições – parece ter muitas ressonâncias em algumas das experiências artísticas da contemporaneidade. Ao que parece, a ideia de belo no campo da arte contemporânea transmutou-se. O que vigora hoje, nas artes visuais é uma outra lógica. Uma lógica que toma como belo algo da ordem da potência dos trabalhos de arte, talvez essa potência resida justamente na noção grega de Harmonia, ou seja, guerra. Uma característica importante de O livro de Areia, de Dardot, é o que poderíamos chamar de verdade material. Em uma aproximação com a filosofia de Heráclito, é possível encontrar uma espécie de tentativa,

57 HEGEL, G. W. F. Preleções sobre a história da filosofia. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os Pensadores), p. 104.

de ouvir o *lógos*, ou seja, a fala das coisas. Como o que vemos hoje na contemporaneidade é muito mais algo da ordem de uma apresentação, do que da representação, mesmo quando a representação aparece na arte contemporânea, no caso aqui como uma referência direta ao conto de Borges, ela vem como uma espécie de investigação acerca do que é representado.

Muito embora não seja possível falar das “obras de arte em geral”, já que o traço essencial de uma obra parece ser o seu não enquadramento em noções previamente dadas. Isso, no entanto, ao mesmo tempo que complexifica a questão – por não podermos estabelecer regras e valores *a priori* para a análise de obras de arte –, pode auxiliar: é necessário que se parta sempre do particular para que se possa acessar uma obra. Não há paradigmas que mostrem como um trabalho deve parecer ser, talvez por isso, possamos ter como um tipo de regra o fato de elas não seguirem os métodos que lhes foram impostos no passado. Dificilmente chamaremos de obra de arte, algo que, mesmo resgatando questões antigas, não o faça ressignificando-as, extrapolando os nexos que lhe foram anteriormente atribuídos. Isso poderia ser compreendido como uma espécie de *télos* da obra particular, que têm já em sua gênese o seu próprio fim. O livro de Marilá tem assim, seus nexos voltados para suas questões materiais, e como trabalho pode “dar a ver” (ouvir), por meio de reuniões de improváveis, a fala mesma das coisas. Aqui, “o contrário é convergente e dos divergentes a mais bela harmonia” (HERÁCLITO, 2012, p.129). Essa lógica harmônica, filha das oposições, ao que parece, tem sido o traço essencial das obras de arte na contemporaneidade. A potência do livro é indissociável de seu caráter harmônico. O objeto, em sua articulação com o tempo, é a expressão dessa tensão, e em sua estrutura circular, pensa a si próprio. Como em Heráclito, tudo é processo e reunião de opostos – objeto fixo, tempo.

Os artistas que analisamos até agora propuseram obras – cada um ao seu modo e no seu contexto histórico e social –, cujos processos são a própria finalidade do trabalho. Pensar as obras pelo seu modo de feitura, pelas suas características materiais, desdobrá-las através de perguntas e não de respostas é uma forma de fazer arte desde a modernidade. Esta forma de fazer estrutura-se pelas camadas paradoxais de seus elementos. O que confere ao trabalho mais uma camada de possibilidade é a concomitância entre ação – virar as páginas –, reflexão, pensamento e sensível. Temos, na obra de Dardot, a experiência do vazio, intrinsecamente relacionada à experiência da vida. O reflexo trazendo à tona um sem-número de questões acerca da relação do

homem com o mundo, além de todas as relações formais do próprio objeto com o entorno. E, já que na filosofia de Heráclito tudo é devir, talvez possamos concluir que o destino da obra é “a cada dia um e o mesmo”.

Segundo as teses de Arthur Danto, nada é agora, no território das artes visuais, produto de um conhecimento exterior, nem indiferente à intuição cognitiva. Esse é o movimento que a arte em nosso tempo faz, e pouco importa se a arte é filosofia em ação ou se a filosofia é o pensamento da arte. Uma característica destas produções contemporâneas é o fato de que os objetos de arte se aproximam de uma espécie de ponto zero. Há na contemporaneidade um encadeamento do pensamento puro sobre si mesmo, e as obras funcionam como objeto de sua própria consciência teórica.⁵⁸ É claro que o que se pretendeu neste capítulo não foi defender que apenas obras de arte que possuem em seu conjunto o reflexo, como únicos espelhos do mundo. Mas de maneira analógica, trazer a questão do espelho em Danto a partir da articulação com as obras vistas aqui, para pensar a ideia de toda e qualquer obra de arte enquanto espelho.

Qualquer pessoa pode se ver refletida numa obra de arte e descobrir algo sobre si mesma, mas somente num sentido muito geral se poderia ver naquele arcaico torso de Apolo que inspirou a Rilke versos esplêndidos uma imagem de espelho do poeta que resolveu mudar sua vida por causa dele; creio que o poeta viu sua fragilidade refletida na força da estátua: “da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht”.⁵⁹ Uma mulher libertina poderia ver sua degradação numa pintura da Virgem Maria. Ainda assim, não há necessidade da arte para esse tipo de autoconsciência, como demonstram as análises de Sartre. Questão superficial ou não, é à função replicadora dos espelhos, doravante das obras de arte, como imitações a que devemos voltar.⁵⁹

No capítulo 6 de *O Abuso da beleza*, Danto comenta o poema Torso arcaico de Apolo, de Rainer Maria Rilke. Segue o poema:

Não sabemos como era a cabeça, que falta,
de pupilas amadurecidas. Porém

⁵⁸Danto, 2004

⁵⁹Danto, 2005

o torso arde ainda como um candelabro e tem,
só que meio apagada, a luz do olhar, que salta

e brilha. Se não fosse assim, a curva rara
do peito não deslumbraria, nem achar
caminho poderia um sorriso e baixar
da anca suave ao centro onde o sexo se alteara.

Não fosse assim, seria essa estátua uma mera
pedra, um desfigurado mármore, e nem já
resplandecera mais como pele de fera.

Seus limites não transporia desmedida
como uma estrela; pois ali ponto não há
que não te mire. Força é mudares de vida.

(Tradução de Manuel Bandeira)

O comentário que se segue pode nos permitir chegar as mais variadas conclusões. A principal delas, no entanto é a de que uma obra de arte sempre nos diz “você precisa mudar sua vida!”

Por mais perturbadora que seja, é uma experiência que se desejaria ter caso estivesse ao alcance. Em termos gerais, trata-se de algo que, após a leitura do poema de Rilke, levaria alguém para a galeria de antiguidade, não para aprender sobre a evolução da “figura de Apolo”, mas para ser abordado e desafiado através dos milênios. Todavia, há limites para aquilo que podemos nos tornar. O que, afinal, o próprio Rilke fez? Ele escreveu o poema. Trata-se de um poema, no mínimo, sobre o modo como uma obra de arte pode nos fazer perguntar o que nós somos e para onde podemos nos direcionar, dadas as nossas dimensões humanas. “Você é o que você entende”, o monstruoso *Erdgeist* diz a Fausto, que se encolhia diante dele. Talvez justamente esta seja uma resposta “subjetiva, romântica, poética” ao poema de Rilke. Pode-se observar o que há por trás

do poema, e reconhecer sua estrutura semelhante à de um soneto. Contudo, se o poema não tiver o efeito sobre o leitor próximo ao que a escultura teve sobre o poeta, alguma coisa deu errado.⁶⁰

É justamente neste ponto, a partir de uma reflexividade do próprio objeto de arte, que a obra de arte passa a ocupar espaço singular dentro da filosofia. É preciso pensá-la sempre em sua condição de objeto reflexivo. O que a filosofia da arte proposta por Arthur Danto faz é colocar a obra dentro de uma liberdade tamanha que possibilita que ela, a obra mesma, dite as regras, diga qual sua intenção e como deseja ser lida. Além disso, como muito bem disse Danto a respeito de Rilke: “Trata-se de um poema, no mínimo, sobre o modo como uma obra de arte pode nos fazer perguntar o que nós somos e para onde podemos nos direcionar, dadas as nossas dimensões humanas. ‘Você é o que você entende’.”⁶¹. E isto talvez possa ser aplicado a toda e qualquer obra de arte.

⁶⁰ Tradução: Pedro Sussekind

⁶¹Danto, 2015 p. 149

Capítulo 2

Arte e trabalho enquanto produtos da atividade humana

Embora a *Fenomenologia do Espírito* de Hegel não possua nenhum capítulo exclusivamente dedicado à arte, o que se pretende aqui é apresentar uma articulação – ainda que breve e embrionária – acerca de algumas relações possíveis entre a *Fenomenologia do Espírito* e a estética de Hegel. Para tanto, teremos como ponto de partida a noção de trabalho em ambas as obras. No capítulo sobre a consciência de si da *Fenomenologia do Espírito*, o percurso realizado pelo Espírito em busca de seu autoconhecimento -- a partir de sua alienação ou perda de si até seu retorno a si mesmo --, passa pela relação com a consciência trabalhadora, na oposição entre dominação e servidão. Que consiste “essencialmente, em mostrar que o senhor revela-se, em sua verdade, como o escravo do escravo e o escravo como o senhor do senhor. Com isso, a desigualdade presente nessa forma unilateral do reconhecimento é transposta e a igualdade é restabelecida” .⁶² Para que se torne mais clara a questão do trabalho na fenomenologia do espírito precisamos antes compreender melhor o movimento que a consciência irá fazer no itinerário rumo ao absoluto.

A esfera do outro é fundamental para a formulação da fenomenologia de Hegel. Fenomenologia seria a ciência da manifestação do espírito. Na experiência que a consciência faz de si o que ela descobre é que ela é espírito, e o percurso que ela faz é o processo pelo qual o Espírito se autorrealiza. Para que se esclareçam as relações entre alteridade e fenomenologia, vejamos o que Hegel diz a respeito da consciência-de-si: “A consciência-de-si é em si e para si quando e porque é em si e para si para uma Outra; quer dizer, só é como algo reconhecido”⁶³ Neste momento do capítulo IV da *Fenomenologia do Espírito*, Hegel fala sobre a independência e dependência da consciência-de-si, e aqui começa a estabelecer a relação desta com a dominação e a escravidão. Para chegar à autoconsciência, a consciência passa por um percurso que compreende vários níveis. O momento da consciência-de-si é aquele no qual a consciência torna-se objeto para ela mesma. O primeiro momento é o da consciência, que só irá reencontrar-se consigo depois do percurso que a levará a reconhecer-se nela.

⁶²HYPPOLITE, J. 2003. Gênese e estrutura da Fenomenologia do espírito de Hegel. São Paulo, Discurso Editorial p.187

⁶³ HEGEL, G. W. F. Fenomenologia do Espírito. Trad. de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1990 p. 126

A consciência é aquela que conhece o mundo ainda de modo separado dela mesma. A oposição sujeito-objeto ainda aparece para ela no registro de uma cisão. Essa oposição deve ser resolvida, ou seja, superada e é ponto distintivo da consciência. Na passagem para a consciência de si ou do saber de si os aspectos anteriores – aqueles que residiam na consciência – devem ser superados. Na consciência de si a própria consciência é seu objeto. Essa superação se dá de modo a conservar seus elementos anteriores. Ou seja, a consciência é conservada, no entanto, agora sendo ela própria objeto de seu saber, será incluída no percurso. E sua relação com o objeto é modificada a partir desta inclusão, pois ela passa de um em-si a um para-si, sendo tanto um quanto outro. Dobrando-se sobre si mesma ela é o em-si do saber, sua verdade, seu objeto mais seu ser para si. Nessa superação que conserva, a consciência-de-si é com relação ao outro. Ela reconhece a alteridade enquanto parte constitutiva dela própria. “Assim seus momentos devem, de uma parte, ser mantidos rigorosamente separados, e de outra parte, nessa diferença, devem ser tomados ao mesmo tempo como não diferentes, ou seja, devem sempre ser tomados e reconhecidos em sua significação oposta”.⁶⁴ Na *Fenomenologia do Espírito*, Hegel afirma: “A consciência é o desejo em geral”⁶⁵. Essa afirmação convoca a esfera do Outro na fenomenologia hegeliana de modo bastante pontual. Sobre essa passagem, Jean Hyppolite comenta:

Em linhas muito densas, Hegel deduz o desejo e a necessidade da apresentação da consciência de si como desejo. O ponto de partida da dedução é a oposição entre o saber de si e o saber de um Outro. A consciência era saber de um outro, saber do mundo sensível em geral; ao contrário, a consciência de si é saber de si, exprime-se pela identidade do Eu = Eu – “Ich Bin Ich”. O eu, que é objeto, é objeto para si próprio: é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto, põe-se para si. ‘O eu é o conteúdo da relação e o movimento mesmo da relação. Ao mesmo tempo, é o eu que se põe a um outro e o ultrapassa; para ele, esse outro é somente ele próprio.’ Assim, parece que estamos bem longe daquilo que se denomina, na experiência comum, o desejo. Observemos entretanto, que tal saber de si não é primeiro, é ‘a reflexão que parte do

⁶⁴HEGEL, 1990 p. 126

⁶⁵ Idem p.147

ser do mundo sensível e do mundo percebido; a consciência de si é essencialmente esse retorno em si mesmo a partir do ser outro.⁶⁶

A consciência de si caracteriza-se pelo próprio movimento dialético oriundo dessa reflexão a partir do mundo sensível. Esse movimento traz então a exigência da alteridade, a consciência é conservada não mais como ser em si, “objeto que reflete passivamente a consciência, mas como objeto negativo, que deve ser negado a fim de que a consciência de si estabeleça, na negação do ser outro, sua própria consciência”.⁶⁷ Voltemos então à dialética do senhor e do escravo. “O senhor é a potência que está por cima desse ser; ora, esse ser é a potência que está sobre o Outro; logo, o senhor tem esse Outro por baixo de si: é este o silogismo [da dominação]”.⁶⁸ Já com o escravo acontece o contrário, este por medo da morte se sujeitou ao senhor e tornou-se dependente dele. “O senhor não está certo do ser-para-si como verdade; mas sua verdade é de fato a consciência inessencial e o agir inessencial dessa consciência”.⁶⁹ Com essa afirmação conseguimos perceber que da relação entre o senhor e o escravo gera-se a seguinte consequência: o senhor ao invés de se tornar independente, acaba se tornando dependente. O que irá ocorrer no âmbito dessa dialética é que a consciência escrava irá realizar a síntese do ser-para-si, “levando a seu termino a mediação que está implicada no conceito da consciência de si”⁷⁰. O capítulo é um tanto denso, não seria possível explicitar todo trajeto proposto por Hegel da consciência à consciência de si até que se chegue à relação entre em-si e para-si na dialética senhor escravo. Aqui nos deteremos inicialmente na seguinte passagem:

(...) o trabalho forma. A relação negativa para com o objeto torna-se a forma do mesmo e algo permanente, porque justamente o objeto tem independência para o trabalhador. Esse meio-termo negativo ou agir formativo é, ao mesmo tempo, a singularidade, ou o puro ser-para-si da consciência, que agora no trabalho se transfere para fora do si no elemento do permanecer; a consciência trabalhadora, portanto, chega assim à intuição do ser independente, como [intuição] de si mesma. No entanto, o formar não tem só este significado positivo, segundo o

⁶⁶ HYPOLITE, J. 2003 p. 172-173

⁶⁷ HYPOLITE, J. 2003 p. 173.

⁶⁸ HEGEL, FE, p. 130

⁶⁹ HEGEL, FE, p. 131

⁷⁰ HYPOLITE, J. 2003 p. 189

qual a consciência escrava se torna para si um essente como puro ser-para-si. Tem também um significado negativo frente a seu primeiro momento, o medo. Com efeito, no formar da coisa, torna-se objeto para o escravo sua própria negatividade, seu ser-para-si, somente porque ele suprassume a forma essente. Mas oposta esse negativo objetivo é justamente a essência alheia ante a qual ele tinha tremido. Agora, porem, o escravo destrói esse negativo alheio, e se põe, como tal negativo, no elemento do permanecer: e assim se torna, para si mesmo, uma para-si essente.⁷¹

Chegamos ao ponto capital de nossa investigação: “o trabalho forma”. O trabalho dá forma, ele é o modo por excelência de aparecer de consciência-de-si. A consciência se externaliza pelo trabalho. Ele é um suprassumir da aderência ao ente natural. A relação da consciência com ela mesma, a partir do trabalho é modificada. O objeto trabalhado é um em-si que é também um para-si. Esse para-si vem a ser através da exteriorização para a consciência. Nesse momento forma e negatividade são idênticas. O trabalho chega então à “realização autêntica do ser-para si no ser-em-si”. Assim, a “coisidade diante da qual o escravo tremia é eliminada, e o que aparece no elemento da coisidade é o puro ser-para-si da consciência”⁷². Logo, “o trabalho da consciência de si eleva-se à intuição de si mesma no ser”.⁷³

A possibilidade da articulação entre a noção de trabalho -- proposta a partir da dialética senhor-escravo na *Fenomenologia do Espírito* e a estética de Hegel reside no fato de a obra de arte ser – assim como o trabalho -- essencialmente, produto da atividade humana. É possível então pensar a arte, ou seja, a produção de objetos artísticos, como “trabalho elevado do espírito”. Segundo Hegel: “somente o espírito é o verdadeiro, que tudo abrange em si mesmo, de modo que tudo o que é belo só é verdadeiramente belo quando toma parte desta superioridade e é por ela gerada”.⁷⁴ O lugar da arte dentro dos estágios do espírito absoluto é o que justifica a superioridade da arte sobre natureza e o que reivindica a existência de uma filosofia do belo artístico. Com isso, o tratamento científico da arte não apenas se mostra possível, mas também

⁷¹HEGEL, FE, p. 132 -133

⁷²HYPPOLITE, J. 2003 p. 191

⁷³idem

⁷⁴HEGEL, 2001., p. 28

imprescindível dentro da filosofia hegeliana. E sobre a necessidade da arte Hegel afirma:

A necessidade universal e absoluta, da qual a arte brota (sob seu aspecto formal), tem sua origem no fato do homem ser uma consciência pensante, isto é, que ele faz coisas a partir de si mesmo para si o que ele é e o que em geral é. As coisas naturais são apenas imediatamente e uma vez, mas o homem como espírito se duplica, na medida em que primeiramente, como as coisas naturais, é, mas logo é igualmente para si, ele se intui, se representa, pensa e apenas através do ser para si ativo é espírito. Esta consciência de si o homem adquire de dois modos: em primeiro lugar pela teoria, na medida em que precisa, no interior, tornar para si consciente o que na alma humana [Menschenbrust] se move e o que nela agita e impulsiona. De modo geral, ele precisa intuir e representar o que pensamento toma por essencial, precisa fixá-lo e reconhecer apenas a si próprio tanto naquilo que evocou a partir de si mesmo quanto do que recebeu do exterior. – Em segundo lugar, o homem torna-se para si através da atividade prática, na medida em que possui o impulso de produzir-se e igualmente de reconhecer-se naquilo que lhe é dado imediatamente, naquilo que para ele tem uma existência exterior. Este objetivo realiza-se mediante a modificação das coisas exteriores, nas quais imprime o selo de seu interior e onde reencontra suas próprias determinações.⁷⁵

Em Hegel a própria ideia de arte está ligada a um trabalho próprio do espírito. É interessante pensar que a ideia de obra de arte está sempre ligada à ideia de trabalho, ou seja, algo que pertence exclusivamente à dimensão do humano. Segundo Marcia Gonçalves, em “Uma concepção dialética da arte a partir da gênese do conceito de trabalho na Fenomenologia do Espírito de Hegel”, “a arte pode ser reconhecida como um dos temas centrais na *Fenomenologia do Espírito*”⁷⁶, ela seria o estágio mais “elevado do processo de formação e autorreconhecimento implícitos no conceito hegeliano de trabalho”. Gonçalves mostra que a concepção hegeliana de trabalho está

⁷⁵HEGEL, G. W. F, 2001, p.52

⁷⁶GONÇALVES, M. C. F., 2005.

diretamente ligada à ideia de produção ou formação de si através da produção ou formação de uma objetividade que se revela, ao mesmo tempo, conservando nela a subjetividade daquele que a gerou. Esta alteridade que conserva a propriedade subjetiva do agente do trabalho que a formou é denominada por Hegel de propriedade. Este conceito, ao contrário de indicar um simples bem de consumo, significa a superação da relação meramente negativa com a objetividade em sua imediatidade natural, exatamente porque a formação através do trabalho, ao lapidar e aplainar a resistência natural da exterioridade imediata, nega da objetividade apenas a sua negatividade, ou seja, seu aspecto de alteridade. A propriedade atende não mais o desejo natural de consumo, mas a satisfação já espiritual de reconhecimento de si através da obra.⁷⁷

A ideia de trabalho aqui se relaciona ao fato de que as necessidades do homem não podem ser satisfeitas pela natureza de maneira imediata, é próprio do humano se apoderar do mundo através de sua própria atividade. É tomando posse das coisas naturais por meio do trabalho que a ele é possível realizar-se, atingir seus fins. No seguinte trecho, Gonçalves nos mostra alguns dos aspectos acerca da noção de obra na filosofia de Hegel:

Hegel descobre, assim, uma hierarquia das obras humanas, de acordo com o grau de sua espiritualidade ou de sua capacidade de promover o reconhecimento do espírito não apenas subjetivo, mas do espírito em sua universalidade. Esta hierarquia diz respeito a um processo evolutivo de autoformação do próprio espírito humano, um processo que, segundo Hegel, parte de um impulso espontâneo e próprio da natureza humana de conferir ao mundo exterior o aspecto de uma realidade exteriorizada a partir de si mesmo. Essa realidade exterior perde, por meio da atividade prática do homem, seu imediato aspecto de independência ou resistência, perde o caráter de uma realidade em si, de uma necessidade puramente exterior ou contingente, para tornar-se meio para um fim mais elevado, que é o homem em sua

⁷⁷ Idem.

espiritualidade. Em outras palavras: o homem só se torna fim em si mesmo, espírito, à medida que transforma o mundo objetivo em um meio secundário para sua própria existência. (...) no parágrafo imediatamente anterior ao capítulo sobre o Espírito Hegel discute a relação entre a individualidade e a obra (*das Werke*). Sua intenção é mostrar como é possível distinguir uma forma de obra que sustenta a contradição interna entre o agir ou o trabalho que a produziu, ou o meio através do qual ela surgiu e a vontade que a gerou ou a sua finalidade, de uma verdadeira obra, ou da verdade da obra enquanto suprassunção de sua contradição própria, que consiste na unidade entre fazer e ser, querer e implementar, ou entre conceito e realidade. A realização desta síntese é descrita por Hegel como a transformação da própria concepção da obra de algo que desvanece para algo que permanece, enquanto Coisa mesma (*Sache*), que, ao contrário da mera coisa (*Ding*), é a “expressão do espiritual”, uma objetividade não alienada de sua origem autoconsciente, e, conseqüentemente, livre, autêntica e universal.⁷⁸

É importante salientar que alguns dos dados mais importantes da concepção de arte em Hegel dizem respeito justamente à estrutura dialética contida nos distintos momentos históricos concernentes tanto ao espírito absoluto quanto nas etapas dentro da história da própria arte. A obra de arte, na concepção hegeliana, só atinge seu fim, dentro da história, mediante as contradições internas destes momentos. A síntese oriunda deste processo consiste justamente na superação destas contradições. Além disso, é possível pensar o trabalho de arte sob o registro da contradição e da síntese, mas sempre num retorno ao lugar do humano. “O grandioso na 'Fenomenologia' hegeliana está no fato de que [nela] Hegel compreende a auto-geração do homem como um processo; a concreção como oposição; a alienação como suprassunção da alienação; enfim pelo fato de que ele compreende a essência do trabalho e concebe o homem objetivo, verdadeiro — porque real — como resultado de seu próprio trabalho”⁷⁹. Trata-se de um tipo de trabalho que, por ser produto da atividade humana e fruto da necessidade, só atinge sua finalidade quando atinge sua autoconsciência e, assim, pode ser livre.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem.

2.1 Desejo

Pensemos na dialética hegeliana, a partir da noção de desejo. Ora, se o trabalho é, ele próprio, o que constituiu a realidade do homem, então há que se compreender o percurso pelo qual em sua relação o objeto (coisa) o modifica e se transforma em vida. A consciência de si se apresenta a partir de um empreendimento que a engaja em um debate com o mundo. “O mundo é para ela o que desaparece, o que não tem subsistência; o próprio desaparecimento, no entanto, lhe é necessário para que ela se ponha; é portanto, no sentido mais geral do termo, Desejo.”⁸⁰ Isto porque os objetos eram apreendidos para a consciência e não em seu ser independente. Os objetos eram objetos do desejo. Os materiais de trabalho, enquanto objetos do desejo, não eram segundo sua independência, eles eram para a consciência. “Enquanto objeto do desejo, é e não é; é mais em breve não será mais; sua verdade é a de ser consumido, negado, para que por meio dessa negação do outro, a consciência de si se assemelhe a si mesma.”⁸¹ A um só tempo a consciência faz a experiência de seu objeto e de si mesma. Isto parece interessante aqui, pois a relação do homem com as coisas está no registro de uma modificação. O que torna intrigante pensar a relação entre a filosofia de Hegel em uma articulação com as artes visuais hoje é a ideia de que tanto sujeito quanto objeto se transformam a partir da relação. Isto quer dizer, que o pensamento proposto por ele é o oposto de um tipo de pensamento no qual os objetos estão separados da consciência e só podem ser “conhecidos” a partir do registro de uma cisão. Na mesma medida em que a consciência se altera, encontrando no seu Outro, a própria consciência de si, o objeto também sofre uma transformação, não sendo tão somente, nesse estágio, elemento separado da experiência. Para que estas relações estejam melhor esclarecidas – trabalho, objeto, desejo e reflexão – será importante recorrer a passagem onde Jean Hyppolite apresenta estas noções relacionadas a ideia de vida em Hegel.

O que a consciência de si encontra como seu Outro já não mais poderia ser o único objeto sensível da percepção, mas um objeto que já é reflexão em si próprio. E Hegel, acrescenta: ‘O que a consciência de si distingue de si ao considerá-lo como ente, o modo da certeza sensível e

⁸⁰HYPPOLITE, J. 2003, p. 174

⁸¹idem

da percepção, não tem apenas, enquanto é posto como ente, o modo da reflexão em si mesma; o objeto do desejo imediato é algo vivente.’ Em outros termos, o meio em que a consciência de si se põe à prova e se procura, aquilo que constitui sua primeira verdade e aparece como seu Outro, é a vida. O termo correlato da consciência de si é a vida, tal como nós próprios apreendemos, como resultado da experiência anterior.(...) O que encontro, como consciência de si, em face do eu é a vida, e a vida é, ao mesmo tempo, aquilo que é irremediavelmente o outro e o mesmo⁸²

Há sempre uma tensão dialética no pensamento hegeliano, uma negatividade essencial, que põe à prova a etapa anterior. A vida é a própria negatividade que conserva e nega a consciência até se apresentar como consciência de si. É na relação com a vida que a consciência se reencontra na etapa da consciência de si. E o próprio objeto, oriundo desta negatividade torna-se objeto reflexivo. Como na negação determinada, o processo de negação já é positivo, a experiência da negatividade constitui o saber da coisa. O novo objeto verdadeiro nunca é definitivo, é uma passagem marcada pela experiência. A proposta deste capítulo é, a partir a concepção de Hegel, acerca de trabalho e consciência de si, fazer uma leitura dos objetos da arte contemporânea, ou das artes visuais nos dias de hoje. Os termos parecem um tanto esgarçados, mas nos servem para apresentar o recorte sugerido nesta pesquisa.

2.2. Estrutura dialética na obra de arte particular

Lançando mão destes conceitos é possível pensar, a partir da produção recente na arte, uma certa recorrência de uma estrutura dialética nas obras de arte particulares, isso será melhor esclarecido mais adiante. A produção artística neste momento histórico tem como um de seus pressupostos a liberdade. Isto talvez porque, não havendo critérios *a priori*, o que o artista tem de empreender na sua tarefa seja a própria vida, ou seja, uma negatividade constitutiva da sua relação com o mundo. Os objetos são reflexivos, pois neles estão contidos os processos de negatividade gerados pela modificação que se inaugura no momento de sua feitura.

⁸² Idem p.176

A ideia de fim da arte, embora controversa, expressa muito menos a impossibilidade de que os objetos continuem a ser produzidos do que um novo registro para sua produção. Uma abertura, a ideia de fim está ligada à ideia de finalidade e não de morte. O processo dialético é circular, de modo que o problema do fim só existe porque há o problema do início. No livro *A Questão do fim da arte em Hegel*, Marco Aurelio Werle afirma:

Mas esse processo histórico também permite pensar uma potencialidade do presente mediante uma abertura histórica para a arte de outras épocas e gera novas práticas artísticas relacionadas a um ‘uso’ do passado, sem, no entanto, recair em mera cópia de formas estranhas e ultrapassadas. Apropriamo-nos tanto do presente quanto do passado, numa relação dialética entre forma e conteúdo. Nossa relação com as obras passa a ser intelectual, na época do fim da arte, e nesse ponto é mais intensa do que era antes, quando ainda era concebida pelos sentidos imediatos de identificação e de transmissão.⁸³

O processo é vivo, como em toda estrutura da dialética hegeliana, os momentos anteriores são conservados. Retomamos de maneira breve à ideia de fim, já apresentada no capítulo anterior, para que possamos nesse percurso chegar à ideia de uma estrutura dialética nos trabalhos de arte a partir deste fim. Se por um lado, na contemporaneidade, não há um contato fenomenológico puro com os trabalhos de arte, por outro “somos capazes de nos inserir no fluxo da história, de nos pensar como agentes históricos num transcurso que nos ultrapassa.”⁸⁴ O fim, na realidade é uma tomada de consciência do início. E isso, produziu um efeito no modo com o qual a arte passou a ser produzida. Sobre esta questão Werle comenta:

A perspectiva da radical historicidade da arte levou, assim, à ‘descoberta’ do elemento universal criativo presente em todas as obras de arte verdadeiras, de modo que toda obra de arte é no

⁸³WERLE, M. A. *A questão do fim da arte em Hegel*, São Paulo, Hedra, 2011 p.42

⁸⁴ Idem p. 47

limite a expressão de um fim, fim aqui no sentido de uma finalidade.⁸⁵

Pensar os objetos de arte a partir da dialética hegeliana implica compreender e aplicar a concepção teleológica de sua filosofia. É como se os movimentos inerentes a cada momento do espírito absoluto estivessem prescritos desde seu início, e, por meio da análise dos resultados desse processo, temos como porta de acesso à teleologia de Hegel o movimento retroativo. E, como afirma Werle, “a visão hegeliana do tempo não é linear e cronológica, e sim dialética, compreendido o termo ‘dialético’ na acepção propriamente especulativa e hegeliana, de um *légein*, que se transmite por meio de outro, atravessando-o”. Ao compreender a dinâmica da história contada do fim para o começo, fica-nos clara a possibilidade essencial contida nesse fim. Hegel nos mostra que suas teses estão articuladas de modo que é possível aplicar a estrutura dialética tanto para a compreensão da própria arte quanto para acessar a construção de seu sistema. “Temos que a forma artística está afastada da finitude, mas como verdade infinita do finito. Dessa maneira, possui um conteúdo próprio nela mesma, que é a negatividade daquela finitude”⁸⁶.

O que emerge dessa dialética é, se formos pensar a arte como tendo um fim, não uma concepção linear de história da arte, mas uma teoria da arte. Não é de se estranhar que a dúvida tenha se elevado ao grau de obra de arte, pois ao levar a pergunta às últimas consequências ela adquire seu próprio “corpo”, adquire algo que lhe é peculiar: a incorporação de seus problemas. Mas o ponto central, aqui, é que a obra de arte se tornou um fim em si mesmo. Na mesma medida em que, segundo as teses hegelianas, a arte chega ao seu fim, pois não pode mais expressar a totalidade, ela passa a ser seu próprio fim. Possui sua própria dinâmica e nexos internos, cada objeto de arte possui seu próprio sistema dialético. A representação era antes, em sua primeira fase do espírito, a manifestação do absoluto. E como estava intrinsecamente ligada à religião, a arte era menos um fim em si mesmo, do que um meio de expressar a totalidade.

Diante do quadro que a modernidade instaura, faz-se interessante e útil uma nova acepção do conceito de obra, dessa vez sob a perspectiva do movimento circular da dialética, visto que a filosofia de Hegel parece ter ressonância nas produções teórica e artística das obras de arte até os dias de hoje. Para Klaus Vieweg, “uma vez que Hegel

⁸⁵Idem p. 53

⁸⁶Idem p.59

foi capaz de determinar filosoficamente os traços fundamentais da arte mais recente, seu projeto ‘pertence imediatamente ao presente’. Hegel fixou linhas fundamentais, forneceu alicerces sobre os quais uma filosofia da arte atual pode ser construída: essa estética abre uma compreensão filosófica do desenvolvimento artístico atual.”⁸⁷ Dentro desta hipótese, de que a estrutura dialética seria uma das consequências de uma arte pós-histórica, tentaremos, através de algumas produções significativas, analisar criticamente seus efeitos. Para tanto, será importante levar em consideração uma espécie de lógica dos contrários, que parece estruturar o que tem sido produzido nas artes visuais. A análise dessa hipótese se dará por meio da observação de alguns tipos de tensão que as obras de arte na contemporaneidade têm promovido: material e imaterial, sensível e pensamento, aparecimento e desaparecimento, experiência do vazio e vazio da experiência etc. Os artistas escolhidos para este fim foram, respectivamente: Gordon Matta-Clark, que tinha como um dos pontos centrais o desfazimento do espaço; Francesca Woodman com seus corpos evanescentes misturados ao entorno; E Mira Schendel, que traz em seu trabalho uma tensão entre corpo e invisibilidade. Dentro de uma lógica dual de oposições, o terceiro elemento apareceria justamente no caráter autorreflexivo das obras, a síntese é a própria forma reflexiva que adquirem os trabalhos de arte.

2.3 Corpo, trabalho e paisagem

É pelo viés da necessidade da arte para o homem, pelo modo como ele se intui e representa, pelo seu caráter essencialmente humano e principalmente por aquilo que nos escapa – no que se refere à interpretação, que neste item foram escolhidas as obras de Gordon Matta-Clark e Francesca Woodman, para a abordagem do tema da circularidade e das imagens dialéticas. O fato de ambos fazerem uma pergunta sobre o espaço, ora propondo espaços inabitáveis para os corpos, pensando o invisível, ora propondo uma espécie de dissolução absoluta entre sujeito e objeto, ou seja, corpo e entorno, foi o que motivou a análise de seus trabalhos. Podemos pensar a partir de tais produções não só a autorreflexão contida nessas obras, mas também a relação destas com o próprio lugar do homem no mundo. Matta-Clark e Francesca fizeram da necessidade mesma o conteúdo

⁸⁷VIEWEG, Klaus: A arte moderna como consumação da orientalidade e do classicismo, trad. de Marco Aurélio Werle - Hegel e o fim da arte. São Paulo: Barcarolla, 2009. (Tradução/Artigo). p.159

de suas obras. Conferiram ao desejo de modificar o que lhes foi “dado imediatamente”, o que lhes era exterior, estatuto de arte. Modificar para se apropriar. Se apropriar do mundo por meio da reflexão para reconhecer-se nele. Além da questão da obra enquanto produto da atividade humana, podemos encontrar nesses trabalhos sua própria negação como estrutura basilar do pensamento sobre si. São dois artistas cujas obras operam no registro da contradição como móvel. Não se trata aqui de fomentar uma interpretação normativa ou fechada dessas obras. A busca pelo repertório oriundo das teses sobre fim da arte se deve ao fato de que, somente com seu aparecimento, foi possível para a questão que tangencia as obras sobre as quais a pesquisa se reporta – a tensão de opostos – ganhar corpo. Portanto podemos compreender que, embora os desdobramentos possíveis sejam múltiplos, essas produções chegam ao nosso tempo como uma espécie de confirmação das afirmações de Hegel e Danto a respeito do que seriam obras de arte depois de seu fim.

Gordon Matta-Clark foi um artista norte-americano, nascido em Nova Iorque em 1943. Seus trabalhos mais conhecidos são os *buildingcuts*, nos quais ele realizava cortes em edifícios abandonados. Matta-Clark desfazia os espaços arquitetônicos produzindo enormes vazios. Ela se apropriava de espaços da cidade colocando em suspensão todas as noções previamente concebidas com relação ao espaço, à forma, ao deslocamento do corpo e à própria escala humana. Um labirinto não só de concreto, mas também de contradições, ambiguidades e paradoxos, que ao mesmo tempo podem alterar nossa relação com o espaço físico e nos fazer perguntas sobre o espaço e a experiência da vida. A maneira habitual de conceber nossos percursos, nossos destinos, a ideia de que não sabemos para onde estamos indo, são questões inerentes ao trabalho.



O diálogo proposto por essas obras se liga ao fato de os espaços arquitetônicos serem pensados enquanto lugares onde os corpos habitam. Quando o vazio é inserido nesses espaços os corpos deixam de poder habitá-los. Essas fissuras promovidas pela obra permitem que o lugar do corpo seja repensado. O lugar criado para o corpo e pelo corpo ganha novas significações. O Outro da arquitetura passa, por meio da relação com o sujeito, a incorporar sua negatividade constitutiva e passa de um em-si a um para-si, até chegar a sua síntese – o novo objeto verdadeiro. “Esse novo objeto contém o aniquilamento [natividade] do primeiro; é a experiência feita sobre ele.”⁸⁹. O espaço urbano pode ser pensado enquanto uma ferramenta de normatização. O espaço só pode pensar a si próprio através de sua destruição. Os cortes não são apenas nos prédios, eles cortam também um modo previamente estabelecido de compreensão do mundo e refazem o espaço, sendo agora forma e negatividade idênticas.

Essa camada reflexiva do trabalho só pode ser apreendida através dos contrastes que a obra gera. Em primeiro lugar há os espaços, depois sua destruição e só então o objeto pode pensar a si próprio. Nesse sentido, o vazio tem um papel fundamental, desfazer os espaços é também criar intervalos. Essa descontinuidade essencial da obra desestabiliza o pensamento, porém nesses intervalos ele pode se reencontrar. Esses vazios imensos, por vezes, se fazem pausa, aparência ostensiva e sopro, em mais uma tensão; buscam de novo recusar o que já está dado, se lançam em direção a novas

⁸⁸ Gordon Matta Clark, *ConicalIntersect*, 1975

⁸⁹ HEGEL, FE p.71

possibilidades. Nascendo de uma fusão de contrários, todo peso material está a serviço do ar, a serviço de uma ausência que não se pode capturar. E o ar, por sua vez, parece não ser capaz de segurar o peso das estruturas, seus novos ritmos. Criar espaços, desfazê-los, significa inaugurar vazios, respiro, possibilidades.



Um outro tempo parece ser uma das questões do trabalho, um novo ritmo para o presente, um tempo vivido. Nem mais rápido nem mais lento que o habitual, o tempo da experiência, um tempo que não se impõe. Tempo e espaço concebidos de uma nova maneira, um modo não mecânico de participar do mundo. Essas estruturas cindidas lembram que a arte é uma experiência física que tem um tempo e um espaço. Podemos pensar a relação do dentro com fora a partir da obra. Tanto o espaço arquitetônico quanto o espaço urbano adquirem novos valores quando integrados a uma obra de Matta-Clark. Em determinados momentos a obra se comporta como um labirinto, que faz dialogar a fantasia e a ideia de não se saber onde se vive. Os prédios rachados são recipientes de espaço. Um espaço que já não é mais o da cena cotidiana. A um só tempo conversa com o presente e desafia a ideia de hábito. O que parecem propor os trabalhos é uma relação mais próxima com o vazio. O devir aparece sob a forma da polaridade. Esses trabalhos de proporções gigantescas e materialmente pesados apontam o tempo

⁹⁰ Gordon Matta Clark, Splitting, 1974; Collection SFMOMA

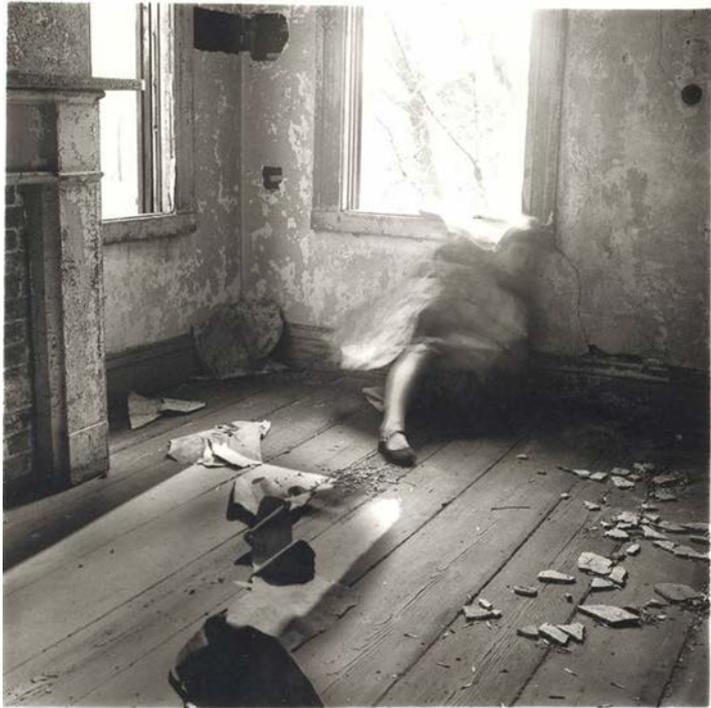
todo para onde eles não estão. A arquitetura da cidade é também paisagem e o indivíduo pode ter uma relação com ela não só de contemplação, mas de interferência.

Francesca Woodman, jovem fotógrafa americana, nasceu em 1958, morreu em 1981, aos vinte e dois anos de idade. Em suas fotografias, todas em preto e branco, vemos corpos nus, corpos fissurados. Muitas vezes esses corpos se confundem com o entorno, se dissolvem na arquitetura. Talvez fosse possível arriscar dizer que o trabalho de Woodman traz à tona questões muito próximas às que suscitam a obra de Gordon Matta-Clark. Em Woodman a paisagem cindida é a do corpo. Woodman cria paisagens com o próprio corpo. Levando em conta, o tempo todo, o corpo normatizado, fragmentado, objetalizado. Em seu trabalho o próprio corpo é a arquitetura demolida. Nesse sentido, Francesca opera de maneira semelhante à de Gordon, mas desfazendo a geografia do corpo, que em sua obra aparece como fazendo parte da extensão. Essas figuras aparecem dissolvidas no espaço, como se sugerissem um desaparecimento da separação entre sujeito e objeto. As fotografias, cheias de camadas e transparências, borram os contornos do mundo, propõem um lugar onde tudo se desintegra numa relação de “contaminação” mútua.



91

⁹¹Francesca Woodman. Untitled 1975 80, Collection Tate.



92

Se Matta-Clark cria vazios no espaço para pensar o lugar onde o corpo habita, Woodman cria corpos vazios, esvanecidos para pensar seu preenchimento. Ambos parecem fazer uma pergunta sobre o espaço, ora propondo espaços vazios para esses corpos, pensando o invisível, ou ainda pensando uma espécie de dissolução absoluta entre sujeito e objeto, ou seja, corpo e entorno. Das relações possíveis e normativas entre corpo e mundo, tanto Francesca Woodman quanto Matta-Clark levaram suas perguntas ao seu grau máximo, questionando o espaço onde habita o nosso corpo a partir da arquitetura, seja da cidade, seja do humano. O trabalho de ambos inverte a relação dada entre o fora e o dentro. Pensar o dentro e o fora, em alguma medida pode nos fazer pensar nas relações entre o comum e o privado, por que rompem com a lógica ordinária que estrutura as noções de superfície, centro e borda. Essa disposição dos elementos visuais remete a modos de compreensão da vida e do mundo. Quando pensamos a obra de arte enquanto produto humano repleto de aspectos autorreflexivos, pensamos a sua capacidade de ressignificar o mundo, nosso modo de ver, de fundar novos territórios, mesmo que territórios cindidos.

O que se apresenta como ponto capital nesse capítulo é pensar a arte como produto da atividade humana, produto esse que possui seu fim em si mesmo. Esses objetos, por serem produto da atividade e liberdades humanas, passam a ser acessíveis

⁹²Francesca Woodman. Untitled, 1975 80, Collection Tate.

pelo elemento reflexivo que os estrutura. Foi proposta uma aproximação entre os trabalhos de Francesca Woodman e Gordon Matta-Clark, para que se pudesse perceber, em trabalhos relativamente recentes, como duas obras que partem de princípios formais, que se mostram à primeira vista, aparentemente antagônicos podem conter em sua estrutura uma relação de negação muito próxima. Talvez a apresentação de trabalhos tão visualmente díspares possa reforçar a tese de que sua estrutura basilar reside em seus nexos internos que se nos dão por meio do pensamento e da síntese de suas contradições.

2. 4. Matéria e signo

Se, tanto para Hegel quanto para Danto, o que marca as obras de arte depois da história é a reflexão, apesar da distância temporal entre os autores e períodos artísticos por eles considerados, pode-se pensar a partir daí qual seria o papel da materialidade nas obras da contemporaneidade. É importante ponderar que, muito embora os aspectos sensíveis não sejam mais paradigmáticos na produção artística, a matéria sensível é ainda condição de possibilidade para o acontecimento da obra. E, se estamos lidando com tensões, uma dessas tensões pode ser justamente a que se estabelece entre material e imaterial. Há uma passagem importante sobre o conceito de arte, em *Cursos de Estética*, que poderá servir como ponto de partida para esta investigação:

Se examinarmos mais atentamente o que reside neste enunciado, teremos novamente duas coisas: o conteúdo, a coisa e o modo de exposição. Numa obra de arte partimos daquilo que nos é apresentado de modo imediato e somente então perguntamos por sua significação ou conteúdo. A exterioridade em sua imediatez não tem valor para nós, mas admitimos que por trás dela haja algo interior, um significado, por meio do qual a aparição exterior [Aubenerscheinung] é espiritualizada. A exterioridade aponta para sua alma. É por isso que um fenômeno que significa algo não se representa a si mesmo e o que é na sua exterioridade, mas representa outra coisa. O símbolo, e de modo mais claro, a fábula, cuja moral e ensinamento constituem o seu significado, são exemplos disso. Cada palavra já aponta para um significado e não vale por si

mesma. [...] O significado é, neste caso, sempre algo mais amplo do que aquilo que se mostra no fenômeno imediato. É deste modo que a obra de arte deve ter significado, não devendo esgotar-se somente nas linhas, curvaturas, superfícies, concavidades, entalhes de pedra, cores, sons, ressonância de palavras, ou em qualquer outro material utilizado. É preciso que manifeste uma vitalidade interior, um sentimento, uma alma, uma substância do espírito. É isso que denominamos como sendo justamente o significado da obra de arte.”⁹³

Ao que tudo indica, em Hegel, a manifestação do espírito está ligada necessariamente a uma forma sensível. A obra é um significado, no entanto esse significado depende de um suporte material que aponte para o pensamento que ela contém. E o que aponta materialmente é o que o pensamento toma como necessário para a manifestação exterior. Em mais uma camada dialética, temos na obra de arte aquele “círculo que retorna a si”⁹⁴ e um “desenvolvimento do conceito a partir de si mesmo, um estranhamento na direção do sensível”.⁹⁵ O caráter reflexivo da obra reside “no fato não apenas de apreender a si mesmo em sua Forma peculiar como pensamento, mas reconhecer-se igualmente em sua alienação no sentimento e na sensibilidade”, e ainda, “apreender-se em seu outro, transformando o que é estranho em pensamento e, assim, reconduzindo de volta para si.”. Em seu outro, e assim, se reconduzindo de volta, o espírito se estrangeira, esse estrangeirar-se provoca sua materialização na forma sensível. “Na verdade, ele apreende conceitualmente a si e a seu oposto. Pois o conceito é o universal que se mantém em suas particularidades, abraça a si e a seu outro e, assim, é a força e a atividade de novamente superar o estranhamento para o qual caminha”.⁹⁶ Ao se alienar a arte retorna a si, traz de volta o elemento essencial para o seio do espírito, os interesses do espírito são os pontos de sustentação da obra.

Muitas vezes temos na arte contemporânea um tipo de configuração visual que serve justamente enquanto apontamento. Temos na obra particular, finita, apontamentos que indicam o pensamento sobre o qual a obra se lança. Mas o suporte não é indiferente, tudo que aparece, aparece como necessário. Podemos pensar aqui em termos de

⁹³ HEGEL, George W. Cursos de estética. São Paulo: Edusp, 2001p 43

⁹⁴ Idem p.47

⁹⁵ Idem p.37

⁹⁶ ibidem

adequação entre forma material e “conteúdo espiritual”. Segundo Marco Aurélio Werle, em *A poesia na estética de Hegel*, o parâmetro da materialidade não é considerado por Hegel suficiente “para distinguir uma arte das outras ou para estabelecer uma gradação entre elas, uma vez que o conceito de arte não se define pela matéria sensível da qual se serve cada arte particular, e sim pela possibilidade da exposição sensível da ideia”⁹⁷, isso porque, “de acordo com o sistema estético, o campo das artes particulares se apresenta como uma especificação imanente do ideal”⁹⁸.

O que define a arte em Hegel é a exposição sensível do absoluto, a materialidade está a serviço do invisível, os dados formais manifestam aquilo que na obra o pensamento diz, ou seja, a “possibilidade concreta de reconciliação entre finito e infinito”.⁹⁹ O interessante aqui é pensar, através da apropriação das teses de Hegel e Danto – embora não estejamos nos referindo aos mesmos fenômenos artísticos aos quais eles se reportavam, que as obras no campo das chamadas “artes visuais” têm em seu modo de apresentação as mesmas questões já por eles mencionadas, a saber, a incorporação do pensamento que as origina em seus dados formais. A representação em nossa época se funda numa espécie de retorno a si mesma, aparece como um dos desdobramentos possíveis de uma obra, nunca com uma função exterior que teria como fim último mimetizar o objeto representado. Ela aparece, hoje, impregnada de camadas paradoxais de significação. Podemos destacar o fato de a imagem figurativa estar sempre em uma dialética entre presença e ausência do objeto representado. Como afirma Klaus Vieweg:

O padrão de medida para a caracterização fundamental das formas históricas da arte constitui a espécie e o modo já descritos da síntese do conteúdo e da forma, do significado e da figura (...) Que a arte “se ultrapasse a si mesma” significa que ela abandonou o elemento de sensibilização reconciliada do espírito, que a aparência sensível, o aparecer do absoluto, cujo processo imagético artístico alcançou outro estatuto, representa “uma outra relação”, na qual não apenas o belo alcança uma representação, mas também o não-belo. Hegel fala da

⁹⁷WERLE, M. A. *A poesia na estética de Hegel*. São Paulo: Humanitas, 2005, p.41

⁹⁸Idem p.41

⁹⁹GONÇALVES, Márcia Cristina Ferreira. *O belo e o destino: uma introdução à filosofia de Hegel*. São Paulo: Loyola, 2001.

“ultrapassagem da arte sobre si mesma’, todavia no interior de seu próprio âmbito e na forma da arte mesma”(cursos de estética, 13, p.112). A arte, com isso não sucumbe, ela pode, ao contrário, “sempre se elevar e se consumir” (cursos de estética, 13, p.140), mas ela se submete à sua transformação decisiva, última, no que se refere à constelação de significado e figura; a espiritualidade livre implica o tornar-se-livre e a espiritualização da arte.”¹⁰⁰

A pergunta que poderia ser feita é: sempre há um suporte material para que os trabalhos de arte possam ganhar corpo? Se não, como uma obra poderia vir a ser? E ainda, qual seria então, dentro de um tipo de acepção de arte que privilegia o pensamento, o lugar da matéria? Ora, o fato de uma obra não precisar ter uma estrutura palpável não que dizer que ela não deva ter um corpo, mesmo que sonoro, para que possa vir à tona. Arthur Danto sugere que as obras de arte são veículos de representação que “corporificam seu significado”¹⁰¹, ou seja, elas podem nascer, de maneira quase orgânica de modo a trazer a existência a reflexão que elas contêm, presentificam seu significado através da corporificação, se tornando, assim, um tipo de saber que se pode tocar, ouvir ou ver. Ao contrário de uma descrição, enquanto conjunto de significados, as obras trazem para a esfera do sensível a ideia mesma. A obra se afasta tanto das poéticas prescritivas do passado quanto de um tipo de filosofia que analisa semanticamente as formas discursivas.

É pela interpretação que se torna possível aproximar-se da obra. O cerne¹⁰² dessa aproximação é o exercício de interpretar criticamente. A crítica é um meio de aproximação, o terceiro elemento dentro da tríade forma e conteúdo. “O crítico procura identificar o significado de uma obra e mostrar como o objeto em que o significado está corporificado efetivamente o incorpora.”¹⁰³ Isso deve querer dizer que no corpo de um trabalho cabe apenas aquilo que se liga ao seu sentido de maneira essencial. Todos os elementos desse corpo devem funcionar como parte indispensável do texto do trabalho, do seu sentido. Toda visualidade, quer ela seja mais ou menos palpável, parece participar da significação original no todo da obra, dotando-a de capacidade de dobrar-

100VIEWEG, Klaus, 2009, p.160

¹⁰¹Danto, 2005 p.18

¹⁰²Idem p. 19

¹⁰³Idem, p.19

se em si mesma. A obra ultrapassa a si mesma quando o terceiro elemento, o da síntese, encontra em seu corpo os desdobramentos necessários para sua interpretação. Veremos como estes aspectos acerca da materialidade se dão no trabalho de Mira Schendel.

2.5. Mira Schendel e a materialidade

Uma arte de vazios

Onde a extrema redundância começa a gerar informação original

*Uma arte de palavras e quase palavras*¹⁰⁴

Haroldo de Campos

A partir das questões supracitadas serão analisados alguns aspectos da obra de Mira Schendel. E, já que o intuito aqui é compreender as obras em sua singularidade, se faz interessante, a partir dos desdobramentos possíveis em uma produção específica, buscar as relações inextrincáveis entre a matéria e o signo. Mira Schendel, artista visual, nascida em Zurique, Suíça, em 1919, emigrou para o Brasil aos 30 anos de idade, e aqui seguiu desenvolvendo um trabalho artístico que até hoje gera interesse por sua força e delicadeza. Parte do seu trabalho tem como objeto a palavra, sua produção borra as fronteiras entre materialidade e significado, sentido e gesto. Não se sabe se o que se vê em sua obra se encaixa no gênero da poesia ou das artes visuais. Na verdade o trabalho de Schendel não permite nenhum tipo de enquadramento de gênero. O trabalho se instala, o tempo todo, a partir de tensões. Monotipias, papel de arroz, têmpera, placas de acrílico, sarrafos e tela são algumas das matérias primas usadas pela artista. Não há escamoteação nem da forma, nem da matéria, os objetos se dão na sua presença pura. A artista manipula cada elemento formal, seja palavra, seja matéria, como quem faz uma experiência alquímica. E nesses encontros promovidos pelo seu trabalho os processos se dão à visão. O signo se torna corpo.

O trabalho começa com uma visualidade que dialoga com o pós-guerra, com cores que remetem a uma certa melancolia, logo depois, no decorrer de sua produção, uma vontade romper com a superfície plana. Uma vontade de corpo aparece na obra de Schendel. Esse sentido corporal envolve toda sua produção. O corpo do trabalho passa

¹⁰⁴ Poema de Haroldo de Campos publicado no catálogo *Mira Schendel* relativo à exposição da artista no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, maio, 1966. Arquivo Mira Schendel.

por um forte investimento do próprio corpo da artista. Mesmo nos trabalhos planos, como no caso das monotípias, há um intenso envolvimento do corpo na obra.



Mira Schendel, monotypia da série "Gesang der Junglinge", 1965

105

Segundo Maria Eduarda Marques, em “As Virtualidades do Papel”,

As 'Monotípias' foram, sem dúvida, uma das séries mais importantes da obra de Mira Schendel, quase a sua marca registrada. Entre os anos de 1964 e 1966, Mira produziu cerca de duas mil 'Monotípias', a série mais extensa de toda sua obra. Um conjunto desses trabalhos foi exposto na VIII Bienal de São Paulo, em 1965. Em suas diversas variações, essas obras marcam o início de uma vasta produção dedicada ao desenho, que se prolongará até 1979, quando há a retomada da pintura. Mais do que a fatura da pintura, a experiência da criação dos desenhos, em especial das 'Monotípias', expõe a questão da gestualidade em Mira, onde

¹⁰⁵Mira Schendel, monotypia da série “Gesang der Junglinge”, 1965

a espontaneidade do traço foi exercitada à exaustão. A liberdade e a delicadeza do gesto eram, notoriamente, características fundamentais de sua plástica. Mira considerava 'erradíssima' a arte que cobre completamente essa textura, esse movimento da mão. Dou a maior importância que seja assim manual, que seja artesanal, que seja vivenciada, que saia assim da barriga. Deve brotar da 'barriga' e não simplesmente da mão'.¹⁰⁶

A monotipia é uma técnica de impressão, com essa técnica consegue-se a reprodução de uma mancha em uma prova única. Essa prova não reproduz de maneira fiel o original, na passagem para o papel podem surgir efeitos que não foram previstos. Schendel recobria de tinta uma chapa e depositava a folha translúcida do papel de arroz, com uma leve pressão a tinta já se transferia para o papel. Esse gesto repetido incessantemente conferia ao trabalho uma fisicalidade não só espacial, mas também por seu modo de produção. A mão do gesto expressivo estava ali. A tensão entre transparência (das chapas de acrílico) e corpo foi o que originou os objetos de Schendel. Segundo a própria artista:

foi a temática da transparência que me levou ao objeto, é isso que eu quero dizer. No meu caso específico foi realmente isto. Foi o acrílico, não porque acho o acrílico um material bonito, ou um material moderno, mas porque é o único material (...) que me dá uma possibilidade a pesquisa neste campo, que seria o campo da transparência. Esta para mim foi a forma pela qual surgiu o objeto. Eu realmente não me propus ao objeto (...)¹⁰⁷.

Os processos estão sempre no registro do paradoxo, da reunião de opostos. Um trabalho cujo conjunto ama ocultar-se.¹⁰⁸ Mira Schendel não confirma nossas

106 MARQUES, Maria Eduarda. As Virtualidades do Papel. In: _____. Mira Schendel. Apresentação Pedro Henrique Mariani. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 128 p., il. color. (Espaços da arte brasileira), p.27

107idem

108 Heráclito, 2012, pag.129

expectativas, tudo o que vemos é deslocamento. O observador não pode manter-se em uma posição confortável diante desses trabalhos. Elas inauguram um território inteiramente novo, tanto para a imaginação quanto para o corpo que se põe diante do trabalho. De acordo com Geraldo Souza Dias, no texto “Contundência e Delicadeza na Obra de Mira Schendel”:

Ao atingir um alto grau de coerência entre forma e conteúdo, resultante do domínio técnico dos meios e da linguagem, a pintura de Schendel parece exaurir suas preocupações com a representação da matéria. Suas investigações sobre a transparência, aqui entendida tanto física como filosoficamente, vão gerar trabalhos de maior originalidade que a conduzirão à virtualização do suporte. Percebe-se de imediato não se tratar mais de pintura tradicional, mas da produção de objetos com diversos desdobramentos, nos quais o papel transparente funciona como elemento inovador, proporcionando à artista um programa próprio e um novo conceito de arte.(...) Os principais fatores de impulso no rumo tomado pelos trabalhos de Schendel, no qual a fisicalidade da obra torna-se irrelevante, são a meu ver a introdução da escrita nos trabalhos - que recupera uma antiga ocupação com a poesia, ensaiada em seus anos de juventude -, a substituição da tela pelo papel de arroz e seus contatos com Jean Gebser. O encontro com o filósofo suíço, a correspondência mantida entre eles e a leitura de sua obra principal "Ursprung und Gegenwart" [Origem e Presença] forneceriam o equipamento teórico às suas especulações plásticas com a transparência.¹⁰⁹

Embora a densidade da matéria nos pareça a questão central, há também espaço para o vazio, para os desdobramentos infinitos. Ou seja, o trabalho não se esgota nem em sua materialidade, nem na dinâmica de seus processos. As obras acontecem “no entre”, entre o significado e a coisa. Tudo é elaborado ali no registro do novo, toda fala

¹⁰⁹Geraldo Souza Dias, Contundência e delicadeza na obra de Mira Schendel, ARS (São Paulo) vol.1 no.1

material é uma nova fala. Estrutura e tempo são inseparáveis, os objetos passam a ser temporais, feitos no tempo e para o tempo da experiência. A fusão dos elementos se converte em um só fenômeno, que aponta o tempo todo para o infinito, para a pausa contida nas peças. A textualidade no trabalho de Schendel toma a ação como pura manifestação expressiva da obra. Um trabalho que só acontece no tempo e no espaço a partir do gesto, um gesto impregnado de temporalidade. A corporeidade de seus signos se fixa por uma presença sutil, mínima. A sutileza da visualidade do trabalho não deixa de lado uma força, mas uma força delicada, que se mostra através de acontecimentos muitos sutis, quase como uma visibilidade secreta. Uma visibilidade que contém em seu avesso toda densidade do infinito. Em um mundo suspenso, aberto os objetos apontam, por meio de inflexões mínimas, para o que não se pode ver, mas está contido na obra. Paulo Venâncio Filho, em “A transparência misteriosa da explicação”, afirma:

Há uma concordância em entender o trabalho de Mira Schendel como um não-ser, uma entidade que não se fixa o suficiente para ser identificada, que não se estabiliza o bastante para ser isolada e nem se define nitidamente para ser conceitualizada. Até mesmo a materialidade essencial às coisas é subtraída. Próximo de um sopro, flatus. Quase nada, apenas o mínimo suficiente para ser, para não pesar, para não aparecer, para não perturbar. O mínimo para ser, quase não-sendo. Para ser apenas uma presença essencial. Um pouco mais que uma indefinição. Quanto mais potencializa sua presentificação, mais afirma sua ausência. Todos os modos enfáticos que apelam aos sentidos são por ele negados. (...) A cor é um campo de frequência indefinida, um ?ruído? que se deposita numa superfície, um campo de emissão, tenuemente vibrátil.¹¹⁰

A fala da obra já acontece no instante de seu nascimento. O que se pode observar nos trabalhos de Schendel é sempre da ordem de um novo vocabulário. Cada obra inaugura uma língua, não há vocabulário formal fixo. Os textos ganham uma materialidade completamente outra, é como se o trabalho operasse a linguagem pelo

¹¹⁰VENANCIO FILHO, Paulo. A transparência misteriosa da explicação. In: SCHENDEL, Mira. Mira Schendel a forma volátil. Apresentação Helena Severo, Vanda Mangia Klabin; texto Sônia Salzstein, Paulo Venancio Filho, Célia Euvaldo. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p. 27-28.

lado de fora, subvertendo-a, implodindo qualquer estrutura territorializante, normativa. A linguagem não se fixa em nada, ela é movimento, para que se compreenda cada idioma é preciso pôr-se no processo. Superfícies suspensas no espaço, papel de arroz retorcido, transparência, letras, linhas pictóricas que escapam ao plano – como no caso dos sarrafos --, são alguns dos elementos que constituem a constelação de paradoxos dos trabalhos.

O que nos interessou até aqui foi pensar a noção de trabalho enquanto elemento formador do humano. O trabalho de Schendel é impregnado de gesto, do gesto repetido, incansável. Do contato das mãos e do corpo da artista com o mundo, com os objetos, nasce uma obra que traz consigo a um só tempo transparência, leveza e fisicalidade, presença. Novamente, temos o “novo objeto verdadeiro” gerado pela relação da artista com as coisas no mundo. A negação determinada como saber da coisa é encontrada em seu trabalho enquanto poesia. No contado com as palavras a reinvenção das mesmas, os alfabetos de Mira constituem um novo modo de se relacionar com a linguagem, e assim, com o mundo inteiro. O poema aqui reside sobretudo em um fazer. O que se pretendeu neste capítulo foi compreender como as noções de trabalho e objeto nas teses de Hegel, estão ligadas à produção artística. Pois, só na medida em que o mundo é transformado em uma relação que ultrapassa a cisão sujeito-objeto é que o humano pode se dar em seu modo mais próprio, inaugurando a vida. Ora, se o que forma é o trabalho, a partir de uma relação de modificação com seu objeto – e isso corresponde à consciência de si – e o correlato da consciência de si é a vida¹¹¹, logo o trabalho de arte é a prática da vida por excelência. Os trabalhos aqui analisados trazem tais questões de modo contundente.

¹¹¹ P. 9 do capítulo 2

Capítulo 3

O partido das coisas

Nos capítulos anteriores a noção de fim da arte, nas teses de Arthur Danto e Hegel, foi apresentada a fim de elucidar o comportamento das obras de arte no registro de sua singularidade. No primeiro capítulo, o que se quis foi compreender, a partir da teoria da arte de Danto, o modo de apreensão de objetos de arte a partir da metáfora do espelho, onde podemos ver nossa própria face. No segundo, o tema foi abordado do ponto de vista da feitura desses objetos, tendo como estrutura basilar a filosofia hegeliana: a formação de si através da relação com o objeto, a produção de si através do trabalho fornecendo ao indivíduo a resistência natural da exterioridade imediata, e, na superação de seu aspecto de alteridade apropriando-se de si a partir do objeto, que também é modificado. Nesta etapa da pesquisa, a tentativa será a de apresentar de modo mais radical a hipótese central deste trabalho, a saber, a prática artística enquanto prática da vida por excelência por meio de um “tomar partido”. Tomar o partido das coisas no mundo, a fim de reinaugurar a relação do humano com este mesmo mundo, que se modifica e transfigura tanto no contato quanto na produção da arte. Será retomada a noção de fim da arte em Hegel para que a compreensão da gênese desse conceito possa delinear de maneira mais clara o objetivo aqui mencionado.

3.1. O Fim

A ideia de que a arte teria chegado ao fim, proposta por Danto, remonta à teoria de arte hegeliana. Porém, essa teoria do fim da arte em nada se relaciona com um tipo de morte da arte, ou com a possibilidade de que nenhuma obra de arte poderia ser produzida após esse fim. Como mostra Rodrigo Duarte, no artigo *Arthur Danto e a arte após o fim da arte*:

No caso da estética de Hegel, esse problema sequer é reconhecido como tal e, menos ainda, exaustivamente trabalhado, por várias razões. A mais importante delas é que a posteridade de Hegel atribuiu maior peso ao tema do fim da arte do que o próprio filósofo o fez (...) Além disso, dentre outras razões possíveis, o esquema dialético de

superação de uma figura do espírito por outra, que também a conserva, ajuda a explicar por que, na esfera do espírito absoluto, a arte, mesmo depois de ser superada pela religião e pela filosofia, perdendo assim sua substancialidade, continua a existir factualmente em virtude de os artistas, malgrado o prognóstico hegeliano, insistirem em continuar criando suas obras¹¹².

Desde Hegel, diversos filósofos, com linhas estéticas e abordagens conceituais distintas, retomaram a questão¹¹³. Encontramos na filosofia de Hegel esse fim não como morte e esgotamento, mas relacionado à ideia de finalidade e a um tipo de abertura. Segundo Marco Aurélio Werle:

O fim é o desdobramento do início e o início coincide com o fim numa relação de dependência recíproca: o em-si é reconhecido somente no para-si e o para-si torna-se consciente somente como para-si do em-si, sendo um para o outro [für-ein-Anderes], ou seja, há um terceiro elemento como mediação. Ora, se é assim, o fim já está no início, ou seja, desde os tempos antigos a arte já exprime de modo latente seu fim. (...) O fim é antes um desenvolvimento permitido somente pelo seu início.¹¹⁴

Se o fim não se encerra em nenhum tipo de falência temporal, visto que a própria noção de limitação formal está desfeita, ele atua conceitualmente como um lugar ao qual a arte sempre retorna. O fim se instala em uma dependência com o início, é ao mesmo tempo uma tomada de consciência e uma libertação em relação ao início, “é somente no fim que nos damos conta do início, que o fim e o início se tornam ambas figuras do pensamento”. Isto é, a arte do nosso tempo pode ser descrita como a arte de sua própria consciência histórica, conceito que pode ser entrevisto como uma espécie de diretriz no que concerne a compreensão das obras de arte desde a modernidade até os nossos dias. Sob o registro deste ciclo de abandonos e retomadas previsto pela estrutura dialética em que a ideia de fim se concentra, tentaremos compreender as obras de arte a

¹¹²DUARTE, R. A. P. Arthur Danto e a arte após o fim da arte. In: Arte e Ruptura, Rio de Janeiro, Sesc, 2013

¹¹³ Há várias retomadas da tese hegeliana na filosofia contemporânea, nas obras de Heidegger ou de Adorno, por exemplo.

¹¹⁴ WERLE, M. A. A questão do fim da arte em Hegel, São Paulo, Hedra, 2011, p 50

partir do particular. Segundo Danto¹¹⁵, a previsão de Hegel estava correta e a arte se tornaria autorreflexiva. No entanto, Danto acredita que a arte pós-histórica começa a ser produzida a partir do declínio da era dos manifestos, por volta de 1960. Logo, a noção de fim que foi trabalhada até aqui, embora tenha sido proposta por ambos, está situada em momentos históricos bastante distintos.

Quando Hegel se refere à arte como algo do passado, está se referindo ao seu fim. É importante compreender aqui esse fim não como morte, mas como *télos*: um fim que compreende em si seu início e um início que já contém seu próprio fim. O filósofo nunca afirmou que a arte teria acabado. Hegel se refere a um ultrapassamento da arte sobre si mesma¹¹⁶. Sob esse ponto de vista, a arte compreende seu presente e seu passado, já que, no movimento circular da dialética o fim só pode ser compreendido retroativamente. O fim é a tomada de consciência do início. A questão do fim da arte e seus movimentos se situam dentro de uma estrutura temporal que abarca três grandes estágios. No primeiro, a arte manifesta a totalidade do absoluto, no segundo o divino se exprime pela religião, e por fim é a filosofia que manifesta essa totalidade. Os três estágios do absoluto têm relação com “a formação da liberdade humana”¹¹⁷ no percurso da história, e correspondem aos três momentos do decurso histórico da arte, “três tipos fundamentais da unidade bela da ideia e da figura: 1) o mundo oriental como reino da espiritualidade natural; 2) o mundo antigo como reino da bela espiritualidade; 3) o mundo moderno como reino da espiritualidade livre.”¹¹⁸ Temos, então, uma espécie de itinerário até a liberdade, que tem como centro a beleza e ponto inicial a natureza. Os momentos históricos concernentes à arte começam com a arte simbólica no oriente, passam pela arte clássica na antiguidade até chegar à arte romântica na época moderna. Klaus Vieweg, no artigo “A arte moderna como consumação da orientalidade e do classicismo”, assinala que no mundo antigo – período histórico em que cabia à arte a expressão do absoluto - as obras:

nascem por meio da transfiguração do natural em uma expressão do espírito, por meio da consumação do figurar-em-um do espiritual no sensível. A espiritualidade ainda não pode ser completamente livre nesse trans-formar. Ainda não se trata da espiritualidade que a si

¹¹⁵Danto, 2006

¹¹⁶ GONÇALVES, Márcia. Sobre a interpretação da tese do “fim da arte” na estética de Hegel. In: Arte e Ruptura, Rio de Janeiro, Sesc, 2013, p.38

¹¹⁷ VIEWEG, Klaus: A arte moderna como consumação da orientalidade e do classicismo, trad. de Marco Aurélio Werle - Hegel e o fim da arte. São Paulo: Barcarolla, 2009. (Tradução/Artigo).

¹¹⁸idem, p.152

mesmo se determina, ela ainda não se apreende absolutamente a partir de si mesma, ainda não é completamente autônoma, uma vez que nesse transfigurar necessita do impulso natural e da matéria dada. A mitologia aparece como pano de fundo absoluto, dado, determinante. O espírito grego permanece o “escultor transfigurador”, que “configura” elevando a naturalidade em espiritualidade, que opera com a mitologia “imagens” poéticas-religiosas do absoluto e, então, a partir deste fundo do mundo mitológico dos deuses cria o mundo belo, num sentido de um trans-figurar dessas imagens, de modo algum na formação de imagens inteiramente novas. A arte ainda não é livre, não é completamente emancipada do mito-lógico, a religião mesma é uma obra de arte.¹¹⁹

O fato de a arte “pertencer ao passado”¹²⁰ se liga à ideia de uma abertura, mais do que a um tipo de limitação. “Ultrapassamos o estágio no qual se podiam venerar e adorar as obras de arte como divinas [...] O pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte”¹²¹. O aparecer verdadeiro, o mundo antigo enquanto obra de arte, a expressão máxima do absoluto por meio da sua sensibilização, não cabem em nenhum outro momento. O que acontece na época moderna é uma síntese da religião e da arte pela filosofia, ou seja, a totalidade aparece por meio do pensamento puro “que possui tanto um elemento da exterioridade quanto de interioridade.”¹²² A função mesma da arte enquanto expressão do absoluto não pode ser retomada. Segundo Hegel, “a arte clássica galga o supremo estágio na sensibilização adequada, na presentificação sensível apropriada do absoluto, mas nessa idealização do natural reside justamente a limitação, ela reside “na arte e na linguagem mesma”¹²³. O que permanece deficiente na arte clássica é “a limitação da esfera da arte mesma ou a arte como arte.”¹²⁴

Um dos pontos mais relevantes para a compreensão do fim da arte é o fato de que dentro dessas formas do absoluto, que acontecem, sobretudo, no tempo, a arte tem de se reencontrar em um ciclo de realização que repensa, momento a momento, seu médium e sua função. No mundo antigo, bem como no oriental a arte ainda não é livre

¹¹⁹ Ibidem, p. 155

¹²⁰ HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*, trad. de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, Vol. 1 Edusp, São Paulo, 1999, p.25

¹²¹ idem, p.34

¹²² WERLE, M. A. A questão do fim da arte em Hegel. São Paulo: Hedra, 2011, p. 30).

¹²³ Hegel. *Cursos de estética*, 13,11.

¹²⁴ VIEWEG, Klaus, 2009, p.156

ela está ligada tanto aos seus suportes quanto às suas funções. Dentro da concepção hegeliana, a arte passa por três formas históricas: a arte simbólica, a arte clássica e a romântica. E essas formas correspondem aos estágios da formação da liberdade humana, bem como da liberdade de seu próprio pensamento em torno de si, de suas possibilidades, seus meios e funções. No período em que a arte chega ao fim ela passa a operar por meio da liberdade. Quando existe a tomada de consciência a arte deixa de ter uma função exterior a ela, pois o que torna a arte limitada em seus estágios anteriores é o fato de sua existência não poder ser pensada a partir de si mesma.

A história mundial abandona seu “centro”, o mundo moderno não pode mais, por isso, ser apreendido como obra de arte, sua substância fundamental não pode mais ser descrita de modo suficiente em termos estéticos. Como estrela-guia cultural, brilha agora, segundo Hegel, a subjetividade livre, uma consciência da liberdade universal, cosmopolita, que tem de ser internalizada e configurada no mundo. Isso Hegel compreende como grande desafio, uma ousadia enorme, já que a liberdade também inclui necessariamente o arbítrio e a consciência. A arte moderna constitui o “fim” do percurso de estágios das formas históricas, mas (como no caso da história mundial) não se trata de modo algum nesse final de sua morte ou de sua destruição, mas do começo da arte livre, cujo “santo” é o humano, a humanidade livre, do ser livre (rico de chances bem como arriscado) dos conteúdos e das formas de arte.¹²⁵

A arte se situava no centro, entre a natureza e o espírito. O aparecer belo do espírito estaria no estágio em que o absoluto tinha nela o seu momento. No mundo antigo “a figura concreta é elevada na arte a signo da ideia, na ‘ideia da beleza subsiste uma unidade da ideia e de sua figura’.(...) O significado é tornado presente de modo sensível, a ele é dada presencialidade sensível correspondente, algo dotado de conteúdo é apresentado em presença sensível adequada, a verdade é exposta em figura sensível”¹²⁶. Havia uma adequação entre o sensível e o significado, ou seja, no modo de aparecimento da ideia e do conteúdo na forma do belo.

¹²⁵idem, p.159

¹²⁶ibidem p.151

Os estágios históricos atribuídos à arte são: a arte simbólica no oriente, no primeiro momento, arte clássica na antiguidade no segundo (estágio no qual a arte teria seu auge) e no terceiro a arte romântica na época moderna. No terceiro momento, o sensível está subordinado ao pensamento. A arte romântica não expressa a totalidade, pois dentro da dinâmica do espírito absoluto esse momento é marcado pela reflexão. A arte atingiu sua finalidade, atingiu sua autoconsciência, este é o seu último movimento. Como já mencionado, os processos pensados por Hegel rumam sempre em direção à liberdade. Já que no terceiro movimento eles alcançam um caráter de autoconsciência que implica em uma certa autonomia tanto do ponto de vista de sua finalidade quanto do ponto de vista de sua história. E o que marca o momento da síntese é uma espécie de saber autônomo, desvinculado dos pressupostos históricos que antes dominavam sua compreensão. O momento da síntese é o momento da compreensão de si, da reflexão de suas possibilidades e da reinvenção de seus meios.

Marcia Gonçalves, em seu artigo “A morte e a vida da arte”, nos adverte que, para que possamos ter uma compreensão da verdadeira posição de Hegel acerca do fim da arte, é importante recordar a famosa passagem: “A maneira peculiar da produção artística e de suas obras já não satisfaz nossa mais elevada necessidade. Nós nos elevamos sobre o nível de poder venerar e adorar obras de arte divinamente.”¹²⁷

A própria ideia de obra é posta em questão, já que as obras pensam a si próprias, o lugar da obra perde toda fixidez, é preciso pensar a partir delas e nelas para que se compreendam os critérios que a obra mesma fornece e que são a condição de possibilidade de sua feitura. Em *A Questão do Fim da Arte em Hegel*¹²⁸, Marco Aurélio Werle observa que a questão do fim da arte implica o abandono do conceito de obra. No capítulo intitulado “Crise do conceito de obra de arte”, Werle afirma que “a noção de ‘obra’, nesse caso significa não apenas o substrato material ou o objeto plasmado e figurado, mas possui um significado clássico (e hegeliano) de expressão de uma realidade histórica, de uma unidade ética e coletiva e de um sentido unificador que se coloca para além da relação entre sujeito e objeto”. E ainda: “O espírito, na época moderna, não pretende mais realizar-se na exterioridade, entrar numa fusão com a matéria, derramar-se nela (como na escultura grega), pois impera agora a categoria da

¹²⁷ GONÇALVES, Márcia. A Morte e a Vida da Arte. In: *Kriterion*. Belo Horizonte, v. XLV, no- 109, 2004. p.47-56

¹²⁸ WERLE, 2011, p.71

aparência, do reflexo no exterior de uma interioridade certa de si mesma”¹²⁹. Com o fim da arte, a relação com as obras também é modificada, ao observador/leitor é dada a tarefa de se relacionar com elas por meio da reflexão que elas passam a operar e, para o artista, o modo de tratar tanto a matéria prima do trabalho quanto sua destinação.

Para o artista dos dias de hoje o estar preso a um conteúdo particular e a uma espécie de exposição apropriada apenas a essa matéria é algo do passado e, desse modo, a arte tornou-se um instrumento livre que ele pode manusear uniformemente, conforme sua habilidade subjetiva em relação a cada conteúdo, seja de que espécie ele for. O artista se encontra, por isso, acima das formas e das configurações determinadas, consagradas, e se move livremente por si, independente do conteúdo e do modo da intuição, nos quais anteriormente a consciência tinha diante de seus olhos o sagrado e o eterno.¹³⁰

Paradoxalmente, é apenas em seu fim, por ter se tornado autoconsciente e autorreflexiva, que a arte ganha novos contornos do ponto de vista de sua abertura. Ela irá precisar pensar um novo modo de ser e irá adquirir uma postura autoinvestigativa, o que lhe conferirá, necessariamente, novas configurações. “Poder-se-ia dizer que o fim da arte é antes uma ideia, um determinado conceito aberto que compreende nele mesmo um complexo de causas e efeitos.”¹³¹ Uma certa dialética está implicada entre passado e presente da arte. O que se coloca no presente da arte em relação ao passado diz respeito às novas possibilidades que ela adquire pela eliminação das barreiras que a restringiram anteriormente, a arte segue em direção a uma conquista cada vez maior da liberdade e do alargamento, tanto formal quanto reflexivo, de horizontes.¹³²

O "conteúdo" da arte não pode ser outro senão a objetividade e a subjetividade humanas, mas tratadas por sua essência e universalidade, tanto como processo de memorização cultural quanto de interiorização, enquanto Erinnerung. De modo que, se assim

¹²⁹ Idem p.72

¹³⁰ Hegel, Cursos de estética II, p. 340

¹³¹ Werle, 2011, p.11

¹³² Idem

quisermos, a arte está e não está presente na realidade finita da existência.¹³³

O centro articulador do fim da arte é a noção de subjetividade, “a passagem da substância para o sujeito, do em si ao para si.”¹³⁴ Para Hegel, nesse momento, a arte envolve uma relação com o mundo, uma posição que os “indivíduos mesmos assumem no plano da vida individual no interior do Estado e no âmbito da história mundial”¹³⁵. O compromisso com a totalidade se extinguiu. De fato, muito do que se tem visto na produção artística atual encontra-se do lado oposto da totalidade, já há muito, trabalhos de arte tratam de um mundo cindido, contraditório e fragmentado. Não se pode mais tratar dos fenômenos artísticos a partir de seus elementos técnicos sem que de algum modo eles levem em conta o curso do mundo. “Pela primeira vez somos capazes de nos inserir no fluxo da história, de nos pensar como agentes históricos num transcurso que nos ultrapassa.”¹³⁶

Talvez essas noções nos dias de hoje possam parecer um tanto quanto desgastadas, no entanto, é importante lembrar que se trata aqui da gênese de um conceito que surge junto “aos principais ramos discursivos em torno das obras de arte: a teoria da arte, cuja herança vem do passado, e a novidade da crítica de arte a da história da arte” .¹³⁷ Isso parece tornar ainda mais interessante a atualidade das ideias propostas por Hegel, pois nós continuamos a seguir, em se tratando de arte, num fluxo contínuo de retomadas e aprofundamentos do ponto inicial, bem como previu Hegel. Com a presença do passado na consciência histórica da arte emergiu também a libertação de seus processos. Werle menciona um artigo onde Gadamer afirma “justamente que o caráter de passado da arte é no presente ‘a liberação da energia artística com o desprendimento total dos dados prévios relativos aos conteúdos substanciais ante os quais os artistas não tinham outrora nenhuma escolha livre’.”¹³⁸ O que está em jogo agora no campo da arte é a singularidade como ato produtivo. Só podemos acessar as obras de arte do ponto de vista de sua individualidade. “A partir de agora, cada obra de

¹³³ Werle, 2011, p.57

¹³⁴ Idem p.14

¹³⁵ Idem p.36

¹³⁶ Idem p. 46

¹³⁷ Idem p.46

¹³⁸ Idem p. 51

arte poderá e deverá tornar-se um universal concreto, ou melhor, é na singularidade que deverá se apresentar a história.

Vimos tratando ao longo da pesquisa a relação do humano com o mundo através da arte, sobretudo, de uma arte consciente de si dentro do curso da história. As consequências dessa abertura conquistada no campo da arte dariam margem a um sem-número de análises, mas aqui se quer debruçar sobre a dimensão “coisal”, imanente que está implicada nessa relação. A coisa: esse outro que é também o mundo que nos circunda. E se é a experiência que faz a mediação entre nós e o mundo, em face das coisas, o homem define a região de sua existência.

3.2. Rilke e Cézanne (As maçãs)

Rainer Maria Rilke, um ano após a morte de Paul Cézanne, em 1907, vivia em Paris, quando escreveu uma série de cartas à sua esposa, Clara ¹³⁹. Dentre os questionamentos artísticos que as cartas tinham como tema, estava a descoberta da pintura de Cézanne, que o poeta veio a considerar uma grande influência artística. Rilke passa a se dedicar à descoberta da pintura e da vida de Cézanne, que naquele momento ainda não havia sido consagrado. Cézanne foi um artista que viveu para a pintura. A pintura foi para ele uma maneira de existir. Rilke considera que as telas de Cézanne, “que naquele alvorecer do século XX ele então contemplava Paris, reúnem tanto uma grande simplicidade quanto um enorme brilho interior.”¹⁴⁰No prefácio de *Cartas sobre Cézanne*, Pedro Sussekind comenta: “Rilke procura compreender tal vivência, ou aproximar-se dela: do caminho solitário de Cézanne, que, nos últimos trinta anos de sua vida ‘só vez trabalhar’, avançando lentamente, submergindo no ‘monótono trabalho cotidiano’.”¹⁴¹Rilke não apenas se empenhou em descrever a obra do pintor como também dela extraiu uma grande aprendizagem acerca do que seria fazer arte. “Mais do que um estudo da pintura de Cézanne, o assunto das cartas é algo que se mostra, por meio do olhar atento de Rilke, nessa pintura. Algo que lhe dá sentido.” ¹⁴²Rilke compreendeu que era preciso aprender a ver as coisas, pôr-se diante delas. “O

¹³⁹RILKE, R. M. *Cartas sobre Cézanne*, trad. E pref. Pedro Sussekind. 5ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

¹⁴⁰Werlep.54

¹⁴¹RILKE, 2006. p.14

¹⁴²Idem P.17

convicente, o tornar-se-coisa, a realidade intensificada pela sua vivência do objeto, até tornar-se indestrutível, isto era o que lhe parecia ser a meta de seu trabalho mais íntimo.”¹⁴³ Mais adiante Rilke acrescenta:

Em paisagens ou naturezas mortas, mantendo-se intencionalmente diante do objeto, capturava-o somente com rodeios complicados ao extremo. Começava pelo colorido mais escuro, cobria sua profundidade com uma capa de cor que conduzia até um pouco além daquele, e sempre mais longe, expandindo cor sobre cor, chegava a um outro elemento contrastantes do quadro, com o qual, desde um novo centro, procedia de modo análogo. Parece-me que nele, os dois procedimentos – o da captura observadora e firme, e o da apropriação, o uso pessoal do capturado – apoiam-se um contra o outro, talvez segundo uma tomada de consciência.

O processo singular na produção de sua obra parece mostrar o que veio se apresentando até aqui: a tomada de consciência. Na passagem acima podemos ver de modo bastante contundente a questão de que se tratava o capítulo II desta pesquisa: o objeto modificado. O que ocorre, a partir dessa “captura observadora e firme” e do “uso pessoal do capturado” é da ordem de uma dupla modificação. Diante de Cézanne, em seu empreendimento diante das coisas, o mundo já não é mais o mesmo, e ele, o pintor que investira uma vida inteira na captura dessas coisas também não o é. Sua pintura, seu trabalho incessante foi, pouco a pouco, impregnando seu olhar da realidade íntima das coisas, de tal modo, que chegava a realizar inúmeras sessões para uma pintura a fim de chegar a um resultado que parecia para ele nunca ser alcançado. A inversão dialética está no fato de que a própria contradição se converte em resposta, Cézanne, sua pintura, pôs-se cada vez mais reflexiva, a resposta já estava ali desde o início.

Começa a pintar, então, a partir de seus desenhos antigos. E arruma suas maçãs sobre colchas, da quais Madame Brémond certamente sentiu falta um dia, e coloca suas garrafas de vinho ali no meio, junto com o que mais encontrasse na hora. E (como Van Gogh) faz destas coisas seus “santos”; e os obriga, os **obriga** a ser

¹⁴³Idemp. 50

belos, a significar o mundo todo, toda a felicidade, toda a glória, e não sabe se conseguiu que as coisas façam isso por ele.¹⁴⁴

Podemos entender o próprio saber como objeto e o objeto de arte como um saber “objetal”. O processo dialético pode ser colocado como suprassunção desta oposição, a tomada de consciência, ou melhor, a consciência de si tem como correlato a vida¹⁴⁵. Tudo o que se dá na relação com o outro, nesse momento não há mais fora. O pintor\trabalhador passa um processo de formação na convivência com seu objeto e a consciência é externalizada pelo trabalho, que é o modo por excelência da consciência de si. O “novo objeto verdadeiro”¹⁴⁶ oriundo do processo dialético produzido pela experiência nunca é definitivo, a experiência do objeto é com e na consciência, e é sempre da ordem de um vir a ser. O trabalho suprassume o ente natural, o objeto trabalhado é um em-si que é também um para-si, sempre nessa dupla modificação. Rilke, que naquele momento tinha Cézanne como objeto, fez então a experiência da dupla modificação – tanto Rilke quanto Cézanne foram modificados – Enquanto Rilke tinha o pintor enquanto influência artística cada vez maior, Cézanne teve a recepção de sua pintura transformada também, até os dias de hoje, pelos belos relatos feitos pelo poeta. “Por isso, Cézanne tem tanto a ver comigo agora, noto que me tornei diferente. Estou no caminho de me tornar um trabalhador, em um longo caminho talvez, e provavelmente ainda nas primeiras milhas.”¹⁴⁷. Do mesmo modo que, para nós, as maçãs jamais foram as mesmas. “É preciso, para além deles, sentir as raízes e a própria terra. É preciso que se possa, a cada momento, pôr a mão na terra como o primeiro homem.”¹⁴⁸ Talvez esse seja o modo por excelência de apropriação da vida e do mundo, olhar tudo ao redor pela primeira vez, ter das coisas a relação mais primeira e íntima possível. Vivê-las apesar de todos os equívocos perpetuados pela fixidez de ideias dadas, por uma noção de realidade que precede a existência do indivíduo no mundo, no contato com ele. A experiência da vida, em sua singularidade, pode ter a ver com esse “pôr a mão na terra como o primeiro homem”.

¹⁴⁴ Idem p.54

¹⁴⁵ Cap II

¹⁴⁶ Ver cap II

¹⁴⁷ Rilke, 2006, P.62

¹⁴⁸ idem P. 80



149

3.3 O banal

Quando Arthur Danto escreve *A transfiguração do lugar-comum*, ele está se referindo justamente a banalidades transformadas em arte. Além do empreendimento realizado pelo filósofo, numa tentativa bastante obstinada de definir uma essência geral da arte, o que Danto quer tratar em sua obra é da possibilidade de objetos banais adquirirem estatuto de arte. Desde “O mundo da Arte”, primeiro texto de Danto relacionado ao tema, ele refaz e reelabora sua teoria, sempre retornando ao ponto primeiro de sua indagação acerca das obras de arte. Ele quase sempre repete os mesmos exemplos, sobretudo o das *Brillo Boxes*, de Warhol, que foram o marco inicial de sua questão. Em linha gerais, Danto conclui que a questão da essência da arte, como já vimos, que esteve presente em todos os tempos é a “corporificação de um significado”. Para Danto, a prática crítica mais viável no cenário das obras pós-históricas consistirá sobretudo em conceber obras de arte como “embodied meanings” (significados corporificados), impingindo estruturas metafóricas que demandam a interpretação da crítica, e fazem a dupla tarefa crítica, a saber, identificar por meio de uma interpretação

¹⁴⁹ Paul Cézanne (1839 - 1906), Nature morte avec des pommes ET oranges (1895/1900)

o que a obra significa, seu conteúdo, e então demonstrar de que modo este significado é corporificado, apresentado nesta obra. Obras de arte distinguem-se de coisas reais porque são representações, o que quer dizer que elas têm um conteúdo, um significado, um “sobre-o-quê” (Aboutness). No artigo *Crítica de arte após o fim da arte*¹⁵⁰, Danto comenta: “Em primeira instância, uma obra de arte tem de ser sobre algo — ter um significado — e de alguma forma tem de incorporar o significado no modo como ela se apresenta à consciência do espectador. Eu tornei isso um slogan dizendo que as obras de arte são significados incorporados.” E, ainda: “Como um crítico, parece-me, precisamos perguntar qual é o significado da obra; como a obra incorpora este significado, e se, no termo de Hegel, o significado e sua incorporação são ‘adequados ou inadequados um ao outro’.” Para Danto, a partir das *Brillo* e, por conseguinte, dos indiscerníveis é inaugurada uma maneira de pensar filosoficamente sobre arte¹⁵¹.

Pareceu-me que até então, considerava-se que obras de arte eram pensadas para ter uma forte identidade antecedente. Elas tinham molduras douradas em torno de si ou eram postas sobre pedestais, e era de se esperar que fossem consideradas bem significativas. Todos sabiam dizer, mais ou menos, quando algo era uma obra de arte, a qual poderia ser identificada tão bem quanto se poderia identificar caixas para embalagens; ninguém confundiria as duas. E, agora, de repente, havia uma obra de arte que, curiosamente, não se poderia distinguir de uma caixa de embalagens. Contudo, isto significava que reconhecer algo como uma obra de arte era uma transação perceptiva mais complexa do que qualquer um poderia ter suposto antes.¹⁵²

Mais do que uma mudança radical no modo de feitura desses novos trabalhos que surgiriam neste momento, Danto percebe que o que as obras de arte passam a exigir é uma nova definição, reivindicando para elas o pensamento acerca de si. Segundo Danto, as obras de arte desempenharam na vida moderna o papel central que Hegel teria atribuído à filosofia.¹⁵³ “Na verdade, eu senti que a arte levou a responsabilidade da filosofia da arte mais longe do que os filósofos da arte teriam sido capazes de fazê-lo.

¹⁵⁰ Arthur C. Danto, *Crítica de arte após o fim da arte*. Tradução Miguel Gally. REVISTA DE ESTÉTICA E SEMIOTICA, BRASÍLIA, V. 3, N. 1 P. 82-98 JAN./JUN. 2013.

¹⁵¹ idem

¹⁵² idem

¹⁵³ idem

Era como se os artistas tivessem se tornado seus próprios filósofos para poderem ser levados a sério.”¹⁵⁴ Além das Brillo, havia, no começo da década de 1960, tantos trabalhos que se assemelhavam a coisas que não eram obras de arte, que a questão dos indiscerníveis, ou do objeto banal passou fazer parte do repertório de grande parte dos artistas da época. Danto usa o exemplo de John Cage, na música: “Na música, John Cage estava subvertendo a diferença entre sons musicais, estritamente falando, e os ruídos da vida cotidiana. Muitos dos membros do movimento Fluxus eram estudantes de Cage em seus cursos de composição experimental na New School.(...) Essa foi uma ambição para a vanguarda de Nova York: “superar o abismo entre arte e vida”¹⁵⁵ Os artistas, neste momento produziam trabalhos que apagavam as fronteiras entre as obras de arte e objetos da vida ordinária. Para Danto: “o problema era o que tornava tais obras de arte, arte, se os objetos aos quais elas eram tão exatamente semelhantes eram o que eu chamava de meras coisas reais? Tudo o que eu sabia é que as diferenças, quaisquer que fossem, não poderiam ser vistas pelo olho.”

Toda e qualquer obra de arte diz respeito a algo. O que se segue daí é: como se dá a transfiguração de objetos banais? No capítulo 7, METÁFORA, EXPRESSÃO E ESTILO, de *A Transfiguração do Lugar-Comum*, Danto trata da noção de metáfora para elucidar sua teoria de arte. Sua descoberta acerca da distinção entre “meras coisas reais” e obras de arte tem a ver com a noção desenvolvida por ele de metáfora e transfiguração. Ele fala de uma transfiguração metafórica: “Faz parte da estrutura de uma transfiguração metafórica que o objeto da metáfora mantenha sua identidade o tempo todo e seja reconhecido como tal. Trata-se, portanto, mais de uma transfiguração do que de uma transformação.”¹⁵⁶

Para ele, as mais importantes metáforas de arte são aquelas onde a “obra se torna metáfora da vida e a vida se transfigura”. A obra se refere, no final das contas, a nós, pessoas comuns que se transfiguram no contato com ela: somos o objeto da “transformação metafórica”. Nossa vida se põe em perspectiva quando estamos diante dela. “O primeiro aspecto a sublinhar é que, se a estrutura das obras de arte é idêntica ou muito semelhante à estrutura das metáforas, nenhuma paráfrase ou resumo vai conseguir exercer um poder equivalente ao da obra sobre o espírito do observador que participa da

¹⁵⁴idem

¹⁵⁵idem

¹⁵⁶DANTO, *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac &Naify, 2005,p.247

constituição dela.” É interessante observar nesta afirmação o fato de que a obra se constitui também a partir do “espírito do observador”. Faz parte da vida das obras de arte que eles sejam experimentadas, seja porque elas têm contida nelas a exigência de uma interpretação, seja porque de fato elas são para nós. E são para nós em uma espécie de “corpo a corpo”. Danto afirma: “a recomendação de ‘prestar atenção na obra em si’ tem, portanto, uma certa razão de ser, assim como não há e não pode haver nenhum substituto para a experiência direta (...) o que está suposto na metáfora da obra é muito mais a força da obra, e força é algo que devemos sentir”. Muito embora a obra não “deva” nada, já que não há finalidade externa, ela o faz, inaugura um tipo de experiência no mundo que sem ela não teríamos. E o faz operando por meio de sua liberdade avassaladora. A força que sentimos tem a ver com o que as obras nos mostram: agir por meio da liberdade criadora é agir num espaço temporal específico, e se as obras acontecem é sobre a vida que elas versam. Aprendemos a ser livres, a compreendermos nosso aqui-agora com elas.

A questão da metáfora em Danto diz respeito a expressões desviantes e em nada tem a ver com os clichês das metáforas gastas de que a linguagem faz uso. Na verdade o que prevalece nessa questão é o conceito de desvio enquanto noção estrutural das obras de arte.¹⁵⁷ Danto quis, a partir de sua concepção de metáfora, fazer uma distinção entre obras de arte e meras representações: “uma metáfora apresenta seu objeto e ao mesmo tempo apresenta o modo como o apresenta. Ela é verdadeira se o objeto pode ser apresentado e pode se tornar falsa ou desinteressante se ele for apresentado de uma forma diferente.”¹⁵⁸ O filósofo acrescenta. “Do meu ponto de vista, creio que é suficiente ter conseguido mostrar que as metáforas contêm algumas das estruturas que atribuí às obras de arte: elas não meramente representam objetos; as propriedades do modo de representação devem fazer parte de sua compreensão.”¹⁵⁹ O que se pretende é apresentar os trabalhos de arte a partir de um deslocamento, do lado de fora das acepções mais correntes da linguagem. O objeto encarna seu sentido desviante. Ainda em *A transfiguração do lugar-comum*, Danto conclui:

Parece fora de questão que um objeto tão baixo, tão lúmpen, seja enaltecido (...) Depois nos damos conta de que confundimos a obra de arte – *Brillo Box* – com sua

¹⁵⁷idem p. 258-272

¹⁵⁸ Idem 273

¹⁵⁹idem

correspondente vulgar no mundo comercial. A obra justifica sua pretensão ao status de arte ao propor uma ousada metáfora: caixa-de-Brillo-como-obra-de-arte. E ao fim e ao cabo essa transfiguração de um objeto banal não transforma coisa alguma no mundo da arte. Ela simplesmente traz à luz da consciência as estruturas da arte, o que sem dúvida pressupõe que tenha havido um certo desenvolvimento histórico para que a metáfora fosse possível, algo como a Brillo Box, já era a um só tempo inevitável e vão. Inevitável porque o gesto tinha de ser feito, fosse com esse objeto ou com algum outro. E vão porque, uma vez feito o gesto, não havia mais razão alguma de fazê-lo. (...) Como obra de arte, a caixa Brillo faz mais do que afirmar que é uma caixa de sabão dotada de surpreendentes atributos metafóricos. Ela faz o que toda obra de arte sempre fez: exteriorizar uma maneira de ver o mundo, expressar o interior de um período cultural, oferecendo-se como espelho para flagrar a consciência de nossos reis.¹⁶⁰

A citação mostra, de certo modo, o porquê da obsessão pelas Brillo Boxes, ao longo de todo percurso de Danto. Elas seriam, além de uma pergunta filosófica, ou um símbolo da ausência de paradigmas na arte de seu tempo, uma espécie de externalização da sensibilidade de uma época. Ele passou boa parte de seu percurso tentando compreender a essência da obra de arte a partir do que essa obra específica suscitava em termos de reflexão filosófica. E compreendeu que na verdade, o que elas faziam era tão somente flagrar a sensibilidade de uma cultura, eram como o espelho de um tempo. Fazendo assim com que o objeto banal pudesse apresentar algo que já estava em curso. A transfiguração do banal tem a ver também com esse gesto que traz à tona uma série de questões que só poderiam ser formuladas mediante seu acontecimento.

¹⁶⁰ Idem p. 297

3.4. Dois relógios

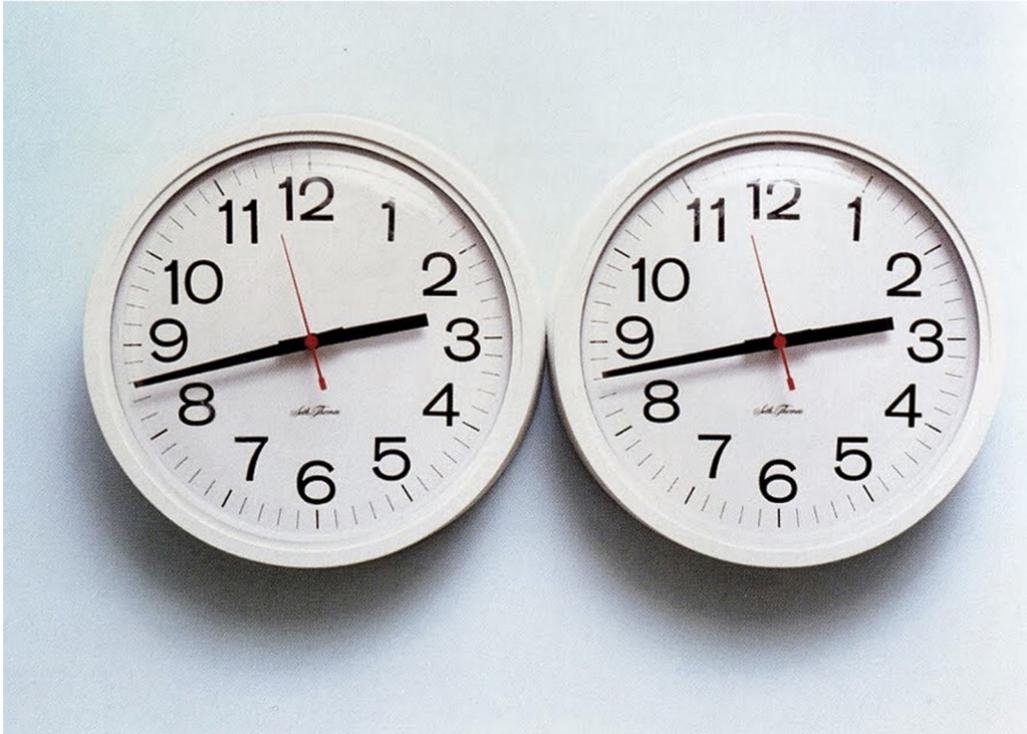
*Como surpreender o
segredo do desaparecimento das
coisas?*

Jean Genet

Dois relógios iguais, um ao lado do outro, marcando a mesma hora. São relógios ajustados no mesmo horário, mas que não permaneceram no mesmo tempo até o final, um deles vai parar antes do outro. Dois objetos banais, cotidianos, postos lado a lado. Essa obra mostra muito do que viemos pensando neste capítulo. Os relógios estão presentes na cenas mais cotidianas da vida de qualquer um, e aqui, no entanto, transfigurados, incorporam uma série de significações. A série de trabalhos tem o título de *Perfect Lovers* e foi produzida por Gonzalez-Torres. O artista nasceu em Guaimaro, Cuba, em 1957. Viveu nos Estados Unidos, onde integrou um grupo de artistas contemporâneos de origem latino-americana, ligados ao minimalismo. Seu trabalho utiliza objetos cotidianos para falar de amor e morte, frequentemente fazendo referência a sua história pessoal. O companheiro de Torres viria a morrer de Aids não muito antes dele. Em *O abuso da beleza*, Danto se refere a este trabalho ao tratar da conexão entre beleza e morte, para ele é por meio da beleza que “investimos a morte de significados”. Sobre o trabalho de Gonzales-Torres, Danto comenta: “quem precisa de dois relógios idênticos que marcam o tempo sincronicamente?”¹⁶¹ A obra não trata de “*ready-made*”, deslocando objetos de seu contexto original. “De fato, Torres estava dizendo algo a respeito do amor e do casamento. Um dos relógios vai parar de funcionar antes do outro. O tempo vai parar para ele antes de parar para seu par.(...) É uma obra de arte muito delicada e comovente (...) ela está relacionada com o grande mistério da vida humana e seu significado”. Delicadeza é um conceito que, segundo a noção de “princípio de delicadeza” em Roland Barthes corresponde “à recusa não-violenta da redução (...) à fuga elegante e discreta do dogmatismo”¹⁶². As obras de Gonzales-Torres são de fato delicadas. Há nelas o reconhecimento da possibilidade de reencantamento pela finitude, pelo destino mais particular e mais comum que é perder-se.

¹⁶¹Danto, 2015 p. 161

¹⁶² BARTHES, Roland. *O Neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977- 1978*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martis Fontes, 2003.p. 80



163

O tempo corre enquanto os dois amantes se perdem. Talvez numa tentativa de reconciliação com a morte a arte esteja situada. Em um poema de John Berger, essa reconciliação com a morte e, sobretudo, com a morte daquele que amamos aparece de modo, mais uma vez, extremamente delicado:

Aquilo que me reconcilia com a minha própria morte é, mais do que outra coisa qualquer, a imagem de um lugar: um lugar onde os teus ossos e os meus fiquem sepultados, atirados para ali, nus, juntos. Disseminados, numa confusão desordenada. Uma das tuas costelas está apoiada contra o meu crânio. Um metacarpo da minha mão esquerda repousa dentro da tua bacia. (Contra as minhas costelas quebradas, o teu seio, parecido com uma flor.) As centenas de ossos dos nossos pés estão dispersos como areia. É estranho que esta imagem da nossa proximidade, apenas ligada por fosfato de cálcio, possa produzir um sentimento de paz tão grande. Mas é isso, precisamente, o que acontece. Contigo eu posso imaginar um lugar onde me seja suficiente não ser mais do que fosfato de cálcio.¹⁶⁴

¹⁶³ Felix Gonzalez-Torres "Untitled" (PerfectLovers) 1991, <https://www.moma.org/collection/works/81074?locale=pt>

¹⁶⁴ John Berger, tradução de António Cabrita. In <http://raposadasul.blogspot.com.br/2011/03/john-berger-fosfato-de-calcio.html>

Neste poema a morte aparece como uma espécie de fundamento da alegria, a experiência da morte se torna fundamental na medida em que permite perceber os clarões que iluminam nossa precariedade; no peso de nossa condição trágica. Num tom quase brando, ambos os artistas nos colocam diante da experiência da morte como algo tão cotidiano quanto inevitável. Quer dizer, não se trata aqui de algo da ordem de uma transcendência, mas sim de recuperar na imanência a potência desse desconhecido que passa diariamente por nós. Talvez, de alguma forma, fazer arte seja também um exercício da morte. Uma prática da vida que está sempre em diálogo com o tempo; em algum momento os relógios param. No final das contas, a certeza do fim não é substituída por um otimismo ingênuo, mas também não dissipa o presente em pura negatividade. O que vigora é a fusão desses contrários.

3.5. Um tomar partido

*Eles quebram o mundo
Com seus maciços martelos
Ainda me sobra muito
Ainda sobra muito, meu coração.
(Boris Vian)*

Um objeto banal que, “transfigurado” por um artista, torna-se obra de arte. As coisas do mundo estão disponíveis para tornarem-se arte a partir de uma vontade de transfiguração. Em 1942, o poeta francês Francis Ponge escreve *O Partido das Coisas* (*Le parti pris de choses*) e com uma proposta afastada do lirismo, elese propõe a escrever a partir de coisas absolutamente prosaicas, como a chuva, a vela, a flor, a laranja e o cigarro. Ponge parte tanto da descrição lexical para dizer as coisas quanto da descrição daquilo que surge de um enlace do poeta com o mundo. Poderíamos dizer que, assim como Felix Gonzale-Torres, Ponge opera por meio das “transfigurações metafóricas” para pensar seu trabalho. Vai da transfiguração do banal para chegar à experiência da arte e da vida. Quando o objeto é a beleza das flores que murcham, por exemplo, trata-se de um poema que tem por finalidade a descoberta dos nexos próprios a essas flores:

A beleza das flores que murcham: as pétalas se retorcem como sob a ação do fogo: é bem isso aliás: uma desidratação. Retorcendo-se para deixarem ver as sementes às quais decidem dar sua chance, o campo

livre. É então que a natureza se apresenta perante a flor, força-a a se abrir, a se desabotoar: ela se crispa, se retorce, recua, e deixa triunfar a semente que sai dela que a havia preparado.¹⁶⁵

A produção poética de Ponge poderá nos auxiliar na compreensão de alguns dos processos que, hoje, parecem se voltar para a compreensão do mundo por meio da arte. Francis Ponge vai, ao mesmo tempo, ao princípio da coisa e ao princípio da palavra que a designa. Tomar o partido das coisas é também ter de lidar com as acepções mais correntes do objeto e transmutá-las, transfigurá-las. Se pensássemos na arte enquanto um conjunto de regras a priori, provavelmente teríamos alguma dificuldade em reconhecer na flor murcha a descoberta do mundo. Mas, muito embora a tal flor não nos pareça, à primeira vista, uma bela imagem, o que a torna tão arrebatadora é seu modo de dizer o mundo mesmo dentro de sua condição de desaparecimento e morte. Uma flor quando contemplada, conhecida e reconhecida enquanto acontecimento de verdade torna-se, aos olhos do indivíduo, a portadora da realidade íntima de todas as flores. A afirmação do objeto transitório aparece como uma espécie de conduto para apreensão da essência do que é perecível. Sobre o partido das coisas, afirma Michel Peterson, na introdução do livro:

À primeira vista, nada mais simples do que uma coisa. Quando, após ter sido pego por seu perfume, tê-la contemplado e enlevado e, a seguir, cruel, ter quebrado seu caule, tomo, por exemplo, na mão a flor que aqui está, cor e signo do inefável, elegância ática ou estigma miraculoso, encontro com uma existência que posso considerar em seu conjunto ou em suas partes.¹⁶⁶

A palavra que o nomeia deve ser revista a partir da aceitação ou não do objeto. O que se diz de uma coisa deve expressar sua ideia mais profunda. Assim, quando a linguagem entra no jogo da transfiguração uma camada fundamental da relação do indivíduo com o mundo também está posta. Pensar as coisas implica tomar seu partido, deixá-las vir à tona. Através de objetos que estão, na maior parte das vezes, ao alcance das mãos, o poeta põe no centro de suas investigações a relação humana com tais objetos. “Ponge terá desejado fazer-nos apreciar um pedaço de sabão, um camarão, um

¹⁶⁵ PONGE, Francis. O Partido das coisas. NEIS, Ignácio Antonio; PETERSON, Michel(Org.). São Paulo: Iluminuras, 2000. P. 139

¹⁶⁶Ponge, 2000

cravo ou um prado, porque cada uma das coisas do mundo pode gabar-se de ser a forma deste mundo. Trata-se, para apreender e transformar o mundo, sua vastidão, sua movência, para fazer explodir o mistério, de deixá-lo falar, de despojá-lo da sujeira da linguagem.”¹⁶⁷ Temos como objeto de estudo um poeta que se detém justamente às coisas, e mais ainda, a hipótese que aqui se desenrola é a de que a arte e o partido das coisas podem possuir ligação radical. Sobre as pedras Ponge escreve:

Há nas pedras uma não-resistência passiva e mal-humorada em relação ao resto do mundo, ao qual elas parecem dar as costas. Mas eis que no seio do terno caos - favorecidas por suas falhas e cavidades - crescem raras exceções a essa regra. Daí, à vista delas, nosso inevitável arrebatamento! Em vez de sempiternas nuvens, enfim o céu puro momentaneamente estrelado! Enfim as pedras, voltadas para nós e abrindo as pálpebras, pedras que dizem SIM. E que sinais de inteligência, que piscadelas!¹⁶⁸

O poeta fala a um só tempo da realidade das pedras e da condição humana. “Enfim as pedras, voltadas para nós e abrindo as pálpebras, pedras que dizem SIM”, as pedras dizem sim ao poeta na mesma medida em que o poeta diz sim a elas. “Daí, à vista delas, nosso inevitável arrebatamento!”, nosso arrebatamento diante do objeto é o que faz com que sejamos nós mesmos fundidos a eles. Quando o poeta fala das pedras não há como separar sujeito e objeto, o “sim” das pedras e o “sim” do poeta são inseparáveis. Mostrar o que se apreende é como mostrar, não só o homem singular que contempla, mas toda humanidade diante da pedra, de uma única pedra e de todas elas. Em outro momento, e ainda sobre as pedras, Ponge escreve:

Qualquer pedregulho, este por exemplo, que apanhei no leito do rio Chiffa, me parece dar margem a declarações inéditas do maior interesse. E quando digo do maior interesse, pois muito bem: este pedregulho, porque o concebo como objeto único, me faz experimentar um sentimento particular, ou talvez antes um complexo

¹⁶⁷ PETERSON, Michel. Francis Ponge: De EmandationeTemporium. Ensaio in: A MESA. PONGE, Francis. Tradução Ignácio Antonio Reis e Michel Peterson, São Paulo: Iluminaras. 2002. p. 17

¹⁶⁸ PONGE, Francis. Métodos. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p.152

de sentimentos particulares. Trata-se, em primeiro lugar, de dar conta do fato. Neste ponto, vão dar de ombros e denegar todo e qualquer interesse desses exercícios, porque, como me dizem alguns, não há nada aí que seja do homem. E o que poderia haver? Mas há algo do homem até agora desconhecido do homem. Uma qualidade, uma série de qualidades, um composto de qualidades inéditas, informulado. Aí está o porquê do maior interesse. Trata-se aqui do homem do futuro. Conhecem algo mais interessante? A mim, ele me apaixonou. E por que será que me apaixonou? Porque me sinto capaz de conseguir. Com que condição? Com a condição de me obstinar, e de obedecê-lo. De não me contentar com pouco (nem com muito). Não se trata de dizer tudo dele: seria impossível. Mas só o que lhe convier, só o que for justo.¹⁶⁹

Na poesia de Ponge conhecer as coisas é o mesmo que conhecer o humano. Ponge vai ao desejo do homem quando resolve tomar o partido das coisas. O “maior interesse”, o justificado interesse, o interesse supremo do desejo. Mais do que tomar o partido das coisas, o poeta reivindica para si a existência delas. Aí é que reside a possibilidade de criar – em meio ao pluralismo do presente – uma existência renovada. E é menos por um gesto expansivo do que por uma potência aguda, meticulosa, que situa o presente no limiar de suas possibilidades.

Francis Ponge, em seu projeto poético, empenha-se na escuta de cada coisa. O livro *A MESA (La Table)*, de Francis Ponge, foi escrito entre 21 de novembro de 1967 e 16 de outubro de 1973, nele o poeta faz uma série de investigações acerca da mesa. Ponge faz e refaz exaustivamente suas anotações, nelas são incorporados os rascunhos, os arrependimentos e as dúvidas.

A MESA

mesa que foi minha mesa

ªLembrar-me-ei/de ti, minha mesa, ,mesa
não importa qual, mesa qualquer que seja.

A mesa, quanto a mim, é onde me apoio para escrever^b, [mas]
no entanto na verdade

¹⁶⁹ PONGE, Francis. Métodos. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997, 152 p

não **que eu me instale nela, não que eu me sente**
e mãos
com pernas e pés embaixo, braços **em cima, na minha escrivaninha**
deitada em cima dela para o que eu inclinaria um pouco o busto e a cabeça
e dirigiria meu olhar.

Se

Não. **Me ponho à mesa, é antes, sentado ao lado dela num**
assento de preferência
que possa reclinar-se a fim de que me estenda,
com o cotovelo esquerdo então por vezes apoiado na mesa e as panturrilhas e
os pés em cima, minha escrivaninha sobre os joelhos.
jarretes

^a **Isso deve ser explicitado**

mais exatamente

assim: → Vou fazer com que se lembre de ti (ou
que tu subvenhas ao eu do leitor³, que tu surjas sem memória)

Este é, por amor de ti, o desejo, a pulsão que me leva a escrever.

E por que emprego esta forma: “lembrar-me-ei de ti”? – É que me
ao mundo
imagino morto (para o mundo) e no entanto minha memória, (meu espírito) para
mim mesmo vivendo ainda e lembrando-se, na eternidade, eu separado do
com enternecimento (a físis)
mundo e rememorando-o, rememorando **os acidentes**
do mundo, as contingências da vida mortal.

talvez, antes,

^b**ou** **para esperar ter o que escrever** ¹⁷⁰

¹⁷⁰Ponge, 2002 p. 177

Nos poemas que constituem *A MESA* o desejo de estar íntimo do objeto é concomitante ao relato do percurso do pensamento. Como se a reflexão fosse de ambos: a mesa se pensa através do escritor que pensa seu pensamento sobre ela. É um estado provisório tanto de um quanto do outro, consubstanciados, a partir de um enlace, num encadeamento de fluxos. As imagens são imagens de abertura que penetram o espaço íntimo da casa, a mesa, objeto de uso cotidiano revela também a medida de nossas necessidades. A mesa é lugar de partilha, nela comemos, bebemos, escrevemos, damos de comer. Michel Peterson, no capítulo *A forma audível*, de *A MESA*, afirma que: “convém, pois, tratar as palavras ‘como uma massa espessa a transpor’, como um material primitivo. Proferir o Verbo tão potente como se proferem as ameaças, é esta a vocação do metalúrgico¹⁷¹. Daí o caráter sagrado da palavra: ‘Sedtameneffabor!’ (‘Porém falarei!’).”¹⁷²

A comparação com o metalúrgico se liga à decisão do trabalhador, do homem que “sabe que o único poder que dispõe é o de desejar”¹⁷³. E continua: “[Ponge] constitui um modo de apreensão do mundo que passa pelo poder sugestivo da sonoridade das palavras e das letras, desse resto germinador em que o sentido se ausenta no infinito gozo.” Desejo e gozo aparecem em Ponge como impulso à escritura, essa escritura que, por vezes, se esquece escritura e se pensa coisa. “Em face das coisas, o homem, que também é uma coisa, habita a casa incendiada da linguagem.”¹⁷⁴ Há na escrita de Ponge um certo antropomorfismo, apesar de a tentativa parecer ser dizer a coisa, de algum modo, Ponge sabe que não há uma maneira definitiva de dizê-las:

As coisas constituem para o poeta objetos transicionais e o verdadeiro objetivo é o homem, representando as coisas um meio de evitar o suicídio. Na última parte de seus *Proêmes*, ‘Notes premières de L’Homme’, escreve: ‘Entretanto, nunca se tentou – quanto eu saiba – em literatura um sóbrio retrato do homem. Simples e completo. É isso que me tenta’. (...) Essa obra constitui uma

¹⁷¹ Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari argumentam que “se a metalurgia está numa relação essencial com a música, não é apenas em virtude dos ruídos da forja, mas da tendência que atravessa as duas artes, de fazer valer, para além das formas separadas, um desenvolvimento contínuo da forma, para além das matérias variáveis, uma variação contínua da matéria: um cromatismo ampliado arrasta a um só tempo a música e a metalurgia; o ferreiro músico é o primeiro “transformador”.

¹⁷² Ponge, 2002, p. 27

¹⁷³ idem

¹⁷⁴ Idem p.79

incontornável suma de reflexões metalógicas e metatécnicas sobre a linguagem (uma sessão inteira é, aliás, constituída por uma leitura crítica do *O Mito de Sísifo*, de Camus)¹⁷⁵

Na obra *O Mito de Sísifo*, Camus parte da ideia de que a questão filosófica por excelência é o suicídio. O trabalho eterno de Sísifo – que tem que rolar uma pedra até o cume de uma montanha e ao chegar ao topo a pedra cai, e, assim, o trabalho tem de ser repetido eternamente –, é posto em analogia à vida humana: “quando o chamamento da felicidade se torna demasiado premente, acontece que a tristeza se ergue no coração do homem: é a vitória do rochedo, é o próprio rochedo (...) as verdades esmagadoras morrem quando reconhecidas¹⁷⁶,”

Deixo Sísifo no sopé da montanha! Encontramos sempre o nosso fardo. Mas Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e levanta os rochedos. Ele também julga que tudo está bem. Esse universo enfim sem dono não lhe parece estéril nem fútil. Cada grão dessa pedra cada estilhaço mineral dessa montanha cheia de noite, forma por si só um mundo. A própria luta para atingir os píncaros basta para encher um coração de homem. É preciso imaginar Sísifo feliz.¹⁷⁷

Se é verdade que Ponge “representando as coisas um meio de evitar o suicídio”, então era a partir das coisas que sua vida se impregnava de significado, e, mais do que isso, a partir do trabalho obstinado, ferrenho, contínuo. Tomar o partido das coisas foi a vitória de seu rochedo, sua questão. É possível dizer que a arte está para o artista, assim como o rochedo está para Sísifo. E foi este o objetivo deste capítulo, tentar compreender a prática artística enquanto um tomar partido, tanto das coisas quanto da própria vida. O que nos move em nossa existência finita é compreender que podemos alterá-la, no sentido de torná-la própria, “pôr a mão na terra como o primeiro homem.”¹⁷⁸. E, se Danto percebe nas obras de seu tempo um desejo extremo de quebrar as barreiras entre arte e vida, esse desejo de transfiguração, esse “tomar partido”, que tais produções

¹⁷⁵IdemP.49

¹⁷⁶ In CAMUS, Albert (2002), *O Mito de Sísifo*, ensaio sobre o absurdo. Ed. Livros do Brasil, pp. 121-127.

¹⁷⁷idem

¹⁷⁸Rilke, 2006, P. 80

artísticas tem mostrado, parece ter a ver, se não com a reconstrução do mundo no qual se vive, com um desejo de incidir sobre ele, transfigurar as pedras, o rochedo para estar no mundo. E a noção de fim, tal qual foi exposta neste capítulo se liga a essa paradoxal liberdade: liberdade enquanto necessidade de reelaborar o mundo e experiência da consciência de si enquanto experiência da vida. É na singularidade que a arte se apresenta à história. Num tomar para si a pedra, a maçã, os relógios, eles se modificam, se transfiguram e podem significar o mundo inteiro.

CONCLUSÃO

As relações entre as artes visuais e as teses de Hegel e Danto que aqui foram vistas, embora ainda de maneira embrionária, têm a ver com o desejo de compreender as obras de arte em sua singularidade. Diante de tantos eventos desconcertantes no cenário da arte contemporânea, talvez seja útil recorrer a um pensamento teórico que norteie essas inquietações, mas no sentido de uma abertura. O que encontramos tanto em Hegel quanto em Danto é um tipo de filosofia que tem como ponto de partida para a compreensão da destinação última da arte um enorme sentido para a liberdade. E foi isso que gerou o interesse de empreender esta pesquisa.

O que se pretendeu neste trabalho não foi fazer uma articulação ingênua de diferentes filósofos e artistas – com pensamentos muitas vezes díspares, mas chamar atenção para o fato de que grande parte tanto da teoria recente da arte quanto da produção artística estão em diálogo com a ideia de uma arte que pensa a si própria. Uma arte que tem como finalidade a compreensão de seus próprios termos. Dentro desta perspectiva, não parece contraditório dizer que na arte de nossos dias nada se fixa, pois ela está voltada para a liberdade que governa seu caráter autorreflexivo. No instante mesmo em que algo parece ser de fácil aceção, a arte já não está no mesmo lugar.

A partir da hipótese das tensões e oposições na dialética hegeliana foi possível pensar em um sistema que pretende apresentar uma teoria “geral” sobre arte e que, ao mesmo tempo, contivesse o elemento da dúvida. Dúvida essa que tem sido o motor das questões que as artes visuais têm nos colocado. Ou seja, sua própria negação, a pergunta acerca de si mesma. O fato de ela conter sua antítese faz que se fixe nela apenas seu caráter de mobilidade.

A ideia de relacionar o partido das coisas ao fim da arte foi algo que veio se desenhando, pouco a pouco, ao longo da pesquisa. Seu primeiro aparecimento tinha o modo de uma intuição passageira, até que os estudos das questões que antes se colocavam como principal objeto de trabalho, a saber, a transfiguração e o fim da arte, acabaram por tornar esta hipótese cada vez mais clara e possível. Isso aparece de modo mais preciso a partir do que se apresentou no segundo capítulo: a possibilidade de uma articulação da Fenomenologia do Espírito com o fim da arte em Danto e Hegel. Estava claro que um processo baseado em uma liberdade sem limites poderia operar uma transformação que faria com que o próprio indivíduo se repusesse na vida de um modo completamente outro, mas as engrenagens desse processo puderam ser melhor percebidas a partir de um estudo do trajeto da consciência de si, como proposta por

Hegel. Daí se segue que a proposta aqui apresentada, embora não se pretenda uma teoria de arte que dê conta de todos os fenômenos artísticos, tem a ver, sobretudo, com esse estar no mundo mais autônomo que nos fornecem as vivências em arte. Mesmo quando em um trabalho o objeto, a coisa é residual, ele tem sua gênese numa relação que se funda num perpetuo inaugurar de um tipo presença renovada, tanto do sujeito quanto do objeto. Colocamo-nos na linguagem, na coisa, no banal, pelo lado de fora, subvertendo-os. Contra toda e qualquer hegemonia do pensamento somos tomados de assalto o tempo todo pelas novas possibilidades que a arte não cessa de convocar. Não há onde se segurar, é preciso fixar-se momento a momento no desconhecido e tentar decifrá-lo, num trabalho que não tem fim, como o trabalho de Sísifo.

BIBLIOGRAFIA PRINCIPAL

HEGEL, George W. Cursos de estética. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. Preleções sobre a história da filosofia. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
(Os Pensadores)

_____. Fenomenologia do espírito. Apresentação de Henrique Cláudio de Lima Vaz e tradução de Paulo Meneses. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Universidade São Francisco, 2002

WERLE, M. A. A questão do fim da arte em Hegel, São Paulo, Hedra, 2011

_____. A poesia na estética de Hegel. São Paulo: Humanitas, 2005

GONÇALVES, Márcia. Sobre a interpretação da tese do “fim da arte” na estética de Hegel. In: Arte e Ruptura, Rio de Janeiro, Sesc, 2013, p.38

_____. A Morte e a Vida da Arte. In: Kriterion. Belo Horizonte, v. XLV, no-109, 2004. p.47-56

VIEWEG, Klaus: A arte moderna como consumação da orientalidade e do classicismo, trad. de Marco Aurélio Werle - Hegel e o fim da arte. São Paulo: Barcarolla, 2009.
(Tradução/Artigo)

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. "O nome das coisas". In: _____.Obra poética. Alfragide: Caminho, 2011.

_____. *A árvore*. Porto Editora. Lisboa, 2015

SHAKESPEARE, William. Hamlet. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1988

MERLEAU-PONTY, M. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 1984.

BORGES, J.L. O livro de areia. In: Obras completas de Jorge Luis Borges. vol. 3. São Paulo: Globo, 1999

PONGE, Francis. Métodos. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997, 152 p

_____. O Partido das coisas. NEIS, Ignácio Antonio; PETERSON, Michel(Org.). São Paulo: Iluminuras, 2000.

- _____. A mimosa. Trad. Adalberto Müller Jr. Brasília: UNB, 2003.
- _____. A mesa. Trad. Ignácio AntonioNeis e Michel Peterson. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- DANTO, Arthur. *The abuse of beauty*. Chicago and La Salle: Open Court, 2003.
- . *O Abuso da Beleza*. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Martins Fontes: 2015.
- . *A transfiguração do lugar-comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosacnaify: 2005.
- . *The Transfiguration of the Commonplace*. Harvard University Press, 1981.
- . *Após o fim da arte*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo, Edusp. 2006.
- . *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- . O mundo da arte. Tradução de Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 1, p. 13-25, jul. 2006.
- . Crítica de arte após o fim da arte. Tradução Miguel Gally. REVISTA DE ESTÉTICA E SEMIOTICA, BRASÍLIA, V. 3, N. 1 P. 82-98 JAN./JUN. 2013
- . “Artworld”. Nova Iorque: The Journal of Philosophy, nº 19, 1964.
- . *Beyond the brillo box: the visual arts in post-historical perspective*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1992.
- . *O descredenciamento filosófico da arte*. Tradução de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- . *The philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University Press, 1986.
- . *Unnatural wonders: essays from the gap between art and life*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2005.
- _____. O filósofo como Andy Warhol. In: *Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas – ECA - USP*, nº 4, 2004. p.99-115
- GONÇALVES, Márcia. A Morte e a Vida da Arte. In: *Kriterion*. Belo Horizonte, v. XLV, no- 109, 2004.p.47-56

_____. Uma concepção dialética da arte a partir da gênese do conceito de trabalho na Fenomenologia do Espírito de Hegel. *Kriterion*, Belo Horizonte, Bd. XLVI, Bd. 112, S. 260, 2005.

_____. Sobre a interpretação da tese do “fim da arte” na estética de Hegel. In: *Arte e Ruptura*, Rio de Janeiro, Sesc, 2013

_____ O Belo e o Destino — Uma introdução à Filosofia de Hegel. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

VIEWEG, Klaus: A arte moderna como consumação da orientalidade e do classicismo, trad. de Marco Aurélio Werle - Hegel e o fim da arte. São Paulo: Barcarolla, 2009. (Tradução/Artigo)

HYPPOLITE, J. 2003. Gênes e estrutura da Fenomenologia do espírito de Hegel. São Paulo, Discurso Editorial

DUARTE, R. A. P. . O tema do fim da arte na estética contemporânea. In: Fernando Pessoa. (Org.). *Arte no Pensamento*. 1ed. Vitória: Museu Vale do Rio Doce, 2006, v. 1, p. 376-414

_____ Arthur Danto e a arte após o fim da arte. In: *Arte e Ruptura*, Rio de Janeiro, Sesc, 2013

RIOUT, Denys. *Qu'est-ce que l'art moderne?* Paris: Gallimard, 2008.

ROCHA, Guilherme, Massara. "Figuras do deslocamento: Danto, Freud, Duchamp". In: *Artefilosofia. Artes e Cultura: Ouro Preto*. n° 5. jul. 2008. p. 108-118.

VENANCIO FILHO, Paulo. A transparência misteriosa da explicação. In: SCHENDEL, Mira. *Mira Schendel a forma volátil*. Apresentação Helena Severo, Vanda Mangia Klabin; texto Sônia Salzstein, Paulo Venancio Filho, Célia Euvaldo. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p. 27-28.

MARQUES, Maria Eduarda. As Virtualidades do Papel. In: _____. *Mira Schendel. Apresentação Pedro Henrique Mariani*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 128 p., il. color. (Espaços da arte brasileira).

Geraldo Souza Dias, Contundência e delicadeza na obra de Mira Schendel, ARS (São Paulo) vol.1 no.1

RILKE, R. M. Cartas sobre Cézanne, trad. E pref. Pedro Sussekind. 5ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006

BARTHES, Roland. O Neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977- 1978. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martis Fontes, 2003

CAMUS, Albert (2002), O Mito de Sísifo, ensaio sobre o absurdo. Ed. Livros do Brasil.

COSTA, Alexandre. Heráclito: Fragmentos Contextualizados. Tradução, apresentação e comentários. Rio de Janeiro: EditoraDifel, 2012

GREENBERG, Clement; et al. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

. *Artandculture*. Boston: Beacon Press, 1961.

. *Arte e cultura*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1996.

. *Estética doméstica*. São Paulo. Cosacnaify Portátil, 2013.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I*. São Paulo: Edusp, 2000.

. *Cursos de estética III*. São Paulo: Edusp, 2001.

. *Cursos de estética III*. São Paulo: Edusp, 2001.

. *O sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

. *Estética*. Coleção *Os Pensadores*, São Paulo: Editora Nova Cultural, 1988.

. HEGEL. *Filosofia da História*. Brasília, Editora da UNB, 1995.

KANT, Immanuel. *Werke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.

_____. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1993.

_____. *Duas introduções à crítica do juízo*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação CalousteGulbenkian, 2ª edição, 1989.

VASARI, Georgio. *Vidas dos artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

2. BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

ALMEIDA, Jorde de; BADER, Wolfgang (Org). *Pensamento alemão no século XX*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

BEARDSLEY, M. C. *Aesthetics from Classical Greece to the Present*. New York: Macmillan, 1966.

BELL, C. *Arte*. Lisboa: Texto&Grafia, 2009.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

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

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo, Cosacnaify, 2008.

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papyrus, 1993.

CARROLL, N. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. Londres: Routledge, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

DAVIES, S., HIGGINS, K. M., HOPKINS, R., STECKER, R. & COOPER, D. E., orgs. *A Companion to Aesthetics*, second edition. Oxford: Willey-Blackwell, 2009

DICKIE, George. "The myth of the aesthetic attitude", in *Art and Philosophy - Readings in Aesthetics*, St. Martin's Press, 1979.

. *The Art Circle*. Evanston: Chicago Spectrum Press, 1997.

. *A Teoria Institucional da Arte*. In Moura 2009.

. *Introdução à Estética*. Trad. V. Guerreiro. Lisboa: Bizâncio, 2008.

DE DUVE, Thierry. “Kant depois de Duchamp”. In: *Arte& Ensaio*. Revista do Mestrado em História da Arte. Tradução de Andrew Stockwell. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

D’OREY, C., org.. *O Que é a Arte? A Perspectiva Analítica*. Trad. V. Silva e D. Murcho. Lisboa: Dinalivro, 2007

DUARTE, Rodrigo. *Varia aesthetica*. Belo Horizonte: Relicário, 2014.

(Org). *O belo autônomo. Textos clássicos de estética*: Belo Horizonte, Editora UFMG, 1997 .

DUTTON, D. *Art and Instinct*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FABBRINI, Ricardo. *A arte depois das vanguardas*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2002.

FRY, Roger. “An essay in aesthetics”, in *Problems in aesthetics* (editado por Morris Weitz), Nova Iorque: MacMillan Publishing Co., 1970.

GONÇALVES, Márcia. *O belo e o destino*. Rio de Janeiro: Loyola, 2001.

GOODMAN, N. *Linguagens da Arte*. Trad. V. Moura e D. Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006.

GRAHAM, G.. *Filosofia das Artes: Introdução à Estética*. Trad. C. Leone. Lisboa: Edições 70, 2001.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEINRICH, Dieter. *Between Kant and Hegel. Lectures on German Idealism*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

HYPOLITE. *Introdução à filosofia da história de Hegel*. Lisboa, Edições 70, 1995.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LEVINSON, J. *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2006

(org). *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NEWMAN, Barnett. *Selected Writings and Interviews*. Berkeley: University of California Press, 1972.

NUNES, Benedito. *Ensaio filosóficos*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: A evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROSENBLUM, Robert. *On american modern art*. Nova York: Harry N. Abrams, 1999.

ROTHKO, Mark. *A realidade do artista*. Lisboa: Cotovia, 2007.

. *The artist's reality*. New Haven and London: Yale University Press, 2004.

. *Writing on art*. New Haven and London: Yale University Press, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.

VALÉRY, Paul. *Degas, dança, desenho*. São Paulo. Cosacnaify Portátil, 2012.

TOWNSEND, D. *Introdução à Estética*. Trad. P. Mourão. Lisboa: Edições 70, 2002

WERLE, Marco Aurélio. *A poesia na estética de Hegel*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

. *A questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Hedra, 2011.

. *A aparência sensível da ideia*. São Paulo: Loyola, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *Será que a arte resiste a alguma coisa?* Tradução Mônica Costa Netto.