

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
MESTRADO EM FILOSOFIA**

LARISSA COUTO ROGOSKI

Objeto transfigurado e obra de arte na contemporaneidade:

Arthur Coleman Danto e Maurice Merleau-Ponty

Porto Alegre

2015

LARISSA COUTO ROGOSKI

Objeto transfigurado e obra de arte na contemporaneidade:

Arthur Coleman Danto e Maurice Merleau-Ponty

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Nythamar de Oliveira

Porto Alegre

2015

LARISSA COUTO ROGOSKI

Objeto transfigurado e obra de arte na contemporaneidade:

Arthur Coleman Danto e Maurice Merleau-Ponty

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestra em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Nythamar de Oliveira

Aprovada em 14 de agosto de 2015, pelo orientador,

Obtendo o grau: Aprovada com Louvor.

BANCA EXAMINADORA

Dr. Nythamar de Oliveira (PUCRS) (Orientador)

Dr. Alberto Semeler (PPG-Artes Visuais UFRGS) (Examinador externo)

Dr. Federico Orsini (PUCRS) (Examinador interno)

Dr. Fabricio Pontin(PUCRS) (Co-orientador)

Porto Alegre

2015

À minha mãe, por tudo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a CAPES pela bolsa que me permitiu cursar o mestrado e me dedicar à pesquisa integralmente.

À PUCRS, por ser um lugar que me permitiu, além de muita aprendizagem, muitos encontros.

Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia e todos os envolvidos por todo o trabalho em nos proporcionar um ambiente saudável e acolhedor.

A Southern Illinois University Carbondale – Phenomenology Research Center pela oportunidade de realizar um ano em mestrado sanduíche enriquecendo meus conhecimentos e ampliando minha pesquisa em fenomenologia.

Aos professores Nythamar de Oliveira, Anthony Steinbock, Ronel Alberti da Rosa, Ricardo Timm de Souza e Norman Madarasz por influenciar minha pesquisa e sempre instigar novas pesquisas e temáticas sobre filosofia.

Ao colega e co-orientador Fabricio Pontin pela revisão aguçada da dissertação e o apoio incansável durante meus estudos nos Estados Unidos.

Aos meus pais por me mostrarem o mundo, a filosofia, a arte e tudo mais. Obrigado por todo respeito e amor.

Aos colegas José Elielton, Robson Rosa, Regiany Melo, Jeverton Soares e Carlos Ferreira e Pâmela pela amizade, os almoços, as aulas, os museus, as filosofias, filmes e literaturas.

And a special thank you to my husband, Jared Kemling, for supporting me, influencing me, and for loving me even when everything was crazy and foreign.

BLOOD PIECE

Use your blood to paint.

Keep painting until you faint. (a)

Keep painting until you die. (b)

- *Yoko Ono, 1960.*

RESUMO

O presente estudo visa investigar a transformação do objeto banal em obra de arte tendo como foco a arte produzida na contemporaneidade. Para realizar esta investigação se utilizará das teorias de Arthur Coleman Danto e Maurice Merleau-Ponty sobre a arte. O método a ser utilizado é de leitura crítica de obras filosóficas pertinentes ao assunto que esclareçam e permitam conexões de pensamentos sobre o tema. Optou-se pela descrição das teorias de Danto e Merleau-Ponty abordando suas interseções e contribuições para a questão apresentada sobre a transfiguração do objeto em obra de arte. O conceito de interpretação que Danto produz juntamente com a teoria da percepção de Merleau-Ponty são alvos de investigação da pesquisa. A coerência interna do trabalho se conclui com uma pesquisa teórica do estudo de caso da performance artística como ponto de convergência entre ambas as teorias e o embasamento experiencial da importância do questionamento que o estudo busca realizar. Sobre a performance artística a investigação se concentra, para fins metodológicos, nos conceitos de corpo, tempo, espaço e público.

Palavras-chave: Filosofia da Arte. Arthur C. Danto. Merleau-Ponty. Performance. Transfiguração. Interpretação. Percepção. Mundo da Arte. Estilo. Metáfora. Corpo. Obra de arte.

ABSTRACT

This study aims to investigate the transformation of the banal object into a work of art, focusing especially on the art produced in the contemporary world. To carry out this research, the study will use the art theories of Arthur Coleman Danto and Maurice Merleau-Ponty. The method that will be used is a critical reading of philosophical works relevant to the subject, to clarify thoughts and allow connections on the topic. The author opted for a description of the theories of Danto and Merleau-Ponty, addressing their intersections and contributions to the question raised about the transfiguration of the object into a work of art. The concept of interpretation that Danto produces, along with Merleau-Ponty's theory of perception, are some targets of the investigation. The internal coherence of the work concludes with theoretical research into the case of artistic performance, using this as a point of convergence between both theories and an experiential basis for the relevance of the questioning that the study poses. The artistic performance research focuses, for methodological purposes, on concepts of body, time, space and audience.

Keywords: Philosophy of Art. Arthur C. Danto. Merleau-Ponty. Performance. Transfiguration. Interpretation. Perception. Artworld. Style. Metaphor. Body. Work of art.

SUMÁRIO

1. Introdução	9
2. Em busca de um conceito de arte: Arthur Coleman Danto.....	13
2.1 Interpretação(ões) constitutivas	21
2.1.1 <i>Interpretação de superfície</i>	22
2.1.2 <i>Interpretação de profundidade</i>	23
2.2 O mundo da arte (<i>artworld</i>).....	30
2.3 A metáfora	36
2.4 O estilo.....	37
3. <i>Talisman du monde: o artista e a obra</i> em Maurice Merleau-Ponty.....	40
3.1 O visível.....	41
3.1.1 <i>A percepção</i>	43
3.1.2 <i>A neuroestética</i>	49
3.1.2.1 <i>A ilusão e o cérebro</i>	53
3.2 O conceito de estilo em Merleau-Ponty	57
4. Arte da performance	60
4.1 Corpo do performer	63
4.2 O tempo da performance	67
4.3 O espaço na performance	69
4.4 Público-performer.....	72
Conclusão	76
Referências	78

1. INTRODUÇÃO

O presente estudo busca compreender a arte contemporânea unindo dois nomes da filosofia, a saber, Arthur Coleman Danto e Maurice Merleau-Ponty. A escolha não se deu aleatoriamente, mas embasada na pesquisa pelo entendimento de um novo conceito de arte que permita as novas manifestações artísticas a serem entendidas como obras de arte e sua justificação filosófica, mas sabendo que um mero trabalho analítico sobre o conceito não conseguiria penetrar mais profundamente na complexidade filosófica da contemporaneidade, foi necessário buscar na fenomenologia de Merleau-Ponty uma aproximação que enriquecesse o debate sobre a constituição do objeto de arte. Após o final da leitura da pesquisa que se segue não será encontrada uma resposta a questão primeira que motivou o trabalho, “o que é arte?”, mas um percurso que tenta unir a filosofia analítica de Danto com a fenomenologia de Merleau-Ponty a fim de descobrir como um objeto pode ser compreendido enquanto arte. Portanto, após uma teoria da arte de união de (alguns entenderão como) opostos, será realizado um estudo da performance/bodyart/happening, por acreditar que esta é a arte contemporânea mais pertinente e interessante ao presente estudo. Neste estudo se concretizará a importância de compreender o conceito de arte atualizado com as manifestações contemporâneas e a fenomenologia que auxilia no entendimento do objeto artístico em relação ao seu idealizador, sendo a obra uma abertura a um novo jogo de percepções da realidade e significados.

No primeiro capítulo será apresentada a teoria da arte de Danto. O filósofo americano possui sua argumentação norteadada pela tese de que toda obra de arte deve ser interpretada. Sendo assim, serão expostas as condições para um objeto ser obra de arte, partindo do problema contemporâneo dos indiscerníveis, isto é, como um objeto banal indiscernível perceptualmente de outro objeto pode não ser obra de arte enquanto o segundo o é? Danto é confrontado com esta questão ao visitar a exposição de Andy Warhol em 1964 e deparar-se com a obra *Brillobox*.

Alguém que esteja frente a um objeto necessita de certas informações para considerá-lo obra de arte ou não. O verbo *é*, empregado pelo sujeito, indica que ele tem razões para dizer que algo é mais do que aparenta à percepção. Isso, contudo, não ocorre somente na arte, mas na religião, onde se compreende, por exemplo, que certo objeto comum adquire poderes ou encarna alguma propriedade divina - como o vinho compreendido como sangue de Cristo

na Eucaristia Católica. Nas identificações religiosa, mágica e mítica, o interesse em negar a falsidade da literalidade da representação é maior, porque tais identificações são construídas por crenças e simbolismos, que têm por objetivo a *substituição completa*: na Eucaristia Católica o vinho é sangue. A arte, porém, não pertence a tais identificações, e sim à metafórica e artística - porque nesses tipos de identificações a falsidade permanece, há a tensão, em sua significação, entre a realidade e a falsidade. Manter a ciência de que a significação não é literal se faz necessário para compreender a metáfora ou a obra de arte.

Danto afirma que é necessário que compreendamos o objeto de arte interpretando-o. Para tanto, o filósofo formula o conceito de interpretação constitutiva. Esta seria a interpretação que auxilia a audiência a “ver” além da aparência do objeto, transfigurando-o, por contextualização, em obra de arte. Este tipo de interpretação possui duas ramificações, a saber, *interpretação de superfície* e *interpretação de profundidade*. Na primeira a interpretação seria fiel à visualidade (aspecto formal), a mera aparência do objeto, sendo ineficaz quando evocada para diferenciar dois objetos iguais onde um é arte e o outro não, o caso dos indiscerníveis. A segunda, por sua vez, perfura a superfície visual e complementa com a interpretação que busca pelo significado da obra, o que Danto nomeia de *aboutness* que toda obra possui (seja contemporânea ou de qualquer época histórica). Contudo, Danto lembra que existem alguns tipos de interpretação de profundidade, mas que ele, em sua teoria, prioriza aquela que se aproxima da intenção do artista.

Após a realização da interpretação o objeto agora obra de arte é introduzido ao *mundo da arte*. Este mundo é constituído pela contextualização que a teoria/interpretação do objeto é submetida. Toda obra é arte por estar envolta em teorias e argumentos que assegurem sua identidade artística. Mesmo quando se está diante um artista que diz, apontando para sua obra - talvez um quadrado vermelho - “isso é um quadrado vermelho”, ele não está dizendo uma tautologia, está impregnado de história, recente e remota, e de teorias.

A expressão dantiana apresenta o conceito realizador da intenção do artista via a escolha de um meio de apresentação. Para conseguir tal feito, uma obra de arte possui, sempre, uma *metáfora*. A visão de mundo do artista corresponde à sua obra e ao modo como ele a fez. Suas intenções são pronunciadas na compreensão da metáfora. As obras de arte possuem um discurso sobre o tema apresentado, portanto, enxergar a retórica de cada obra clarifica a interpretação do espectador, pois, quanto melhor for a interpretação,

mais próxima do verdadeiro discurso da obra ela será, já que toda obra tem uma razão para ser como é, não conseguindo deixar de ser objeto para ser obra.

O *estilo* em uma visão tradicional é compreendido como algo unificador, identificante de obras de arte de um mesmo artista ou artistas de uma mesma escola. Danto, porém, realiza uma diferenciação entre maneira e estilo. Para ele, a maneira é produzida pela repetição, fruto da mediação, portanto, apreensível. O filósofo adequa o conceito à arte pós-histórica, onde o artista é entendido como possuidor de sua unicidade na arte, não pretendendo realizar sempre o mesmo tipo ou meio de arte nem ser comparado a outros “irmãos” artísticos.

Na segunda parte do trabalho serão expostas as contribuições de Merleau-Ponty para o entendimento da arte. Como o artista percebe o mundo e transforma o que está dentro de si, esta percepção, em obra de arte, em forma nova de ver a realidade é o percurso teórico percorrido pelo filósofo francês Merleau-Ponty em seus escritos sobre a arte, mais especificamente sobre a pintura. Merleau-Ponty contempla em seus escritos um espaço para pensar a pintura e o olhar do artista sobre o mundo como ponto de ebulição do ato de criação. O interesse reside na percepção que o artista tem sobre o mundo, seu olhar, que se traduz em obra - em como se dá esta visão que se diferencia da banal por algum motivo. A obra de arte que destacaremos aqui como um *talismandu monde*, nas próprias palavras de Merleau-Ponty. A obra se revela visível na visão profana e emerge do mundo um *talismandu monde* que consagra algo do banal, como o conceito de transfiguração em Danto também aponta, pois a obra possui algo de ser do mundo/visível e não-ser que o ato (quase ritualístico) da transfiguração/consagração nos permite ver além do visto, o invisível do visível.

Merleau-Ponty teve o cuidado de observar no *visível* mais que a ciência positivista poderia nos proporcionar. O visível não é compreendido como restrição ou segregação, mas constituído pela expressão do artista. Neste visível que se relaciona com o sujeito, não é dado previamente e redutível como desejava a modernidade, a *percepção* é a pedra angular da teoria de Merleau-Ponty. Para Merleau-Ponty, a percepção é o poder de apropriar-se e transformar situações. Através da construção do mundo percebido eu elaboro um ambiente. Não percebemos um objeto ou um rosto, mas a sua expressão. Reconhecemos sem definir em uma atitude natural (sem percepções), pois se o mundo já me for familiar atribuirei propriedades a estes objetos, há um fluxo de experiências presente, assim, não percebemos o objeto, mas estas significações, estes fluxos que me fazem perceber o objeto e seu sentido.

A investigação merleau-pontiana sobre a percepção está influenciando o debate científico sobre a temática. A relação percepção/conhecimento pode ser vista com lembretes da teoria de Merleau-Ponty na pesquisa de Maturana e Varela sobre autopoiesis. Entretanto, a neurociência também possui suas investigações sobre o funcionamento do cérebro quando em contato com a arte e a beleza. Por considerar importante atualizar a pesquisa sobre a contemporaneidade, o presente estudo apresenta, introdutoriamente, as revelações que a ciência fez sobre a questão cérebro/arte na área da *neuroestética* e como os limites do corpo influenciam em nossa experiência da arte, principalmente visual.

Influenciada pelo artigo de Linda Singer sobre o *estilo* em Merleau-Ponty a pesquisa apresenta a visão de Merleau-Ponty sobre o conceito. Mesmo que o filósofo nunca tenha escrito uma teoria da arte em especial, é possível, com certo garimpo, compreender o conceito e traduzi-lo para a arte.

A terceira e última parte da pesquisa se apresenta como um estudo de caso da arte mais atual na história da arte: a performance. Conhecida por outros nomes, como bodyart ou happening, a performance. O presente trabalho não utilizará *performance* em seu sentido artístico generalístico, mas em seu sentido diferencial, pois a palavra que origina este modo de realizar arte é *performance* (inglês), sendo conhecida como *happening*, *bodyart*, *performance art* ou somente *performance*, é um meio de expressão artística concebido a partir dos anos setenta e que possui por características quatro elementos principais em sua composição: tempo, espaço, o corpo do performer (artista) e a relação público-performer. A pesquisa apresenta, separadamente, estas quatro características descrevendo exemplos de performances e suas interações com as teorias apresentadas.

2. EM BUSCA DE UM CONCEITO DE ARTE: ARTHUR COLEMAN DANTO

It is not so blue as we thought. To be blue,

There must be no questions.

-W. Stevens; The ultimate poem is abstract

A pesquisa sobre a definição de um conceito de arte ocidental que contribua para o entendimento das obras de arte realizadas até a contemporaneidade não se pretende um estudo analítico, ou mesmo lógico, - ainda que estes métodos se façam importantes e serão utilizados no presente estudo- mas, a questão sobre o que é o conceito de arte a partir da arte contemporânea será permeado pelo questionamento sobre a percepção, mais precisamente a visualidade sobre a obra de arte. Neste campo de aproximação situam-se dois autores em debate: Arthur C Danto e Maurice Merleau-Ponty.

Que se inicie o estudo sobre o conceito de arte em Arthur C Danto apresentando a passagem marcante de sua vivência que o fez questionar a arte como objeto: o encontro com as caixas *Brillo*, de Andy Warhol, em 1964.

Em 1964, as embalagens de papelão de Andy Warhol, exibidas em grandes pilhas como num depósito de supermercado, me deixaram estupefato. Aceitei-as prontamente como arte, mas depois me perguntei por que aquelas caixas eram arte enquanto as embalagens comuns dos supermercados não eram. Compreendi então que essa dúvida tinha a forma de um problema filosófico.¹

Por vezes a filosofia inquire através da pergunta pelo sentido de algo utilizando-se da pergunta pelo “o que é”, p. ex. o ser, o tempo, ou a história; Danto formula sua questão sobre a definição (o que) da arte valendo-se também desta questão que contém uma ânsia por sentido, por definição, ou mesmo por diferenciação.. Desde Platão até Heidegger, p. ex., a questão é retomada; não conseguindo, contudo, uma resposta fixa.

É importante salientar que Danto não está apresentando as causas da arte, o porquê desta existir, isto se guarda para os pesquisadores da historiografia. A pergunta pede uma definição do conceito a partir do real, a arte a partir da obra e o esvaziamento da superficialidade do somente visível, mas isto será possível mais adiante. Danto realiza da seguinte forma sua visão sobre a filosofia da arte:

O problema fundamental da filosofia da arte é explicar como a obra se relaciona com o objeto. A obra é o objeto *mais* o significado, e a interpretação explica como o objeto traz em si o significado que o observador – no caso das

¹ DANTO, Arthur C. A transfiguração do lugar-comum. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 16.

artes visuais- percebe e ao qual reage de acordo com o modo como o objeto o apresenta.²

Com o problema acima é possível dizer que a filosofia da arte busca a solução do mistério entre a arte (este algo que se faz presente) e a obra (o fazer-se presente do algo que é a arte) ou, o objeto mais a arte: a obra de arte, ou, o objeto artístico, sinônimos. Vamos ver esta formulação com a utilização do exemplo dos oito quadrados vermelhos expressa por Danto.

Considere um quadrado coberto com tinta vermelha em uma exposição ao lado de outros sete quadrados idênticos – quadrados pintados com tinta vermelha – pendurados um ao lado do outro. Um é uma pintura histórica sobre os hebreus atravessando o Mar Vermelho³, que o artista explicou dizendo que “os hebreus já haviam cruzado o Mar Vermelho e os egípcios se afogaram”⁴; o segundo é um retrato psicológico realizado por um retratista dinamarquês que produzira a obra com o título O estado de espírito de Kierkegaard; o terceiro – e tão idêntico quanto os outros entre si - é uma paisagem de Moscou, Praça Vermelha (em inglês, Red Square); o quarto é uma abstração geométrica minimalista intitulada Quadrado Vermelho (em inglês, Red Square); o quinto é uma arte religiosa, uma pintura “metafísica”, de título Nirvana, baseada no entendimento do artista, hipotético, “de que as ordens do Nirvana e do Samsara são idênticas e de que o mundo do Samsara é credulamente chamado de Poeira Vermelha pelos que o menosprezam”⁵; o sexto quadrado vermelho é uma natureza-morta, Toalha de mesa vermelha, “produzida por um ressentido admirador de Matisse, nesse caso, admitimos que a tinta tenha sido aplicada de modo mais tênue”⁶; o sétimo não é propriamente uma obra de arte, consiste em um objeto do ateliê de um artista, no caso, uma simples tela preparada com uma base de zarcão, na qual Giorgione, se tivesse vivido o suficiente, teria pintado sua obra-prima não realizada, “Sacra conversazione” – que mesmo não sendo uma obra de arte não é desprovida de interesse para a história da arte; e o oitavo e último quadrado vermelho da exposição hipotética de Danto é um mero artefato pintado diretamente com zarcão mas que não é base para nenhuma obra de arte, “é apenas uma coisa com tinta por cima”⁷. Ser uma coisa com tinta por cima é algo que qualquer pintura da história da arte é, mas, o que faz de uma tela (coisa) com tinta algo que se predique “é obra de arte”?

Agora que estamos diante destes quadrados vermelhos, que se faça presente as palavras de Didi-Huberman:

2 DANTO, Arthur C. A transfiguração do lugar-comum. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 19.

3 Danto retira esse exemplo da descrição feita por Kierkegaard de uma pintura sobre os hebreus atravessando o Mar Vermelho (DANTO, 2010, p. 33). Todos os demais exemplos são criações de Danto, portanto, hipotéticos.

4 DANTO, Arthur C. A transfiguração do lugar-comum. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 33.

5 DANTO, Arthur C. A transfiguração do lugar-comum. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 34.

6 DANTO, Arthur C. A transfiguração do lugar-comum. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 34.

7 DANTO, Arthur C. A transfiguração do lugar-comum. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 34.

Com frequência, quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte, vem-nos a irrecusável sensação do paradoxo. O que nos atinge imediatamente e sem desvio traz a marca da perturbação, como uma evidência que fosse obscura. Enquanto o que nos parece claro e distinto não é, rapidamente o percebemos, senão o resultado de um longo desvio- uma mediação, um uso das palavras. No fundo, o paradoxo é banal. Acontece com todos. Podemos aceitá-lo, nos deixar levar por ele; podemos mesmo experimentar certo gozo em nos sentirmos alternadamente cativos e liberados nessa trama de saber e de não-saber, de universal e de singular, de coisas que pedem uma denominação e coisas que nos deixam de boca aberta...Tudo isso diante de uma mesma superfície de quadro, de escultura, em que nada terá sido ocultado, em que tudo diante de nós terá sido, simplesmente, *apresentado*.⁸

Está tudo ali, na superfície. Cabe ao espectador mais atento utilizar da interpretação para fazer ver o que está na obra que não se limita a visualidade, mas é apresentado, ou, em outras palavras, o que está intencionado no objeto de arte que não se reduz a sua materialidade visualmente discernível.

Você pode achar que todos os quadros/quadrados vermelhos são iguais, e estaria correto de acordo com uma teoria representativa que se baseia na visualidade, somente. Você pode continuar observando e notar que são diferentes em sua etiqueta, os títulos diferem, causando alguma distinção, o que levaria a uma teoria simbólica. Já se você considera todos estes objetos, afora o sétimo e o oitavo, obras de arte por estarem sob a proteção de um museu e seus sacerdotes críticos e curadores, então haveria aqui a utilização de um marco institucional em sua apreciação artística. Mas, para resumir, se você vê todos estes quadrados em uma parede qualquer e alguém diz-lhe que seis são obras de arte distintas e dois não são obras de arte, como você saberia definir? Provavelmente, assumindo que você esteja interessado, haveria a pergunta sobre cada quadro/quadrado vermelho, sobre a história, a intencionalidade da obra e, também, do artista. Esta é uma formulação não sobre como algo se torna obra de arte, mas como eu defino o que é uma obra de arte. Eis o problema posto entre o espectador e a(s) obra(s).

Nesta sala entre quadrados/quadros vermelhos somos como o povo dos ratos de Kafka que pergunta sobre o canto de Josefina:

Para começar, é de canto que se trata? Apesar de nossa falta de musicalidade, temos uma tradição de canto; em tempos remotos, nosso povo cantava; isso é mencionado em lendas e algumas canções chegaram a sobreviver, ainda que atualmente ninguém seja capaz de cantá-las. Temos então uma idéia do que seja o canto e é evidente que a arte de Josefina não corresponde a tal idéia. Assim, é de canto que se trata? Não seria talvez um simples chiado? E sabemos todos que o chiado é a real aptidão artística de nosso povo, ou, mais do que uma aptidão, nossa característica expressiva vital. Todos nós chamamos, mas evidentemente a ninguém ocorre que nosso chiado seja uma arte, chamamos sem pensar, até mesmo sem perceber, e há muitos entre nós que sequer sabem que chiar é uma de nossas características.⁹

⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 09.

⁹ KAFKA, Franz. Josefina, a cantora ou o povo dos ratos. [<http://portugues.free-ebooks.net/ebook/Josefina-a-cantora-ou-o-Povo-dos-Ratos/pdf?dl&preview>]

Podem os quadrados/quadros vermelhos serem apenas quadrados vermelhos, visto que sua superfície se apresenta como quadrados pintados de cor vermelha? E, se for possível admitir que cada quadrado/quadro vermelho contenha um significado, um *aboutness*, então será possível interpretá-los a fim de descobrir o que está sendo apresentado enquanto não (apenas) visual? Se sim, os dois últimos quadrados são apenas quadrados vermelhos que podem ser reduzidos a sua materialidade banal, porque que não possuem um *aboutness*, nem mesmo um título que o retire de sua objetificação usual - e não serão incluídos em catálogos de arte, pois não possuem valor institucional e mesmo não foram pensados para tal finalidade. Afora o sétimo, que terá sua materialidade reconhecida como importante historicamente, talvez. Isto porque ambos quadrados (7 e 8) são chiados. Os demais, contudo, são chiados que se fizeram música, ou, sem metáforas, são objetos banais transfigurados em arte por um título, por sua recepção na instituição arte ou, como Danto prefere, por sua recepção no mundo da arte que possui como palavra-passe a resposta à pergunta “é sobre o que?” feita ao objeto. Se o objeto é mudo, não passa de um objeto banal. Mas, se responde, mesmo que murmure “sobre nada!” e possua um “Sem título” em sua composição, ele será um objeto falante, um chiado musical, ou, como diz Harold Rosenberg, um objeto ansioso.

A fim de antecipar a tese de Danto, diante de dois objetos idênticos em que um é obra de arte e outro não, se assegura a identidade artística do primeiro com base na afirmação: toda obra de arte é sobre alguma coisa. Esta é uma propriedade que os objetos banais não possuem. Uma simples cama não é sobre dormir, ela, enquanto objeto, não questiona ou proporciona alguma contemplação ao ato de dormir, por exemplo. Já uma obra de arte que seja uma escultura de uma cama deslocada de sua banalidade para um novo mundo possível em que *A cama* é um objeto artístico faz com que reagimos diferentemente ao objeto, agora uma obra de arte. *A cama* pode significar muitas coisas, até mesmo o de ser, enquanto obra de arte, somente uma cama *A cama*, mas isto diz mais sobre o objeto do que o objeto em sua materialidade pode suportar reter, é necessário, portanto, o fórceps da interpretação para que se desvele o significado, o sobre o que é a cama-escultura de *A cama*. Esta é uma formulação ilustrativa do problema dos indiscerníveis na teoria da arte de Danto. Em suas palavras:

Continuemos a considerar o mero objeto, do qual certas partes e propriedades serão partes e propriedades das obras de arte que compõem as demais entidades de uma série de exemplos, como *contraparte material* de qualquer uma destas. Não será meramente o caso de que a obra em si determinará quais elementos da contraparte material terão de ser subtraídos: no caso em questão,

as obras possuem propriedades que não são as de seu equivalente material.¹⁰

Para afirmar de outro modo, a mesma proposição poderia ser apresentada como segue: que um objeto (*O*) vem a ser uma obra de arte (*Oa*) se e somente se ele for sobre algo e incorpore (*embodied*) este significado, o “sobre”. Logo, se um objeto é apresentado como sendo artístico, minha reação a ele mudará, visto que haverá a procura pelo seu sentido, seu *aboutness*, pois é verdadeiro afirmar que objetos comuns não possuem títulos, mas nomes – a diferença ontológica entre a cama e *A cama* repousa na profundidade da identidade transfigurada que o mundo da arte concede à obra de arte.

É preciso saber que estamos diante de uma obra de arte para reagirmos de modo diferente a ela do que como reagimos a um objeto comum, mas como saber se é uma obra de arte o objeto que está posto diante de mim? Perguntar ao objeto “sobre o que você é?” é uma chave investigativa de sua relação com o mundo, a saber, toda obra de arte é sobre alguma coisa e expressa, por isso, uma visão do artista sobre o mundo, para tanto, é preciso aprender a ver.

Aprender a ver requer expor-se ao conhecimento sobre a obra. Então, o que levar em consideração quando na atitude de desejar entender uma obra?

Começamos explicando, talvez, que os traços de tinta não devem ser excluídos da explicação, que eles são *parte* do objeto, de modo que o objeto não é uma simples cama com – como acontece – traços de tinta espalhados sobre ela, mas um objeto complexo, fabricado a partir de uma cama e alguns traços de tinta: uma cama-tinta. De modo similar, uma pessoa não é um corpo material com – como acontece – alguns pensamentos adicionados, mas é uma entidade complexa feita de um corpo e alguns estados de consciência: um corpo-consciência. Pessoas, como obras de arte, devem ser tomadas como *partes* irredutíveis de si próprias e são, nesse sentido, primordiais. Ou, mais precisamente, os traços de tinta não são parte do objeto real – a cama – que acontece ser parte da obra de arte, mas são, *como* a cama, partes da obra de arte enquanto tal.¹¹

O que Danto sugere é que não admiremos tinta como tinta ou cama enquanto cama, mas objeto enquanto objeto de arte, logo, parte constitutiva de seu significado. Ver a obra e não admitir a transfiguração realizada pelo artista emudece o objeto, ignora a obra e faz dar de costas para a obra de arte. Contudo, não deixa de ser uma obra de arte o objeto que se observa. De acordo com Danto, a demanda da obra por interpretação requer boa vontade, interesse e uma dose de entendimento? A resposta é afirmativa, o espectador aceita participar ativamente de sua contemplação, mesmo que possua uma interpretação pessoal, que diz respeito a sua afecção quando em contato com a obra, haverá uma interpretação que estará próxima da visão do artista, e esta deverá permanecer existente e

¹⁰ DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 163.

¹¹ DANTO, Arthur C. *O Mundo da Arte*. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p. 17, jul. 2006b.

possível de ser apreendida.

Desde que o homem realizou seu primeiro ritual e transfigurou algum pedaço de pedra em objeto simbólico se fez um ato que a arte ainda mantém em seu mistério que herdou da religião, dos rituais e suas transfigurações. Que aqui se suspenda por um instante a questão da interpretação para ser questionada esta mudança de identidade do objeto em obra. Ou, parafraseando uma pergunta de Danto, como ocorre a identificação artística?

A ação de um padre que ergue sua taça e diz que o vinho é o sangue de Cristo, este é tem função de transformar o vinho comum em algo superior (divinizado), o sangue de Cristo. Como também o é das identificações mágica, mítica, religiosa e metafórica, o é da identificação artística têm por função transformar/elevar algo comum a outro status de apreciação. Essa identificação seria realizada pela aceitação da representação em lugar de algo real, por exemplo, o boneco/pessoa alfinetado em rituais de *voodoo* ou o vinho/sangue de Cristo na Eucaristia Católica - objetos que representam mais do que a sua aparência visual pode contar.¹²

Erwin Panofski¹³ escreve que o Homem é, na verdade, o único animal que deixa registros atrás de si, pois é o único animal cujos produtos ‘chamam à mente’ uma ideia que se distingue da existência material destes. Outros animais empregam signos e ideiam estruturas, mas usam signos sem ‘perceber a relação da significação’ e ideiam estruturas sem perceber a relação da construção.

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

Os objetos identificados como religiosos, mágicos e/ou místicos produzirão uma reação que, no entanto, fora daquele contexto, não será alcançada - talvez nem mesmo

¹² Símbolo, do grego, *symbolon*, composto por um radical do verbo grego *bállein*, que significa “lançar”, com o prefixo *syn*, equivalente ao prefixo latino “com”, que expressa a ideia de reunião. Assim, a palavra símbolo - conforme sua etimologia - se refere a uma realidade que está unida ao seu veículo de representação.

¹³ PANOFSKI, Erwin. Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

O fundamento lógico em virtude do qual uma mera coisa é elevada ao Reino da Arte consiste [...] no ato de identificação artística. Sua representação linguística é um certo uso identificador do verbo de ligação ‘é’, [...] o ‘é’ da identificação artística.¹⁴

Nas identificações religiosa, mágica e mítica, o interesse em negar a falsidade da literalidade da representação é maior, porque tais identificações são construídas por crenças e simbolismos, que têm por objetivo a *substituição completa*: na Eucaristia Católica o vinho *é* sangue. A arte, porém, não pertence a tais identificações, e sim à metafórica e artística - porque nesses tipos de identificações a falsidade permanece, há a tensão, em sua significação, entre a realidade e a falsidade. Manter a ciência de que a significação não é literal se faz necessário para compreender a metáfora ou a obra de arte. A importância de saber que o que está sendo observado não está sendo dado como algo totalmente real pode ser esclarecida a partir da explicação fornecida por Danto de que se a pessoa possui *autoconsciência*(sic) de observar algo e identificá-lo como sendo a coisa real representada – uma gravura de uma bola, por exemplo, é identificada por uma criança como sendo uma bola, mesmo que a gravura não consiga ter a mesma finalidade que uma bola real – é o bastante para compreender a identificação artística como uma identificação em que o identificador preserva a falsidade literal, ele aceita “ser enganado”.

A sentença ‘esse *a* é *b*’ é perfeitamente compatível com ‘esse *a* não é *b*’, quando a primeira emprega esse sentido de *é* e a segunda algum outro, embora *a* e *b* sejam normalmente usados de modo não ambíguo. Na realidade,

¹⁴ DANTO, Arthur C. A transfiguração do lugar-comum. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 191.

frequentemente a verdade da primeira *requer* a verdade da segunda. De fato, a primeira é incompatível com ‘esse *a* não é *b*’ somente quando o *é* é usado normalmente de modo não ambíguo. Na falta de outra palavra, designarei aquele de o *é* da identificação artística; em cada caso em que ele é usado, o *a* responde por alguma propriedade física específica – ou parte física – de um objeto. E, finalmente, é uma condição necessária para algo ser uma obra de arte que alguma parte ou propriedade dele seja designada pelo sujeito de uma sentença que emprega esse *é* especial.¹⁵

Nas identificações religiosa, mágica e mítica, a negação da falsidade pode ser exemplificada na encarnação do objeto real em seu significado concedido. E, além disso, as pessoas inseridas em uma mesma cultura onde o objeto é entendido como possuidor de um significado religioso, mágico ou mítico tendem a não aceitar a falsidade, pois o objeto é o significado – o vinho *é* sangue na Eucaristia Católica.

Realizar um recorte do objeto da realidade e o transferir¹⁶ para outro contexto que o utilize como meio de encarnação de uma significação pré-estabelecida é a tarefa das identificações religiosa, mágica e mítica. É preciso estar ciente das regras de transferência de significado e partilhar das crenças e do contexto de uma cultura para ser apto a realizar a interpretação e utilizar, de forma correta, o verbo de ligação identificador *é*. Como explica Danto,

No momento em que a pessoa deixa de crer na magia, espetar uma efígie torna-se apenas um ato substituto para a ação real de causar um malefício a alguém. E quando nossas crenças sobre o mundo nos excluem da esfera do mito, identificar o Sol com a carruagem de Febo degenera em pura metáfora.¹⁷

Visto que Danto diz que *x* é uma obra de arte somente se encarna um significado, isto é, se carrega uma representação específica do mundo, mas isso sozinho nos conduziria a viver em um mundo onde o museu seria todo lugar ao ar livre, porque qualquer símbolo seria arte - um sinal de trânsito, por exemplo. Porém, Danto indica um segundo enunciado: *x* é obra de arte somente se o meio (*medium*) pelo qual *x* se mostra não é transparente, a saber, mantém a falsidade – imagine por um instante uma bela paisagem em que se pode observar árvores, uma plantação de milho a perder de vista e o vento a balançar as folhas que caem sem resistir, quando olha para cima há um bando de pássaros negros como que indo a fluência do vento, contudo, depois de um instante, você percebe que os pássaros não emitem som nem se movem, assim conseguindo ver o vidro

¹⁵ DANTO, Arthur. O Mundo da Arte. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p. 18, jul. 2006b.

¹⁶ A transferência não ocorre nas identificações metafóricas e artísticas, pois com a reservação da falsidade ocorre a substituição de uma coisa por outra, e não a encarnação. A encarnação (do latim *in carnare*, "fazer-se carne") exige a troca de identidade, há uma (re)apresentação do objeto, exige-se do espectador a aceitação de outra *forma* do objeto encarnado.

¹⁷ DANTO, Arthur C. A transfiguração do lugar-comum. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 192.

que lhe separa da paisagem em que a pintura dos pássaros está sobre, agora você consegue ver o que parecia pertencer a realidade da paisagem, os pássaros; assim funciona o “poder perceber” o meio (*medium*).

2.1 Interpretações constitutivas

Se toda obra de arte incorpora um *aboutness*, é importante que se entenda este “sobre o que é” do objeto artístico a fim de que a obra fale e revele seu significado. É notável que Danto afirme que toda obra de arte deve ser interpretada- se não puder ser interpretada, não é uma obra de arte-, isto de deve ao fato de que um objeto artístico é um recorte do real que, enquanto materialidade, possui duas identidades: objeto comum e artístico (isto será explicitado mais adiante). Para tanto, um espectador passivo de obras de arte deve tornar-se ativo – buscar informar-se sobre as obras e sobre a arte como um todo - em sua contemplação ou, seria mais digno dizer, afecção (sensível e intelectual). Assim, como expõe H. Rosenberg:

É preciso um tempo, explicou Klee, para que um ponto se torne uma linha, uma linha forme um plano e assim por diante; ou seja, para que o quadro como um todo surja a partir de suas partes componentes. Também é preciso tempo para que o espectador o aprecie - um “tempo de ócio”, disse Klee, completado, acrescentou (citando o fenomenólogo do século XIX Feuerbach), por uma cadeira para evitar que a fadiga das pernas distraia seu espírito.¹⁸

Estaria Danto dizendo que toda obra é sobre alguma coisa e se eu conseguir compreender seu significado eu estarei interpretando-a? Em certa medida sim. Contudo, a relevância da interpretação é vê-la como algo constitutivo da obra de arte, da importante luz que se faz ao se tentar enxergar além da mera materialidade – faz-se mais fácil compreender isto se tivermos em mente o problema dos indiscerníveis, pois aqui não asseguramos, como faz Platão, a ilusão enganadora da arte que perde em dois níveis (a saber, ideal e material) e, por tal motivo, por ser mera representação, não faz mais que iludir; Danto, como outros, vê na arte um importante diálogo com a realidade que a complementa, inquire ou nega, mas nunca dá de costas para sua insinuação, pois a arte chamada representativa evolui ao ponto de não mais querer confundir, mas apenas mostrar, das vinhas de Zêuxis ao urinol de Duchamp, do Davi de Michelangelo às caixas *Brillo* de Warhol.

Danto denomina as interpretações em dois tipos. Primeiro as que respeitam as os limites da materialidade ele denomina *interpretação de superfície* (*surface*). Tais

¹⁸ ROSENBERG, Harold. Objeto ansioso. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 90-1.

interpretações auxiliam na transfiguração do objeto por atenderem à intenção do artista e por serem dependentes da superfície da obra, do contato com - esses devem ser os limites da interpretação de superfície.

2.1.1 Interpretação de *superfície*

A interpretação de superfície transfigura o objeto em obra por auxiliar na identificação artística, logo, na predicação do objeto “é uma obra de arte” de acordo com a percepção do espectador, ou, no caso dos quadrados vermelhos, com a visualidade. No exemplo dos quadrados vermelhos, as obras, a tela que serviria de base para uma obra e o mero artefato não seriam facilmente distinguíveis pela sua superfície. De acordo com esta interpretação, não seriam identificados artisticamente a base e o mero artefato por não possuírem título algum, nem ao menos um *Sem título*, não revelando nenhuma intenção de seu realizador de que a peça fosse algo mais que somente uma coisa— como o caso de quem preparou a tela com tinta vermelha. Não é possível realizar nenhuma interpretação de superfície, porque esta é dependente da intenção do autor, do desejo que seu ato seja entendido e apreciado enquanto obra de arte, em outras palavras, uma obra precisa se parecer com suas semelhantes, note-se a arte como uma espécie em que seus organismos se assemelham, assim, a percepção da materialidade dá conta desta interpretação constitutiva muito utilizada pela teoria institucional de George Dickie, que propõe um *artworld* em que a circularidade “obra de arte apreciado como obra de arte obra de arte” poderia ser uma possível objeção - principalmente se partirmos dos ready-mades e dos “problemas” que tais obras podem suscitar para a própria instituição de arte, como ocorreu com *A fonte*, de Duchamp, que teve sua exposição rejeitada pela sociedade de artistas independentes no Palace Grand Central .

A interpretação de superfície pode ser suficiente até um período em que a arte que vigorava mantinha sua distinção com o real bem aparente, pois, mesmo que a demarcação seja dada pela institucionalidade há algo que deve auxiliar o objeto a ser apreciado, este é o encorajamento da interpretação de profundidade, o segundo tipo explicitado por Danto.

Na interpretação de *profundidade* não há preocupação com as pretensões do artista como autor da obra. Pode-se interpretar o que quiser a partir dela, desse modo a interpretação de profundidade contribui com a transfiguração de objetos banais, por exemplo, visto que coloca o observador na posição de investigador da obra, da história artística apresentada pelo artista e do conhecimento exigido para compreender o tema exposto pelo artista na obra - como no caso do primeiro quadro vermelho *Hebreus*

atravessando o Mar Vermelho, onde é exigido um determinado entendimento de história.

2.1.2 Interpretação de *profundidade*

De acordo com Danto, a interpretação de profundidade é capaz de ajudar o espectador a formular teorias para o *artworld*. Isto pois esta interpretação não é meramente intuitiva, como a anterior. Como ocorre com a ciência que possui uma aproximação contra-intuitiva com o mundo – por exemplo, a intuição de que o Sol gira entorno da Terra é posta a prova pela ciência astronômica e desmentida, mais que explicar o mundo a ciência se faz por novas teorias que derrubam paradigmas, mais ou menos o que se pode dizer da arte que se implode para recuperar algo de original na realidade e realizar um recorte, ou, por vezes, uma lente de aumento.

Perhaps a differentiation may be eked out as follows. The distinction between depth and surface cuts at right angles across the philosophically more commonplace distinction between inner and outer. It is difficult to draw the inner-outer distinction without begging every question in the philosophies of mind and knowledge, but surface interpretation undertakes to characterize the external behavior of an agent with reference to the agent's, and the agent is in some privileged position with regard to what his representations are.¹⁹

Nesta interpretação se pode mencionar talvez a mais interessante e difundida: a interpretação psicanalítica. A “descoberta” institucional do inconsciente por Sigmund Freud e as análises posteriores, com Jacques Lacan, por exemplo, servem de envolvimento arqueológico do psicanalista com a obra de arte. Não se confunda aqui a utilização da teoria psicanalítica como ferramenta para a arte, como ocorre, para citar apenas um caso na arte, na dança de Pina Bausch, mas aqui se trata da interpretação da obra pela *via psicanalítica*.

Neste tópico da *profundidade* está incluso as interpretações sobre o que nem o autor pretendeu ou mesmo sabe sobre sua obra. Como afirma Tania Rivera,

Freud desvelou o modo de operação inconsciente que dá origem aos sonhos, aos lapsos de linguagem, atos falhos e sintomas, e nos fez entrever sua fecundidade e sua importância na vida humana, mas nunca deixou de sublinhar a existência de uma força oposta ao livre cumprimento dos desejos que dolorosamente com estes se confronta, mutilando-os mas ao mesmo tempo permitindo que eles se formulem de maneira disfarçada, sempre desviada. Mais do que uma potência revolucionária, o inconsciente freudiano é um domínio submetido ao recalçamento, ou seja, ele só pode se manifestar de

¹⁹ DANTO, Arthur C. Deep interpretation in: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986, p. 51.

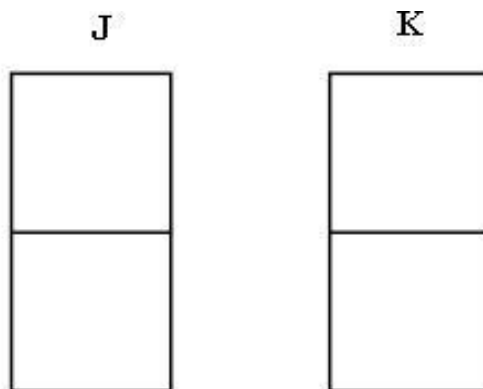
maneira indireta ou disfarçada.²⁰

Para exemplificar este tipo de interpretação sob uma visão psicanalítica, lembremos o trabalho de Freud, *O Moisés de Michelangelo*, em que o psicanalista utiliza a própria obra para realizar sua interpretação - pois a interpretação psicanalítica não se reduz a uma noção biográfica, mesmo que por vezes isto seja o cerne da atenção. Citemos uma passagem de Freud sobre Moisés como ilustração:

Vimos como muitos daqueles que sentiram a influência da estátua foram impelidos a interpretá-los como representando Moisés perturbado pelo espetáculo de seu povo desviado do estado de graça, a dançar em torno de um ídolo. Mas essa interpretação teve de ser abandonada, porque nos fazia esperar vê-lo levantar-se no momento seguinte, quebrar as Tábuas e realizar sua vingança. (...) O que vemos diante de nós não é o início de uma ação violenta, mas os restos de um movimento já efetuado. (...) Ao dar expressão à sua cólera e indignação, teve de abandonar as Tábuas e a mão que as retinha foi afastada. Elas começaram a deslizar e ficaram em perigo de se quebrarem. Isso o trouxe a si. Lembrou-se de sua missão e, por causa dela, renunciou à satisfação de seus sentimentos. (...) À medida que nossos olhos percorrem a estátua de cima para baixo, a figura apresenta três estados emocionais distintos. As linhas do rosto refletem os sentimentos que predominaram; o meio da figura mostra os traços do movimento reprimido; e o pé ainda permanece na atitude da ação projetada. É como se a influência controladora houvesse avançado de cima para baixo. (...) Este Moisés deve se um homem inteiramente diferente, um novo Moisés da concepção do artista, sendo assim, Michelangelo deve ter tido a presunção de emendar o texto sacro e falsificar o caráter daquele santo homem. Poderemos imaginá-lo capaz de uma audácia que, quase se poderia dizer, aproxima-se de um ato de blasfêmia?²¹

Este é um exemplo de como a interpretação de profundidade pode levar uma obra a ter sentido além de sua materialidade, desvendando suas metáforas, por exemplo, assunto a ser debatido adiante.

Retornemos, agora, para a argumentação de Danto. Note-se o seguinte exemplo: as obras de J e K²².



²⁰ RIVERA, Tania. Arte e psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 14.

²¹ FREUD, Sigmund. *O Moisés de Michelangelo*. [<http://areas.fba.ul.pt/jpeneda/moisés.htm>]

²² DANTO, Arthur C. A transfiguração do lugar-comum. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 184.

Se lhe for dito que estas figuras acima são duas obras de arte distintas encomendadas por uma biblioteca científica que solicitou obras de estilo contemporâneo e que possuíssem por objeto duas leis da ciência famosas, a partir de uma interpretação de superfície, o que você veria? Sem redundâncias, mas isto o que se vê: duas obras iguais. Porque o limite da interpretação de superfície são os limites da materialidade do objeto, ela identifica *Oa* como *Oa*, pois se sabe que são obras pela informação obtida, além de termos certeza que são sobre (*aboutness*) duas leis famosas da ciência, porém, o que faz delas *Oa*? Você saberia explicar por que são obras distintas?

Ainda confuso com a similitude das obras entre si? Voltemos a formulação de Danto das quatro sentenças para o conceito de arte – a saber, uma obra de arte (1) é sempre sobre algo, *aboutness*, (2) exprimem um ponto de vista sobre o que são sobre (3) por meio de metáforas ou retórica, (4) necessitam de interpretação constitutiva para sua identidade artística e (5) tal interpretação está historicamente localizada em um mundo da arte, *artworld*. Até o momento a primeira já está expressa, são sobre leis da ciência, pois assim foi informado. Mas, para entendermos estas obras como “de arte” parece que a interpretação que constitui a obra deve ser realizada - senão iniciamos e terminamos na informação “porque são duas obras de arte!”, institucional - portanto, são duas obras distintas sobre leis da ciência, intuitivamente perguntamos: quais leis? O tema do artista J é a terceira Lei de Newton: segundo ele $F=ma$, ele explica que a pintura nos mostra duas massas, a superior exerce pressão para baixo com força proporcional à sua aceleração, e em reação a massa inferior exerce pressão equivalente para cima, as massas são iguais (mesmo tamanho) e opostas (uma encima da outra). Por outro lado, K nos diz que sua obra, sobre a primeira Lei de Newton, representa a trajetória de uma partícula isolada, uma vez em movimento, sempre em movimento, de acordo com a lei que postula que um corpo em repouso permanece em tal estado a menos que forças contrárias atuem. Por tal motivo o quadro mostra uma linha de borda a borda, com ausência de forças, como explica K:

É claro que a linha é reta, mas como é equidistante da borda superior e da borda inferior o artista oferece uma explicação engenhosa: se a linha fosse mais próxima de uma das bordas, esse desequilíbrio precisaria ser justificado, mas como nenhuma força a empurra numa direção ou noutra ela corta o quadro ao meio, sem se inclinar para nenhum dos lados. Assim, o quadro mostra a ausência de forças.²³

Agora, após tais explicações sobre o que as obras são e como estes temas foram expostos (a intenção dos artistas, seus pontos de vista nas opções feitas na exposição das leis) é

²³ DANTO, Arthur C. A transfiguração do lugar-comum. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 185.

possível interpretar cada uma delas de modo distinto. O trabalho de J mostra massas, o de K não; o de K é estático e o de J dinâmico. Por tais razões, Danto termina sua alegoria com a entrada de um crítico de arte de vanguarda que elogia K, mas afirma que o quadro de J é fraco - poderia ser dito até equivocado - porque as bordas não deixam visualizar o caminho, se por cima, por baixo ou através.

Sem se ater aos pormenores dos artistas, o que agora importa são as interpretações constitutivas que se formaram em nossa apreciação das obras. Podemos voltar a vê-las como obras porque assim a interpretamos, e, se quisermos, ainda julgá-las boas, ruins, feias ou belas, contudo, a formulação de juízos não é a preocupação, mas sim ver retângulos como obras, e mais, vê-los distintos um do outro – fortemente diferenciáveis. De tal modo, após toda esta elaboração ativa e teórica sobre os quadros, temos uma diferenciação destes para um desenho de dois retângulos que fiz nesta folha enquanto pensava, distraidamente, sobre J e K.

A interpretação de superfície nos auxiliou a ver que eram obras de arte sobre duas leis da ciência. A interpretação de profundidade nos apresentou a distinção que necessitávamos para entendê-las diferentes de meros retângulos e enquanto obras, entre si. Danto retoma a antiga Grécia dos oráculos e o termo *kledon*, traduzido como “o que significa mais do que o falante compreende”, em que os oráculos ajudavam a fazer perceber *a* como *b*, o que depois será aprofundado filosoficamente na hermenêutica e com a teoria dos símbolos de Ricoeur. Desde que a primeira arte fora realizada se fez preciso aprender a compreender mais do que é percebido pelos sentidos – ver *a* como *b*.

A deep interpretation of *a* identifies it as *b*, whereas a surface interpretation identifies it as *a*. Surface interpretation, as we saw, is with reference to the agent's reasons, though not his deep reasons, and though he may have difficulty in saying what his surface reasons are, this will not be because they are hidden. Its being hidden is a special kind of reason for not being able to make something out.²⁴

O que interessa a Danto é tanto a interpretação de superfície quanto a de profundidade. Ambas fornecem para o espectador a possibilidade de ver o objeto como obra. E não como alguns entenderam o conceito para o filósofo, assumindo que ele via na interpretação de superfície a única correta, como é o caso de Tom Leddy, em seu artigo *Against surface interpretation*, onde confronta Danto,

Moreover, although artists' intentions may be necessary for the constitution of works of art, they are not sufficient. Although Stravinsky's intention to lower his arm contributes to his bodily behavior being an action, it only constitutes

²⁴ DANTO, Arthur C. Deep interpretation in: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986, p. 56.

such an action within a context that includes certain social conventions. Generally speaking, acts and works of art are both constituted and reconstituted through evolving intentions in constantly evolving social contexts. It is also doubtful that a description of a work may be fully isolated from interpretation. For instance, it is often a matter of interpretation whether a particular canvas is large, and what kinds of things a painting depicts.²⁵

Neste viés argumentativo, Leddy *expõe três objeções*, (1) a *noção* da interpretação correta ser a da *intenção* do artista, (2) *rejeita* qualquer *distinção* entre interpretação de superfície e de profundidade e (3) a *visão* de que as *intenções* do artista podem ser suficientes para constituir algo em obra de arte. Como réplica a estes apontamentos, escrevem Peg Zeglin Brand e Myles Brand,

Leddy argues that a surface interpretation, now understood in Danto's terms, may not be exhaustive of all aspects of the artist's activity. For example, in some creations, much is left to chance, and the artist's intention is not complete. In fact, we recognized this fact and even pointed out that an artist's intention can be irreducibly ambiguous. But once again, this leaves Danto's thesis intact. A surface interpretation can be partial and ambiguous (though not self-contradictory). That there exists a surface interpretation-not that it is complete or elaborate-is necessary for an object or event to be a work of art.²⁶

Faz-se presente o problema que Danto percebe na interpretação de profundidade: qualquer coisa pode ser dita. Contudo, o que esta interpretação nos revela, a saber, a intenção do artista, pode - e por vezes necessita - que a interpretação de profundidade transfigure *a* em *b*. Por tal motivo ambas interpretações são relevantes. Mas, que se esclareça que quanto mais próxima da intenção do artista uma interpretação é, mais “correta” ela se mostra. Assim, a passagem em que Freud discorre sobre o Moisés de Michelangelo é aceitável, porém, somente será correta se participar da intenção do artista. Este requisito se impõe para que não seja algo somente *tribal*²⁷ o ato de transfigurar em

²⁵ LEDDY, Tom. Against surface interpretation in. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 57, No. 4, Autumn, 1999, p. 462.

²⁶ BRAND, Peg Zeglin; BRAND, Myles. Surface Interpretation: Reply to Leddy in. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 57, No. 4, Autumn, 1999, p. 464.

²⁷ Note-se aqui a passagem descrita por Clifford Geertz sobre a linha na cultura dos *yoruba* onde “la absoluta nitidez de la línea, es una de las principales preocupaciones de los escultores yoruba, preocupación que captan aquellos que aprecian el trabajo de esos escultores; el vocabulario de categorías lineales que los yoruba emplean coloquialmente para una serie de intereses más amplios que la escultura, es detallado y extensivo. Los yoruba no sólo graban líneas sobre sus estatuas, cerámicas y cosas así: hacen lo propio en sus caras. El corte, de profundidad, dirección y longitud variables, practicado en sus mejillas, se emplea como un medio de identificación del linaje, como adorno personal y como expresión del estatus; y las terminologías del escultor y del especialista en escarificaciones —diferencian los ‘cortes’ de las ‘rasgaduras’, y las ‘perforaciones’ o ‘desgarramientos’ de las ‘heridas abiertas’— son idénticas hasta un grado de precisión exacto. Pero todavía hay más. Los yoruba asocian la línea con la civilización: ‘Este país ha conseguido civilizarse’ significa literalmente en yoruba ‘que esta tierra tiene líneas sobre su cara’.”(GEERTZ, Clifford. Conocimiento local. Barcelona: Paidós, 1994, p. 121-2). Esta importância concedida à linha pelos *yoruba* em sua arte carrega a simbologia de uma cultura inteira, realizando uma identificação metafórica e mesmo religiosa, algo que se perde quando não inserido na cultura. Embora, o

Oa, deve haver a intenção do artista em fazer algo que seja *Oa*, e não um artigo religioso ou decorativo, por exemplo.

Contudo, as interpretações que possuem um foco social, como a opção pela interpretação de gênero, conhecida como interpretação feminista da arte entra em diálogo com a proposta de Danto, como é possível observar no artigo de Estella Lauter, *Re-Enfranchising Art: Feminist Interventions in the Theory of Art*, de 1990. Nele, Lauter explica que

Philosophy, Danto claims, has dis-enfranchised art by absorbing it into thought. Feminist theory, on the other hand, through its attention to the difference that gender makes and has always made in the creation, reception and evaluation of art, not only permits us to understand many perplexities of art and the artworld as interpreted by previous theories, giving artist-status to women in the bargain, but it also re-enfranchises art by re-visioning its complex relationships to culture(s).²⁸

Como se nota, a preocupação da posição feminista diante da obra é outra que a da constituição de algo em arte, há uma atenção com o gênero e as reivindicações que isto implica. Assim como ocorre na interpretação marxista, por exemplo, a interpretação de profundidade possui um caráter mais abrangente que somente a preocupação com a obra, entretanto, não são, necessariamente, transfigurativas (o já explicitado transformar *a* em *b*). Logo, Danto não nega estas opções interpretativas, já que “fora de sua tradição não é possível apreciá-la [a arte] como se aprecia de dentro, mas pode-se ao menos tentar não impor o seu próprio modo de apreciação a tradições que lhe são estranhas. Essa relativização foi estendida à arte feita por mulheres, negros e artistas provenientes de minorias, ainda que no âmbito de sua própria cultura”²⁹. Além disso, como escreve Lauter, a interpretação feminista participa do *artworld*, tal qual formula Danto, sendo assim, compreende-se que uma *Oa* não é unidimensional, mas possui abertura para muitas considerações.

But exactly what do we mean by "gender"? The answer has changed in the last

mesmo poderia ocorrer se ocorresse o contrário: um *yoruba* no MoMA, por exemplo, observando o *Campbell's Soup Cans*, de Andy Warhol. Contudo, o que aqui se faz significativo na diferenciação com os ritos e simbologias culturais e a arte produzida é o fato de que a identificação artística permanece com a falsidade, deixando a metáfora, o símbolo e a forma preservados em suas realidades não-encarnadas. Deste modo, o ato de transfigurar em *Oa* não é tribal, em um sentido antropológico, mas social, e somente artístico, pois fora do MoMA as latas de sopa são somente latas de sopa e nada mais que sua função alimentícia possa oferecer.

²⁸ LAUTER, Estella. Re-Enfranchising Art: Feminist Interventions in the Theory of Art in. *Hypatia*, Vol. 5, No. 2, Feminism and Aesthetics, Summer, 1990, p. 92.

²⁹ DANTO, Arthur. Após o Fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p. 105.

decade. Most feminists believe that "feminine" characteristics associated with women are not mandated by biology but are instead constructed by culture(s). Thus, "gender" refers to the effects of acculturation as expressed in behavior and attitude. In the explosion of knowledge called women's studies, however, we have learned that culture(s) affects individuals to differing degrees, so that predicted marks of gender do not always appear in works by women, and when they do, they do not represent all women. Beyond this general wisdom, feminist researchers often find that even when traces of gender are not apparent in works of art, they operate as invisible elements. Their evidence parallels Arthur Danto's now classic discovery that one cannot necessarily tell a work of art by looking at it; its status as art depends on factors that exist outside of it in the theories members of the "artworld" have about it. Just as a bed by Rauschenberg is a work of art if seen through the artworld's filter, so work by women that seems identical in value to work by men may not be art (or good art) when the artworld's filters contain social biases about women along with precepts about art. In addition, to complicate the issue even further, items taken to signify feminine gender may not embody the condition or views of women at all, but instead may represent men's fantasies.³⁰

A arte se modificou e se complexificou, exigindo que a visão, ou qualquer sensibilidade, fosse complementada pela(s) teoria(s). Conforme escreve Kandinsky

Compreender é educar o espectador, induzi-lo a compartilhar o ponto de vista do artista. (...) A arte é filha do seu tempo. Tal arte só pode reproduzir o que, na atmosfera do momento, já está totalmente realizado. Essa arte, que não encerra em si nenhum potencial de futuro, que é tão-só o produto do tempo presente e jamais engendrará o "amanhã", é uma arte castrada. Vive pouco tempo e, privada de sua razão de ser, morre assim que muda a atmosfera que a criou.

É uma arte suscetível ainda de outros desenvolvimentos. Também tem raízes em sua época. Mas não é somente o eco e o espelho dessa época; possui, além disso, uma força de despertar profética, capaz de uma vasta e penetrante irradiação.³¹

Nesta mescla de teorias do *artworld* o museu, tão caro à teoria institucional agora é espaço de encenação para as obras, não mais de contestação, esta pode vir do espectador, mas o museu abre suas portas para a visitação da mais contestadora arte, vejam-se as bienais e suas sempre presentes pol micas sobre obras que acabam por resvalar na realidade e cair no fundo da  tica, ou da falta dela. Como nota Hans Belting,

Onde nenhuma arte   mais capaz de formar consenso a seu respeito, qualquer arte pode reivindicar a sua entrada no museu. Onde nenhum museu   mais capaz de satisfazer todas as reivindica es, cada museu se socorre com exposi es alternadas, que d o a palavra a tais expectativas inconciliáveis numa sucessão de todas as teses concebíveis.³²

³⁰ LAUTER, Estella. Re-Enfranchising Art: Feminist Interventions in the Theory of Art in. *Hypatia*, Vol. 5, No. 2, Feminism and Aesthetics, Summer, 1990, p. 95.

³¹ KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 31.

³² BELTING, Hans. O fim da história da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 174.

2.2 O mundo da arte (*artworld*)

A identificação artística mantém a falsidade, o fictício em oposição a realidade. Ela contribui para manter a cisão entre arte e realidade. Isso é importante já que há a necessidade de compreender que se está diante de uma manifestação dita artística (figura, cena, gesto, fotografia, paisagem...) - e que esses fenômenos não estão sendo realizados e vistos como diante de um fato real. Sendo isto responsável pela apreciação do mais belo até o mais repugnante dos acontecimentos artísticos. A segurança de tencionar a realidade tomando a precaução de não penetrá-la é a arte da arte. Aqui, entretanto, reside uma questão-chave que a identificação artística, como gesto cognitivo mediato, suscita: como dominar o *é* da identificação artística para, então, constituir o objeto como obra de arte?

A pertinência da questão estaria em que, se alguém não conseguir realizar a constituição do objeto como obra de arte através do domínio da identificação artística, será como uma criança que vê bastões como bastões³³. Todos os possíveis apreciadores de obras de arte devem entender as teorias artísticas e a história, por exemplo, da pintura recente e remota, diz Danto. Os artistas são dependentes das teorias e da história da arte a que pertencem e que ajudam a produzir, mesmo que isso sirva para eles as rejeitarem.

Dizer “isso é tinta preta e tinta branca e nada mais” reside no fato de que ainda se está falando dentro do uso da identificação artística, “isso é tinta preta” não é uma tautologia. Essa afirmação – “é tinta preta e tinta branca e nada mais” - deve ser compreendida para haver clareza do entendimento da identificação artística. Mesmo quando se está diante um artista que diz, apontando para sua obra - talvez um quadrado vermelho - “isso é um quadrado vermelho”, ele não está dizendo uma tautologia, está impregnado de história, recente e remota, e de teorias.

Quanto mais os artistas buscam rasgos na arte, mais remendos as teorias artísticas fazem. Ou, de outra forma, quanto mais os artistas querem “não fazer arte”, mais restritos ficam à arte, contribuindo para a elaboração de investigações, hipóteses e formulações acerca de sua arte. Afinal, arte é interpretação, mas isso será debatido adiante.

A arte participa da realidade sem pertencer a ela. É preciso, portanto, compreender o seu mundo, pois “ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte”³⁴, ou, ainda, “o conhecimento de a quais outras obras a obra dada se

³³ DANTO, Arthur C. O Mundo da Arte. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p. 20, jul. 2006b.

³⁴ DANTO, Arthur C. O Mundo da Arte. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p. 20, jul. 2006b.

conforma, o conhecimento de quais outras obras tornam uma determinada obra possível”³⁵. Danto é preciso em sua defesa das teorias artísticas como formadoras de espectadores e artistas, ele diz que

É a teoria que recebe [a obra] no mundo da arte e a impede de recair na condição do objeto real que ela é (num sentido de *é* diferente do da identificação artística). É claro que, sem a teoria, é improvável que alguém veja isso [a obra *Brillo Box*, de A. Warhol] como arte e, a fim de vê-lo como parte do mundo da arte, a pessoa deve dominar uma boa dose de teoria artística, assim como uma quantia considerável da história da recente pintura nova-iorquina.³⁶

As teorias artísticas tornam possível aos objetos romperem a fronteira para a obra de arte, como diz Danto. Elas preparam, principalmente, o observador para apreciar uma nova abordagem artística. As teorias artísticas racionalizam a sensação a que uma nova forma de apresentar um objeto enquanto obra de arte será submetida. Essa preparação que as teorias têm por objetivo é a porta principal para o mundo da arte. O mundo da arte não é a institucionalização da arte - com seus poucos especialistas credenciados a definir o que pode ser arte e o que não pode em determinado momento - mas uma resposta à produção artística. Em contraste com Danto, no horizonte da teoria institucional, Dickie caracteriza um objeto artístico:

A work of art in the classificatory sense is (1) an artifact (2) a set of the aspects of which has had conferred upon it the status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld).

The second condition of the definition makes use of four variously interconnected notions: (1) acting on behalf of an institution, (2) conferring of status, (3) being a candidate, and (4) appreciation.

O *artworld* dantiano, em contrapartida, segue as sentenças: obras de arte (1) são sempre sobre algo, *aboutness*, (2) exprimem um ponto de vista sobre o que são sobre (3) por meio de metáforas ou retórica, (4) necessitam de interpretação constitutiva para sua identidade artística e (5) tal interpretação está historicamente localizada em um mundo da arte, *artworld*, forjado por teorias da arte.

Este primeiro esquema de interpretação de superfície, utilizado pela teoria institucional, pode ser referido a argumentação wittgensteiniana da semelhança apresentada nas *Investigações filosóficas* § 66 com a exemplificação da semelhança dos

³⁵ DANTO, Arthur. Após o Fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p. 183.

³⁶ DANTO, Arthur C. O Mundo da Arte. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p. 22, jul. 2006b.

jogos – que se esclareça que Wittgenstein não concordaria com um critério para as obras, sendo assim, não expôs nenhuma condição para a natureza da arte, apenas há aqui a menção sobre a analogia da interpretação de superfície com o exemplo wittgensteiniano do conjunto dos jogos.

Considere, por exemplo, os processos que chamamos “jogos”. Me refiro a jogos de tabuleiro, jogos de cartas, jogo de bola, torneios esportivos, etc. O que é comum a todos eles? Não diga: “Algo deve ser comum a eles, senão não se chamariam jogos”, - mas veja se algo é comum a eles todos. – Pois, se você os contempla, não verá na verdade algo que fosse comum a todos, mas verá semelhanças, parentescos, e até toda uma série deles. Como disse: não pense, mas veja! – Considere, por exemplo, os jogos de tabuleiro com seus variados parentescos. Agora passe para os jogos de cartas: aqui você encontra muitas correspondências com aqueles da primeira classe, mas muitos traços comuns desaparecem e outros surgem (...) Nos jogos de bola há um ganhar e um perder; mas se uma criança atira a bola na parede e a apanha outra vez, este traço desapareceu. Veja que papéis desempenham a habilidade e a sorte. E como é diferente a habilidade no xadrez e no tênis. (...) E assim podemos percorrer muitos outros grupos de jogos e ver semelhanças surgirem e desaparecerem. E tal é o resultado desta consideração: vemos uma complicada rede de semelhanças que se envolvem e se cruzam mutuamente. Semelhanças de conjunto e de pormenor.³⁷

De acordo com Danto, sobre esta conclusão de Wittgenstein da aproximação por semelhança entre os jogos, “reconhecemos o que são jogos simplesmente porque dominamos o mundo em que vivemos e não porque aplicamos uma definição que afinal de contas não existe. (...) Definição alguma nos tornará mais sábios”³⁸, deste modo, uma definição não é necessária. Retornando para a arte, diz Morris Weitz em 1956, cujas ideias influenciaram a elaboração de Dickie da teoria institucional,

Aestheticians may lay down similarity conditions but never necessary and sufficient ones for the correct application of the concept. With "art" its conditions of application can never be exhaustively enumerated since new cases can always be envisaged or created by artists, or even nature, which would call for a decision on someone's part to extend or to close the old or to invent a new concept.³⁹

Entretanto, Danto não participa desta visão sobre o conceito, para ele existem condições necessárias para a aplicação do conceito porque quando na presença de indiscerníveis – como o *A fonte* de Duchamp ou as *Brillo* de Warhol – as similitudes indicarão de acordo com a percepção visual, permanecendo a dúvida se estes objetos são obras; ou mesmo que nos seja informado que os objetos são artísticos, ainda estaremos somente aderindo a um julgamento institucional, o que pode causar certo distanciamento

³⁷ WITTGENSTEIN, Ludwig. Investigações filosóficas. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 52.

³⁸ DANTO, Arthur C. A transfiguração do lugar-comum. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 105.

³⁹ WEITZ, Morris. The role of theory in aesthetics, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 15, No. 1, Setembro, 1956, p. 32.

do espectador da arte, pois se sente ignorante das razões que tornam o que aprecia uma obra. Conforme diz Cynthia Freeland, “Danto argued instead that the artworld provides a background theory that an artist invokes when exhibiting something as art”⁴⁰ e esta teoria é o contexto cultural e social, invertendo a lógica de Dickie em que algo é arte se aceito pela instituição, aqui o *artworld* é o mundo de teorias em que estão inseridos artista e público que fornece as possibilidades de algo ser arte, portanto, se pode afirmar juntamente com Danto que o ato dos especialistas é menos de declaração (como propõe Dickie) do que de descoberta - como ocorre aos astrônomos que descobrem uma estrela por possuir razões para tal e, então, declaram o objeto celeste estrela, planeta, asteroide, etc.

O objeto é lançado à apreciação e as teorias se comprometem a inventar um lugar no mundo da arte onde ele se encaixe. Afinal, a arte deve se encaixar em algum pensamento racional para a apreciarmos como arte, o que Danto quer demonstrar com sua concepção do mundo da arte como dependente das teorias artísticas. Ou seja, o mundo da arte e a própria arte são possíveis pelas teorias artísticas. Aos pintores de Lascaux não ocorria que estavam produzindo arte, afinal, não havia estetas naquele tempo⁴¹. A importância das teorias artísticas se faz presente na busca incessante da definição de arte que um olhar cuidadoso sobre as épocas artísticas pode perceber, isto é:

As teorias artísticas que compõem o mundo da arte formam o campo discursivo em que as obras surgem e, por extensão, fornecem seus critérios de avaliação em dado momento histórico. Ainda que, por vezes, pretensamente formuladas como definições reais, reveladoras de uma suposta essência da arte, as teorias artísticas são de fato definições honoríficas, ou seja, nas quais o conceito “arte” foi redefinido em termos de um critério escolhido. Assim, mesmo que num momento posterior se mostrem falsas ou inconsistentes, o que importa a Danto é que as teorias artísticas participam necessariamente da intrincada trama que possibilita o surgimento das obras de arte.⁴²

Para Danto, o mundo da arte e o mundo real estão separados pelo *é* da identificação artística; cabe aos observadores captarem as informações necessárias para poder utilizar o *é* da identificação artística e conseguir ver além do que os olhos podem capturar⁴³. O mundo da arte, portanto, não tem por objetivo limitar a arte, inventar

⁴⁰ FREELAND, Cynthia. *But is it art?*. New York: Oxford University Press, 2001, p. 55.

⁴¹ DANTO, Arthur C. *O Mundo da Arte. Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p. 22, jul. 2006b.

⁴² SILVEIRA, C. “The Artworld”: a natureza teórica da arte na reflexão filosófica de Arthur C. Danto. 2010. 200 f.. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

⁴³ Nota-se a preocupação de Danto em utilizar o olhar, a visão, a aparência como objeto de investigação, isso porque sua teoria se norteia pelas artes plásticas quase que em sua completude. A música, a dança, a arquitetura, o teatro e mesmo a literatura muitas vezes não ocupam um papel de destaque em sua teoria.

fórmulas a serem seguidas, mas traduzir a arte de seu tempo a fim de aproximá-la de outras obras de arte. Como escreve Freeland,

Danto argues that in each time and context, the artist creates something as art by relying on a shared theory of art that the audience can grasp, given its historical and institutional context. Art doesn't have to be a play, a painting, garden, temple, cathedral, or opera. It doesn't have to be beautiful or moral. It doesn't have to manifest personal genius or devotion to a god through luminosity, geometry, and allegory.⁴⁴

Sobre este mundo da arte é importante notar o lugar da arte contemporânea em termos museológicos, como, por exemplo, Hans Belting a descreve ,

Deixe-me introduzir agora a Arte Contemporânea, um termo que ainda causa muita confusão já que é, tradicionalmente, identificado com a produção mais recente de arte moderna, pelo menos no Ocidente onde esta distinção cronológica ou de vanguarda resistiu até mesmo às noções pós-modernas e permaneceu válida até muito recentemente. Mas para além do ocidente, o termo “Arte Contemporânea” possui um significado muito diferente que lentamente está se infiltrando no mundo da arte ocidental. Lá, é considerado uma libertação do patrimônio modernista e é identificado com as correntes locais de arte de origem recente. Desta forma, oferece uma rebelião contra tanto a história da arte, com o seu significado ocidentalizado, quanto contra tradições étnicas, que parecem prisões para a cultura local em um mundo global.⁴⁵

Neste mundo da arte em constante tensão, tentando abarcar a produção mais recente, Belting também comenta a aceitação mercadológica da obra em contraste com a aceitação do público, pois a aplicação do mundo da arte ainda é complexa – talvez mais do que Danto propõe teoricamente.

O mercado da arte e a aceitação pública estão estranhamente divididos. O mercado frequentemente priva os artistas de sua voz crítica e seu significado político; e seu potencial crítico precisa de clientes fora do “sistema” cujo julgamento não seja neutralizado pela crítica de arte global assimilada. A aceitação no mundo da arte ainda foi a questão abordada pela exposição de Graz de Peter Weibel, em 1996, chamada *Inklusion: Exklusion*, que foi um importante passo para a discussão (e promoção?) de uma grande mudança. Mas “inclusão” (de quem e por que razões?) aconteceu apenas na nova cultura global de exposições emergentes enquanto a aceitação nas coleções de museus seria outra questão. A exposição de Graz conseguiu desenhar “um novo mapa da arte na era pós-colonial,” como diz o subtítulo. No entanto, “a migração global,” a segunda parte do subtítulo, permanece uma experiência pessoal. A migração é refletida na imaginação dos artistas e molda a memória individual. Museus, por outro lado, não migram (mesmo que suas coleções viajem), mas precisam educar um novo público ou são eles mesmos moldados pelo público

⁴⁴ FREELAND, Cynthia. *But is it art?*. New York: Oxford University Press, 2001, p. 58.

⁴⁵ BELTING, Hans. *Arte Contemporânea e o Museu na Era Global*. [http://www.forumpermanente.org/en/journal/articles/contemporary-art-and-the-museum-in-the-global-age]

local.⁴⁶

Na última frase da citação de Belting se percebe a inquietude sobre a transversalidade do tema do *artworld* entre público e instituição: o museu educa o público ou o contrário? Ambos, se tomarmos a teoria do mundo da arte de Danto e voltarmos ao conceito de identificação artística e de interpretação, juntos, tornando possível esta afirmação. Isto porque se existisse o foco somente na identificação artística, o público, em uníssono, teria a palavra final, por outro lado, a interpretação, principalmente de superfície, contribui com o ponto de vista do museu como preferível na distinção do que “é arte”. Mas, relacionando ambos, há um diálogo entre estes conceitos que constituem a legitimidade tanto da comunidade artística institucionalizada quanto do público.

O público, para Danto, não está atrelado a uma experiência estética em situações cotidianas, conforme afirma John Dewey,

A piece of work is finished in a way that is satisfactory; a problem receives its solution; a game is played through; a situation, whether that of eating a meal, playing a game of chess, carrying on a conversation, writing a book, or taking part in a political campaign, is so rounded out that its close is a consummation and not a cessation. Such an experience is a whole and carries with it its own individualizing quality and self-sufficiency. It is *an* experience.⁴⁷

A questão da arte é menos um problema estético e mais sobre o objeto e suas relações, pois Danto se posiciona essencialista frente ao problema da arte. Para Dewey, o sentido não é fundamentalmente um fenômeno linguístico, mas psicológico, mais um ponto dissonante entre os filósofos.

In short, art, in its form, unites the very same relation of doing and undergoing, outgoing and incoming energy, that makes an experience to be an experience. Because of elimination of all that does not contribute to mutual organization of the factors of both action and reception into one another, and because of selection of just the aspects and traits that contribute to their interpenetration of each other, the product is a work of esthetic art. Man whittles, carves, sings, dances, gestures, molds, draws and paints. The doing or making is artistic when the perceived results is of such a nature that *its* qualities *as perceived* have controlled the question of production. The act of producing that is directed by intent to produce something that is enjoyed in the immediate experience of perceiving has qualities that a spontaneous or uncontrolled activity does not have. The artist embodies in himself the attitude of the perceiver while he works.⁴⁸

⁴⁶ BELTING, Hans. Arte Contemporânea e o Museu na Era Global. [http://www.forumpermanente.org/en/journal/articles/contemporary-art-and-the-museum-in-the-global-age]

⁴⁷ DEWEY, John. Art as experience. [http://thenewschoolhistory.org/wp-content/uploads/2013/09/Dewey-ArtasExperience.pdf]

⁴⁸ DEWEY, John. Art as experience. [http://thenewschoolhistory.org/wp-content/uploads/2013/09/Dewey-ArtasExperience.pdf]

Contudo, a principal discordância entre eles é que Danto se posiciona sobre a obra de arte, o espectador e o artista e suas relações de intenção e compreensão de uma visão de mundo, porém, para Dewey, a experiência da obra de arte é o foco de sua análise, em suma, Dewey questiona a experiência da obra e Danto a obra e suas relações.

Entretanto, ambos possuem uma similitude em suas exposições:

(...) both writers hold that the human context of the artwork imbues the object with meanings that are expressed by artifacts and cannot be directly translated into other mediums Danto captures this idea in his notion of the metaphorical structure of art, and Dewey in his description of art as; an intensification and clarification of immediate meanings. As a result, both agree that art appreciation and criticism are interpretive activities, and that any historical interpretation of a work will attempt to reveal the meanings (or, for Danto, metaphor(s)) that the artist sought to bring forth from the medium in which he worked.⁴⁹

2.3 A metáfora

Aristóteles escreveu sua Poética provavelmente entre os anos 335 a.C. e 323 a.C., nela podem ser encontrados vários roteiros sobre como fazer uma tragédia ou uma comédia, e salvo certas variações históricas, é interessante ver como certas sugestões ainda hoje estão presentes nas histórias contadas pelo cinema - por exemplo, a proposta de haver mais de um herói quando a trama exige muito de apenas um personagem⁵⁰, ou a análise de Aristóteles sobre a “imitação” ideal ser a que não tem em vista a multidão, pois se assim desejar, acabará por cair no vulgar⁵¹.

Na análise proposta por Danto sobre a metáfora, a definição de Aristóteles, na Poética, está presente. Aristóteles observa que a linguagem feita por metáfora acaba por ser enigmática, e a essência do enigma consiste em falar de coisas reais associando termos inconciliáveis. Ele ainda alerta que quem usasse metáforas fora de propósito obteria o mesmo efeito que se o fizesse visando o cômico, mas complementa dizendo que o uso criterioso das metáforas é sinal de talento natural: é ser capaz de apreender as semelhanças⁵².

A metáfora não resulta somente do assunto do objeto artístico, mas também do modo como a obra de arte o apresenta. Como argumenta Aristóteles, fazer metáforas é apreender/dominar as semelhanças. Para Danto, as metáforas pictóricas devem ser interpretadas para apreciar a obra de arte em sua completude - pode-se enxergar as

⁴⁹ MITCHELL, Jeff. Danto, Dewey and the Historical End of Art. Transactions of the Charles S. Peirce Society, Vol. 25, No. 4, Fall, 1989, p. 488-9

⁵⁰ ARISTÓTELES. A Poética Clássica. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 27.

⁵¹ ARISTÓTELES. A Poética Clássica. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 51-2.

⁵² ARISTÓTELES. A Poética Clássica. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 44-5.

semelhanças que a metáfora propicia. É possível fazer uma aproximação entre os dois filósofos sobre a afirmação aristotélica da semelhança (da qual a metáfora bem feita resulta) quando Danto propõe que a interpretação de uma obra seja feita através do reconhecimento da metáfora que a obra possui - ver as semelhanças (ir além do apenas ver e tentar compreender traçando relações) que conduzem para a compreensão do que está sendo mostrado (é preciso *compreender* a metáfora que a obra possui). O que Danto propõe é, por exemplo, ver além de um par de pernas no quadro de Bruegel⁵³ para conseguir interpretá-las como sendo as pernas de Ícaro caído, que não desperta a atenção do homem do arado indiferente à sua tragédia. Bruegel utiliza as características do maneirismo, que opta por expor o assunto em relação inversa à sua escala, para conduzir a metáfora para a tragédia de Ícaro⁵⁴, e faz o público compreender isso na simples desatenção do homem trabalhador e no deslocamento da figura central – recurso maneirista por excelência. Desse modo, saber algo sobre a pintura maneirista influencia na compreensão da metáfora que a pintura de Bruegel contém.

2.4 O estilo

No *Curso de Estética*⁵⁵, Hegel escreve que há uma frase de Conde de Buffon que diz que *le style c'est l'homme*. Essa definição afirma que o estilo é aquilo em que se revela a personalidade do sujeito. Danto também menciona a frase, além de elucidar que o termo estilo deriva etimologicamente do latim *stilus* – instrumento pontiagudo usado para escrever. Ele escreve que “é como instrumento de representação que o *stilus* nos interessa aqui, ademais de sua interessante propriedade de deixar algo de sua natureza nas superfícies onde deixa suas marcas”⁵⁶. Diz que a afirmação da frase de Buffon amplia o conceito de estilo e transforma o *stilus* em metonímia, a troca de um nome por outro. O artista, além de representar o mundo, se exprime em suas relações com o conteúdo da representação, e “somente por um ato de brutal mas necessária abstração é possível separar o estilo da substância”⁵⁷.

Em Hegel vemos a diferenciação de maneira e estilo. A *maneira subjetiva* hegeliana pode ser entendida como algo que provém das qualidades particulares, acidentais do artista. A maneira é “um modo de execução devido a uma idiossincrasia

⁵³ Obra *Paisagem com a Queda de Ícaro*, ano 1558.

⁵⁴ DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 179.

⁵⁵ HEGEL, G. W. F. *Curso de Estética: o belo na arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 329.

⁵⁶ DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 283.

⁵⁷ DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 284.

peçoal, forma de conceber e modo de execução que, se forem levados demasiado longe, podem apresentar-se em oposição direta ao conceito do ideal”⁵⁸. Assim, a maneira seria o deixar-se levar pela subjetividade, pelo acidental e contingente, portanto, é visto negativamente por Hegel, que observa que o artista deve suprimir a acidentalidade e deixar-se guiar para além de seus caprichos. Como ele expõe, não há pior entendimento de originalidade do que a compreendida por meio da maneira, que afirma original um artista que possui certas singularidades de comportamento em que nenhum outro sujeito se aplique, “não há, neste sentido, povo mais original do que o inglês, pois cada inglês tem a sua mania que nenhum homem sensato gostará de imitar, e é impondo essa mania que pretende ser original”⁵⁹. Em contraponto, o estilo se refere a um modo de execução adequado às condições dos materiais utilizados, como também às exigências de concepção e execução de cada arte, e às leis que provêm do próprio conceito da coisa. Sobre a subjetividade, conceito-chave da modernidade, Hegel utiliza da sua dialética em três tópicos: em primeiro lugar o talento, o gênio, em segundo, a objetividade da atividade criadora, e por último a originalidade, onde se inserem a maneira, o estilo e a própria originalidade. A originalidade

Se revela em ser obra de arte criação própria de um espírito que não procura os elementos da sua obra no exterior para depois os reunir de qualquer modo, mas que, por assim dizer, elabora de uma só vez, e num só tom, um conjunto cujos elementos realizaram a sua inteira fusão nas profundidades do eu criador”, há uma interior afinidade.⁶⁰

Danto também faz uma diferenciação entre maneira e estilo. Para ele, a maneira é produzida pela repetição, fruto da mediação, portanto, apreensível. Assim se pode ser capaz de “desenhar no *estilo* de Rembrandt”⁶¹, mas não de possuir o estilo do famoso pintor, porque a “maneira [...] se separa do homem em si por um hiato que o conhecimento ou arte tem a função de estreitar”⁶². Observa-se alguma proximidade de compreensão entre Hegel e Danto, salvo pormenores, a maneira é fruto de repetição, é apreensível, podendo vir a ser mecânica, um mero trabalho de técnica. Para Danto, contudo, a maneira não está de tal modo atrelada às particularidades do artista, do sujeito, como repele Hegel, como em Danto não há a mesma filosofia da arte encontrada em Hegel e seus entendimentos, para o filósofo americano interessa, na arte pós-histórica, a afirmação do artista enquanto único, cheio de particularidades que explicita em sua obra fornecendo algo de si à ela que ninguém consiga aprender por repetição, algo que é de Rembrandt e

⁵⁸ HEGEL, G. W. F. Curso de Estética: o belo na arte. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 327.

⁵⁹ HEGEL, G. W. F. Curso de Estética: o belo na arte. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 330.

⁶⁰ HEGEL, G. W. F. Curso de Estética: o belo na arte. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 332.

⁶¹ DANTO, Arthur C. A transfiguração do lugar-comum. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 289.

⁶² DANTO, Arthur C. A transfiguração do lugar-comum. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 292.

ninguém mais.

Não há exclusão da possibilidade de ser feita arte à maneira de X, mas só se pode dizer que se está diante de uma obra do artista X se há na obra algo de X, algo que esteja além do conhecimento técnico e meras repetições, algo que ele imprimiu de si. O artista construiu sua emancipação de escolas e estilos definidores juntamente com os objetos artísticos que produziam, assim, na pós-história, ter estilo é ser o estilo. O estilo “exclui a mediação do conhecimento ou arte”⁶³, isto é, ter um estilo diz respeito à essência do próprio homem. Danto se utiliza da observação de Buffon de que “o estilo é o próprio homem”⁶⁴, para explicar que o “próprio homem” é aqui entendido de acordo com a “teoria de que somos sistemas de representações”⁶⁵, sejam sistemas de palavras ou de imagens. Sua “tese é uma extensão da tese de Peirce de que ‘o homem é a soma de sua língua, porque o homem é um signo’”⁶⁶. Destarte, “se o homem é um sistema de representações, seu estilo é o estilo de suas representações”⁶⁷. Logo, o artista representa o mundo, “exprime-se em suas relações com o conteúdo da representação”⁶⁸. O estilo, portanto, pertence a sua essência, é individual e intransponível. O estilo do artista, a não-mediação, reside em fazer ver o mundo como ele o vê ou como deseja que o mundo seja visto, não retratando o mundo como a vista de uma janela o faz, mas revelando o seu modo de ver aos observadores⁶⁹. Fica clara a objeção de Danto a Hegel: enquanto este busca a libertação da subjetividade contingente e imediata, aquele traduz a conquista da liberdade do artista em seu encontro consigo mesmo, um retorno para si, para o não-mediado, o ser o que se é ao revelar-se em sua obra que não pode deixar de ser sua visão de mundo, mundos possíveis, não somente mundos reais.

⁶³ DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 288.

⁶⁴ DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 284.

⁶⁵ DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 292.

⁶⁶ DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 293.

⁶⁷ DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 293.

⁶⁸ DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 284.

⁶⁹ DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 288.

3. *TALISMAN DU MONDE*: O ARTISTA E A OBRA EM MAURICE MERLEAU-PONTY

Então sempre surge um homem, um de nós, em tudo nosso semelhante, mas que possui uma força de “visão” misteriosamente infundida nele. Ele vê o que será e o faz ver. - Wassily Kandinsky; Do espiritual na arte

Que é a arte senão um recorte de realidade, uma invenção do mundo? Como o artista percebe o mundo e transforma o que está dentro de si, esta percepção, em obra de arte, em forma nova de ver a realidade é o percurso teórico percorrido pelo filósofo francês Merleau-Ponty em seus escritos sobre a arte, mais especificamente sobre a pintura. Merleau-Ponty contempla em seus escritos um espaço para pensar a pintura e o olhar do artista sobre o mundo como ponto de ebulição do ato de criação. O interesse reside na percepção que o artista tem sobre o mundo, seu olhar, que se traduz em obra - em como se dá esta visão que se diferencia da banal por algum motivo. Qual a gênese da obra?

Merleau-Ponty diz que “a pintura desperta, leva à sua última potência um delírio que é a visão mesma”⁷⁰, mas como o olhar, que é esta visão comum pertencente ao sentido humano, pode criar e fazer ver uma nova perspectiva, paisagem de significação? Ou, ainda, mais primariamente, desvelar as premissas do visível em sentido profano, como expõe o filósofo,

É a própria montanha que, lá distante, se mostra ao pintor, é a ela que ele interroga com o olhar. O que ele pede a ela exatamente? Pede-lhe revelar os meios, tão-somente visíveis, pelos quais ela se faz montanha aos nossos olhos. Luz, iluminação, sombras, reflexos, cor, esses objetos da pesquisa não são inteiramente seres reais: como os fantasmas, têm existência apenas visual. (...) O olhar do pintor lhes pergunta como se arranjam para que haja de repente alguma coisa, e essa coisa, para compor um talismã do mundo, para nos fazer ver o visível.⁷¹

O artista produz a partir de sua possessão do ver o visível que não se revela sem a visibilidade recriada, pois como diz Cézanne, “a paisagem se pensa em mim”. Merleau-Ponty nos fala da interrogação da pintura, de uma (re) abertura do mundo visível que o pintor propicia. Este talismã⁷² do mundo que é a obra se revela visível na visão profana

⁷⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 20.

⁷¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 21.

⁷² De *tilasman*, plural de *tilasm*, vocábulo que os árabes buscaram no grego *telesma*, “rito religioso; objeto consagrado”.

e emerge do mundo um *talisman du monde* que consagra algo do banal, como o conceito de transfiguração em Danto também aponta, pois a obra possui algo de ser do mundo/visível e não-ser que o ato (quase ritualístico) da transfiguração/consagração nos permite ver além do visto, o invisível do visível, pois, “são as próprias coisas, do fundo de seu silêncio, que deseja conduzir à expressão”⁷³.

3.1 O visível

Imagine que você decide desenhar uma natureza morta. Uma folha em branco, o lápis e posicione-se não tão longe que não seja possível ver os detalhes nem tão perto que escape o todo do recorte da figura final. Ao contornar com o traçado da linha a maçã para o papel você descobre que este contorno do objeto-maçã não é fixo, está em fuga do ponto que se foca; a maçã se forma a cada olhar. Com esta “descoberta” os modernos como Klee e Matisse transportaram para a sua pintura a libertação (e não exclusão como os Impressionistas) da linha pela cor. Esta expressão do artista a partir de uma nova introdução no mundo possuído pelo visível permite a criação de um “nó de significações vivas” que é a obra de arte. Descobrir no objeto sua particularidade, questionar sua visualidade, romper com a visualidade profana.

Figurativa ou não, a linha em todo caso não é mais imitação das coisas nem coisa. É um certo desequilíbrio disposto na indiferença do papel branco, é uma certa perfuração praticada no em-si, um certo vazio constituinte (...) A linha não é mais, como em geometria clássica, o aparecimento de um ser sobre o vazio do fundo; ela é, como nas geometrias modernas, restrição, segregação, modulação de uma espacialidade prévia.⁷⁴

Note-se a obra de Matisse *Natureza morta com peixes vermelhos*, nela se pode observar o que Merleau-Ponty observa sobre a linha que segrega, modula o visível e acaba por ensinar a ver a realidade de outro modo. Aprendemos a ver a mulher, os peixes, a outra espacialidade representada pelo olhar do artista. As cores primárias estendidas, a forma orgânica - aqui a linha não é a principal constitutiva do volume e das dimensões, mas as cores. A não-immediatez do quadro que demora a se constituir, a fazer ver este visível que o olhar do pintor captou – como diz Danto sobre a metáfora que a obra possui, é preciso compreender a metáfora do artista para captar a obra em seu todo, em seu recorte

⁷³ MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 16.

⁷⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 40.

do real que é também um modo de ver e dizer o mundo.

A proposta do artista deve ser entendida como uma busca pelo olhar vivo que manipula o mundo e se encontra com os objetos a fim de manipulá-los. Conforme escreve Merleau-Ponty,

O olho realiza o prodígio de abrir à alma o que não é alma, o bem-aventurado domínio da coisas, e seu deus, o sol. (...) Um pintor não pode consentir que nossa abertura ao mundo seja ilusória ou indireta, que o que vemos não seja o mundo mesmo, que o espírito só tenha de se ocupar com seus pensamentos ou com um outro espírito. Ele aceita com todas as suas dificuldades o mito das janelas da alma: é preciso que aquilo que é sem lugar seja adstrito a um corpo, e mais: seja iniciado por ele a todos os outros e à natureza.⁷⁵

Conforme escreve Danto em sua introdução à obra de Honoré de Balzac, *The unknow masterpiece*,

Frenhofer puts it in his own way: “Artists aren’t mere imitators, they’re poets!” Somewhat inconsistently, Frenhofer appears to have imagined, in connection with the climactic work to which he devoted so many years, that knowledge really could do the work of genius—that knowledge, astutely applied, could not merely conquer appearance but conquer reality, and bring the subject literally to life. But Frenhofer, though unquestionably meant to be seen by us as a genius, aspires to something greater by far than that. He wants to perform magic.⁷⁶

Nesta transfiguração em *talisman du monde* o artista refaz o objeto, reapresenta-o sob um olhar único, ele apreende o mundo banal, captura e fornece significação. Explica Merleau-Ponty,

(...) Durante a execução, os sons não são apenas os "signos" da sonata, mas ela está ali através deles, ela irrompe neles. Da mesma maneira, a atriz torna-se invisível, e é Fedra quem aparece. A significação devora os signos e Fedra tomou posse da Berma tão bem, que seu êxtase em Fedra nos parece ser o máximo do natural e da facilidade. A expressão estética confere a existência em si aquilo que exprime, instala-o na natureza como uma coisa percebida acessível a todos ou, inversamente, arranca os próprios signos — a pessoa do ator, as cores e a tela do pintor — de sua existência empírica e os arrebatam para um outro mundo. Ninguém contestará que aqui a operação expressiva realiza ou efetua a significação e não se limita a traduzi-la.⁷⁷

De acordo com Danto, a metáfora artística que se faz possível pelo pacto velado do espectador com o artista sobre “ser enganado” fornece à arte esta riqueza de transfiguração/consagração dos objetos banais ao serem “devorados” os signos,

⁷⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 42-3.

⁷⁶ DANTO, Arthur, Introduction in: *The unknown masterpiece*, New York: NYRB, 2001, p. 05.

⁷⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 248-9.

conduzindo-os a um outro mundo, o mundo da arte. Nesta nova identidade do objeto que é também “artístico” se desenvolve uma interpretação vinculada à metáfora explicitada pelo artista que é entendida pela interpretação realizada o mais próximo possível da intenção do criador. Afirma Merleau-Ponty que,

A criação de cultura não tem eficácia se não encontra um veículo nas circunstâncias exteriores. Mas, por pouco que recorram a ela, uma pintura conservada e transmitida desenvolve em seus herdeiros um poder de suscitação desproporcional ao que ela é, não só como fragmento de tela pintada, mas também como obra dotada por seu criador de uma significação definitiva.⁷⁸

3.1.1 A percepção

Merleau-Ponty foi um crítico do positivismo, a ciência, em sua versão positivista, considera a percepção como algo diferente da sensação, embora a relacione por meio da causalidade estímulo-resposta. Nesse sentido, a percepção é o ato pelo qual a consciência apreende um dado objeto, sendo as sensações mero instrumento. A *Gestalt*⁷⁹ ofereceu um novo modo de compreender a percepção: esta se dá através da noção de campo, não existindo sensações elementares, nem objetos isolados. Dessa forma, a percepção não é o conhecimento exaustivo e total do objeto, mas uma interpretação sempre provisória e incompleta. A percepção fenomenológica constrói-se no diálogo com a Gestalt, e, também, no encontro com a arte – principalmente a pintura moderna e os trabalhos de Cézanne, Matisse, entre outros. Em *A dúvida de Cézanne* Merleau-Ponty observa a pintura de Cézanne enquanto possuindo uma configuração perceptiva cuja natureza questiona as dicotomias percepção/pensamento e expressão/expresse. Cézanne reconhece nas sensações o paradoxo de sua pintura, assim como o sensível será um elemento fundamental para a compreensão da percepção na obra de Merleau-Ponty.

A afirmativa de Merleau-Ponty é que o pintor expressa seu encontro com o mundo, e assim todos os artistas - mesmo ao modificarem o conceito de criação como manipulação do objeto para o não manipulado, mas pensado e escolhido - neste ato alquímico de modificação o artista subverte as relações das coisas com seus laços

⁷⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio, in: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 101.

⁷⁹ *Gestalt* (alemão): forma; figura; feição; aparência. A palavra surge em 1523 de uma tradução da bíblia significando “o que é colocado diante dos olhos, exposto aos olhares”. Hoje é amplamente utilizada significando um processo de dar forma ou configuração; significa uma integração de partes em oposição à soma do “todo”.

costumeiros, trazendo assim o novo - a criação reside aqui, nesta modificação da natureza do objeto.

O artista, nesta busca por outros e novos encontros com o mundo, vive a abertura constante para o visível, “o mundo não está mais diante dele por representação: é antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e a vinda a si do visível”⁸⁰. A fim de ilustração desta condição de artista notemos o que Lygia Clark escreve em carta para Helio Oiticica:

Se o homem não conseguir uma nova expressão dentro de uma nova ética ele estará perdido. A forma já foi esgotada em todos os sentidos. O plano já não interessa em absoluto – o que resta? Novas estruturas a descobrir. É a carência de nossa época. Estruturas que correspondam absolutamente a novas necessidades de o artista se expressar. (...) O problema já não é absolutamente de figuração. Mondrian é o maior, pois foi ele que chegou à falta completa do sentido da figuração. A volta [...] à matéria orgânica provém deste impacto. O tempo é o novo vetor da expressão do artista. Não o tempo mecânico, é claro, mas o tempo vivência que traz uma estrutura viva em si.⁸¹

Assim, nesta configuração diferenciada do artista sobre o visível, no estar-no-mundo, Merleau-Ponty desvenda:

Essa precessão do que é sobre o que se vê e faz ver, do que se vê e faz ver sobre o que é, é a própria visão. E, para dar a fórmula ontológica da pintura, quase nem é preciso forçar as palavras do pintor, já que Klee escrevia aos trinta e sete anos estas palavras que foram gravadas em seu túmulo: “Sou inapreensível na imanência [...]”⁸².

Esta metafísica de que tanto Merleau-Ponty quanto Danto oferecem como a morada da arte, principalmente as plásticas, aflora na arte que se desdobra sobre si e se materializa no objeto transfigurado, no *talisman du monde*, como nos diz Oiticica,

A posição da arte em nosso século tende totalmente para o Metafísico. É inútil querer achar-lhe outro caminho. Suas expressões variarão de artista para artista, mas toda ela se encaminhará para o Metafísico; ela é, ela mesma, esse Metafísico. Nunca o silêncio, que mais representa o Metafísico na arte, se expressou, ele mesmo, de dentro para fora. Se antes se atingia a esse silêncio era sempre em mistura com não-silêncio, o fora que subia até a duração, atingindo-a. Agora, a duração, tempo interior, aparece em silêncio, de dentro para fora. Parte-se do silêncio mesmo, logo a obra é duração ela mesma, e não uma duração que surge ou que se intui dentro do mundo do não-silêncio.⁸³

⁸⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 37.

⁸¹ CLARK, Lygia; OITICICA, Helio. Cartas, 1964-74. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p. 34-5.

⁸² MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 44.

⁸³ OITICICA, Helio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 16.

Para Merleau-Ponty, a percepção é o poder de apropriar-se e transformar situações. Como ele explica em sua *Fenomenologia da percepção*, “toda percepção supõe um certo passado do sujeito que percebe”⁸⁴, e através desta construção do mundo percebido eu elaboro um ambiente. Não percebemos um objeto ou um rosto, mas a sua expressão. Reconhecemos sem definir em uma atitude natural (sem percepções), pois se o mundo já me for familiar atribuirei propriedades a estes objetos, há um fluxo de experiências presente, assim, não percebemos o objeto, mas estas significações, estes fluxos que me fazem perceber o objeto e seu sentido.

A obra de arte, este *quasi-corpus*, possui uma significação tácita, e neste exercício a percepção alcança seu ponto nefrágico, porque não há como perceber a obra sem sua presença, e, além, sem significá-la em si. Sobre isto escreve Merleau-Ponty,

A análise da obra de Cézanne, se não vi seus quadros, deixa-me a escolha entre vários Cézannes possíveis, e é a percepção dos quadros que me dá o único Cézanne existente, é nela que as análises adquirem seu sentido pleno. O mesmo acontece com um poema ou com um romance, embora eles sejam feitos de palavras. Sabe-se que um poema, se comporta uma primeira significação, traduzível em prosa, leva no espírito do leitor uma segunda existência que o define enquanto poema.⁸⁵

Neste movimento de perceber a obra e defini-la enquanto arte reside as teorias de Danto e Merleau-Ponty, já que para Danto esta presença do conceito de arte que faz com o espectador absorva o artístico do objeto se constitui nesta via de mão dupla: perceber e definir enquanto obra, pois perceber uma cama como *A cama* exige um processo de conversão que pressupõe um mundo familiar, um mundo da arte, que forneça atributos ao objeto, como significar algo e manter uma identificação artística de falsidade, por exemplo. Assim, para Merleau-Ponty,

Transcendence is the experience of primary or primordial perception that exports us out of everyday secondary perception into a world beyond the safety of personal history and subjectivity, a world that is a stranger, alien, no longer an interlocutor, but a resolutely silent Other.⁸⁶

A percepção visual é instigante por conservar enigmas que nos fazem ver e enxergar de forma diferente um mesmo objeto. O (re)conhecimento de algo visto pode se dar de diversas maneiras, o olhar na arte questiona o mundo, reinventa-o em optar por um recorte da realidade e deslocá-lo de sua função e, mais que isto, reinventa o (re)

⁸⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 378.

⁸⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 208-9.

⁸⁶ JOHNSON, Galen A. *The retrieval of the beautiful*. Evanston: Northwestern University Press, 2010, p. 76.

conhecimento do mundo. Como já foi dito, o artista observa as premissas do visível, o invisível posto à luz. Este é o caso, por exemplo, dos impressionistas, onde a busca pelas cores do mundo o faziam modificar a norma do olhar – por vezes a arte pictórica busca desestabilizar a intuição do mundo, de suas cores, perspectivas, formas, etc.

Para obter no quadro, que será visto à luz fraca de interiores, o aspecto mesmo das cores ao sol, é preciso então fazer figurar nele não apenas um verde, se se trata da relva, mas também o vermelho complementar que o fará vibrar. Por fim, o próprio tom local é decomposto pelos impressionistas. (...) Resultava desses procedimentos que a tela, não mais comparável à natureza ponto por ponto, restituía, pela ação das partes umas sobre as outras, uma verdade geral da impressão.⁸⁷

Esta percepção do mundo nos chega pelos sentidos, apenas. Sentidos corpóreos que, se sofrem algum distúrbio nos fornecem dados diferentes, um mundo outro, como os daltônicos e suas cores indistinguíveis, por exemplo. Sobre esta condição biológica reside o contato com o mundo que se transformará em experiência de mundo. Para tal entendimento se desenvolveu na ciência os estudos da neuroestética que investiga a posição do cérebro na recepção e decodificação da experiência artística.

Nesta trama de relações envolvidas na apreciação da arte a percepção e a experiência se relacionam com a finalidade de que o objeto seja reconhecido por mim e possua sentido, cor, forma, etc. Escreve Merleau-Ponty observa que

A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como o concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir. A visão, diz-se, só pode apresentar-nos cores ou luzes, e com elas formas, que são os contornos das cores, e movimentos, que são as mudanças de posição das manchas de cor. Mas como situar na escala das cores a transparência ou as cores "turbas"? Na realidade, cada cor, no que ela tem de mais íntimo, não é senão a estrutura interior da coisa manifestada no exterior. O brilho do ouro apresenta-nos sensivelmente sua composição homogênea, a cor embaçada da madeira apresenta-nos a sua composição heterogênea. Os sentidos comunicam-se entre si e abrem-se à estrutura da coisa.⁸⁸

Como Merleau-Ponty escreve, a percepção das cores dos objetos é uma abertura/composição do corpo à coisa. Mas, nossas experiências da cor verde certamente influenciam nossas respostas à cor verde – que pode ou não ser a mesma para todos os seres humanos. Portanto, há, na filosofia contemporânea, muitos diálogos com a ciência, principalmente em assuntos relacionados ao funcionamento do cérebro. Já há algum

⁸⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne, in: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 126.

⁸⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 308.

tempo se questiona sobre o externalismo e internalismo nas relações da mente com o mundo. Zahaviesclarece a proximidade da fenomenologia com a ciência:

Phenomenology has insisted upon this, and has consequently taken a clear stand on the relationship between phenomena and reality, and on the question of what it means for an object to be given as really existing. For phenomenology, the world that appears to us – be it in perception, in our daily concerns or in our scientific analyses – is the only real world. One of the things that pre-scientific experience and scientific exploration have in common is that both are concerned with the world of appearance. The latter simply enlarges it.⁸⁹

Enquanto a filosofia de Husserl, nome de destaque na fenomenologia, se aproxima do internalismo por seu método transcendental, Merleau-Ponty seria designado como externalista por ter uma teoria embasada nas relações intencionais da mente com o mundo. Contudo, Merleau-Ponty afirma que o interno e o externo são inseparáveis, portanto, não são possíveis de serem separados para fins analíticos. Conforme escreve Merleau-Ponty,

O interior e o exterior são inseparáveis. O mundo está inteiro dentro de mim e eu estou inteiro fora de mim. Quando percebo esta mesa, é preciso que a percepção da tampa não ignore a percepção dos pés, sem o que o objeto se desmembraria.⁹⁰

Neste viés, Danto é compreendido como um internalista:

Thus Danto’s arguments against the “visuality” of the visual arts strongly depend on both internalist presuppositions [a narrow, sensationalist conception of perceptual experience, and a narrow, because exclusive, focus on the material “end product” of the artwork.]. Consider his famous method of indiscernibles: it consists in identifying the perceived identity that is common to a “mere thing”, as he calls it, and an artwork. As such Danto assumes that one can isolate the interpretative aspect of an artwork as being its essence, existing over and above the physical object and the uninterpreted perception. From this he concludes that it is interpretation, not visual experience, which determines the relationship between an artwork and its material counterpart.⁹¹

Assim, teríamos Danto, internalista, e Merleau-Ponty, externalista. Entretanto, sabemos que ambos não podem ser concebidos estritamente nestas definições. Contudo, muitos estudos estão sendo realizados a fim de compreender o funcionamento do cérebro quando em contato com a arte e a beleza. Se o interior e o exterior são inseparáveis, nossa

⁸⁹ ZAHAVI, Dan. Internalism, externalism, and transcendental idealism In. *Synthese* vol 160, Issue 3, February 2008, p. 368.

⁹⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 456.

⁹¹ MYIN, E. VELDEMAN, J. Externalism, Mind, and Art, in *Aesthetics Beyond the Skin*, Exeter: Imprint Academic, 2011, p. 60.

percepção corresponde ao vivido, mas igualmente aos limites de nossos aparelhos cognitivos. Certamente Merleau-Ponty, nem Danto, ou qualquer apreciador de arte, concordaria que a ciência possa responder o que é a arte ou como somos impactados por ela. Por isso, o presente trabalho apresenta, a seguir, um esboço sobre a neuroestética e suas contribuições para a arte e a estética. Isto será feito a fim de atualizar o debate sobre a arte e a percepção desta, pois os limites do corpo influenciam, certamente, na contemplação de obras de arte.

A compreensão fenomenológica tem influenciado vários estudos contemporâneos sobre a percepção e suas relações com o conhecimento, um exemplo são os trabalhos dos biólogos Humberto Maturana e Francisco Varela. No encontro entre Merleau-Ponty e as ciências contemporâneas é possível aproximarmos a noção de *autopoiesis* concebida por Maturana e Varela (1995). Destaca-se a interação entre o organismo, o meio e a importância do movimento na ação. A *autopoiesis* refere-se à complexidade do ser vivo, trata-se de um processo cíclico caracterizado pela clausura operacional e pelo acoplamento estrutural.

O conceito de clausura operacional não se restringe ao uso habitual de ausência de interação, mas caracteriza uma nova forma de interação mediada pela autonomia do sistema: auto-referência. O conceito de clausura é complementar ao conceito de acoplamento estrutural. Assim, há um ponto de referência nas interações (clausura), flexível o suficiente para incorporar os acontecimentos (acoplamento). Trata-se de um jogo dinâmico e complementar, - não sendo o determinismo do ambiente, nem o equilíbrio estático que definem as regras da organização da unidade viva. Ao invés de determinismo, o que há é um ponto de referência nas interações: a emergência.

A emergência inaugura a natureza do fenômeno interpretativo, desde a célula até níveis de maior complexidade - como o corpo em movimento. As modificações no organismo não são determinadas exclusivamente pelo meio externo (conforme o esquema de causalidade estímulo-resposta) mas o próprio organismo, através do movimento, participa da reorganização da estrutura do ser. Sendo assim, o conceito de emergência é fundamental para compreender o corpo em movimento, relacionando organismo e entorno. Merleau-Ponty afirma que o meio é destacável do mundo a partir do ser do organismo, ficando claro que o organismo não pode existir se não encontrar no mundo um meio adequado, indo ao encontro desta afirmação epistemológica de Maturana e Varela.

Na perspectiva da *autopoiesis*, a relação entre os sistemas aferente e eferente é

modificada, sendo considerada circular e não mais linear. O próprio sistema, isto é, a organização motora, internamente, pode modificar o sistema, gerando diferentes possibilidades de respostas. O determinismo do ambiente, portanto, não é predominante, mas a clausura operacional - o que significa que o próprio sistema tem as condições de operar, embora esteja disponível para trocas com o ambiente (acoplamento estrutural).

Considerar o corpo em movimento como um sistema autopoietico é reconhecê-lo como fenômeno que não se reduz à causalidade linear. E, portanto, o ser humano não é um ser determinado, mas uma criação contínua. É, por fim, uma tentativa de abordar a corporeidade não como algo abstrato, mas recusando as dicotomias.

Como escreve Nóbrega,

A lógica recursiva é próxima à noção de reversibilidade dos sentidos em Merleau-Ponty, referindo-se à comunicação entre os sentidos, o que permite diferentes possibilidades para a percepção. A reversibilidade diz respeito à comunicação entre os diferentes sentidos, como a apalpação pelo olhar, o tato como visão pelas mãos, sempre relacionada à motricidade, a essa capacidade de se pôr em movimento.⁹²

A importância epistemológica da noção de reversibilidade dos sentidos na obra de Merleau-Ponty se dá ao tentar compreender a circularidade entre processos corporais e estados neuronais, entre corpo e mente - possibilitada pela comunicação entre os sentidos. A reversibilidade entende o corpo não como suporte de uma consciência cognoscente, sempre referendada por um sujeito, mas apresenta-o na experiência do movimento.

As Ciências Cognitivas buscam, na filosofia de Merleau-Ponty o corpo vivido, a experiência, a percepção, a motricidade, retomada como base para a compreensão da inscrição corporal do conhecimento nas teorias sobre aprendizagem. Para Merleau-Ponty a percepção abre-se a vários horizontes distintos, mas como ao olharmos o horizonte, sabemos que há algo depois, invisível no momento.

3.1.2 A neuroestética

Ainda sobre os sentidos (ou mais precisamente a visão) e a arte, não é possível deixar de mencionar o trabalho da neuroestética a fim de compreender os limites do corpo na contemplação artística. Se há concordância de que a arte deve ser percebida com o

⁹² NÓBREGA, Terezinha Petrucuada. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty In. Estudos de Psicologia, 2008, 13(2), p. 145.

corpo, e somente através dele, necessita-se voltar o olhar para a ciência e o que ela nos diz sobre a apreciação e o corpo biológico inserido nesta trama de condições para que algo seja visto como obra de arte.

A neuroestética foi criada pelo cientista Semir Zeki. Um de seus primeiros trabalhos, *Art and the brain* (1998), mostrava relações entre as soluções visuais artísticas e o córtex visual. A preocupação de Zeki é a busca de uma base biológica para o prazer estético visual, pois ele compreende a neuroestética a partir da argumentação estética aristotélica, onde a mimese está atrelada ao prazer.

A propulsão da investigação se dá pela indagação do que está implicado quando o indivíduo predica algo como “belo”. Quais fatores contribuem para tal valoração? A atribuição de beleza a uma obra de arte, rosto ou mesmo objeto, entre outros, é dada de modo apenas subjetivo, individual ou há algo que una os animais humanos em uníssono sobre o dizer “belo”? A beleza em questão é uma questão tão frutífera quanto obscura para filósofos e cientistas, pois, afinal, o que é beleza? Poderá o cérebro auxiliar na resolução de tal questão?

A atividade cortical órbito-frontal medial (mOFC) é apontada em diversas pesquisas neuroestéticas como a área responsável pela predicação “belo” no cérebro. Como expõem Ishizu e Zeki,

We hypothesized that activity in the same part of mOFC would correlate with beauty in the more abstract sense, that is to say, regardless of whether it is derived from the auditory or visual sense. This turned out to be so and led us to formulate a brain-based theory of beauty.⁹³

E, ainda, como diz Brown e Dissanayake⁹⁴, atividades no córtex órbito-frontal são observadas em diversos estímulos, como música, pinturas, odores e faces, sendo responsável pela valoração positiva de tais estímulos pelo indivíduo. Como se pode notar, o mOFC não é ativado estritamente por estímulos considerados belos pelo indivíduo, mas responsável por tantos outros processos que não somente a beleza, como indica Conway e Rehding⁹⁵. Contudo, em relação à atividade cerebral, em concordância com Zeki e outros pesquisadores do tema, observa-se a ampla utilização dos resultados sobre esta área cerebral quando na explicitação da beleza indicada no zoneamento do cérebro. Faz-

⁹³ ISHIZU, Tomohiro; ZEKI, Semir. Toward a brain-based theory of beauty. *PLoS ONE*, vol. 06, Nº 07, p. 01, 2011.

⁹⁴ BROWN, Steven; DISSANAYAKE, Ellen. The arts are more than aesthetics: neuroaesthetics as narrow aesthetics. In: SKOV, M.; VARTANIAN, O. (Eds). *Neuroaesthetics*. New York: Baywood Publishing Company, Inc., 2009, p. 51.

⁹⁵ CONWAY, Bevil R.; REHDING, Alexander. Neuroaesthetics and the trouble with beauty. *PLoS ONE*, 2013, p. 02.

se importante lembrar que a pesquisa de Zekise dá em maior concentração na produção de artigos sobre o tema sobre a experiência de indivíduos quando afetados por uma imagem, pintura p. ex..

Para o autor, as artes visuais são a exteriorização dos processos complexos de conhecimento do córtex visual e, portanto, devem ser investigadas à luz dos novos conhecimentos da neurobiologia e da neurociência. (...) Um exemplo disso é o conceito de “constância da cor”, que, em resumo, significa a qualidade cerebral de manter a memória da cor. O cérebro cria o conceito de cor a partir de comparações: constâncias e inconstâncias. Portanto, para que um objeto mantenha sua cor em diferentes tipos de iluminação, o cérebro aprende a subtrair a informação oriunda da iluminação do ambiente para manter o registro mnemônico da cor – sua constância.⁹⁶

Deste modo, a experiência se dá sobre a beleza e a percepção de objetos artísticos, sendo tecida pelo mistério do ver algo como belo e o que a neurociência tem a contribuir com este fenômeno. Como pode ser visto na passagem de Salah e Salah:

The experiment conducted by Hideaki Kawabata and Semir Zeki, in which the question is whether specific brain areas are activated when subjects are confronted with pictures that are deemed beautiful or ugly. The criteria for being beautiful or being ugly are not specified by the experimental setup, and the subjects were asked to choose neutral, beautiful, and ugly images from a database. Then they were shown these images whilst in the fMRI scanner. For each category (portrait, landscape, still life, and abstract compositions), specialized activation areas were found; for instance the fusiform gyrus predictably responded to portraits. But for the perception of beautiful and ugly, no special area was singled out. Instead, the experiment revealed increased activation of orbito-frontal cortex (known to be responsive to rewarding stimuli) for beautiful images, and increased activation of the motor cortex for both ugly and beautiful images. Based on these results, the authors argue that the sense of beauty and aesthetic judgment presuppose a change in the activation of the brain’s reward system.⁹⁷

Nesta teoria da estética baseada em descobertas neurológicas Zeki contribui em larga escala. Ele comprova sua hipótese sobre o mOFC estar diretamente ligado a valoração “belo” do indivíduo através do BOLD, sigla para “nível de dependência da oxigenação do sangue”, observado via fMRI. Mesmo os pesquisadores que atribuem importância a aspectos culturais, por exemplo, estão destinados a compreender que a funcionalidade cerebral da beleza está vinculada a esta descoberta.

A arte está atrelada aos sentidos, mais precisamente, no estudo dos objetos

⁹⁶ SEMELER, A. M. R. *Objetos tecnopoéticos: transmutações de imagens do repulsivo*. 2011. 173 f.. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011, p. 28.

⁹⁷ SALAH, Alkim Almila Akdag; SALAH, Albert Ali. *Technoscience art: a bridge between neuroaesthetics and art history?* <<http://www.neurohistoriasztuki.umk.pl/pliki/SalaTechnoscienceArt.pdf>>, p. 02.

artísticos, à visão. Esta sempre foi compreendida como dependente da retina, como observa Zeki, codificada pela área V1 cerebral, que recebe as impressões formadas. Sobre a importância da visão Zeki escreve:

This concept left little room for the fundamental question of why we see. Instead, seeing was accepted as a given. Asked the question today, few would suppose that it is to enable us to appreciate works of art; most would give answers that are specific, though related in general to survival of the species. The most general of these answers would include all the specific ones and define the function of seeing as the acquisition of knowledge about the world. There are of course other ways of obtaining that knowledge; one can do so through the sense of touch or smell or audition. Vision happens to be the most efficient way of obtaining it and there are some kinds of knowledge, such as the colour of a surface or the expression on a face, that can only be obtained through vision.⁹⁸

Não há visão sem decodificação cerebral. Reconhecer faces, expressões, cores e mesmo compreender um fenômeno são processos da visão que incluem os caminhos do cérebro.

Vision, in brief, is an active process depending as much upon the operations of the brain as upon the external, physical, environment; the brain must discount much of the information reaching it, select from that information only that which is necessary for it to be able to obtain knowledge about the visual world and compare the selected information with its stored record of all that it has seen.⁹⁹

Sobre a área V1 do cérebro, responsável pela visão, entende-se que ela atua distribuindo diferentes sinais para diferentes destinatários. As células especializadas de V1 com células de outras áreas, em conjunto, formam um complexo projeto de codificação do mundo visual. Acerca das áreas envolvidas, segue as afirmações de Zeki:

When area V4, the colour centre, is damaged the consequence is an inability to see the world in colour. But other attributes of the visual scene are perceived normally. When area V5, the motion centre, is damaged, the consequence is an inability to see objects when in motion but other attributes are seen normally. Damage to a region close to V4 leads to a syndrome, for example the inability to recognize certain categories of objects and neurology is continually uncovering new syndromes of selective visual loss. (...) a patient with a V4 lesion to appreciate the complexities of fauvist art or a patient with a V5 lesion to view the works of Tinguely. These are aesthetic experiences that such patients are not capable of.¹⁰⁰

O cérebro visual está intimamente relacionado com as funções da arte. Cores, emoção, e outras variações artísticas que sem a decodificação cerebral em vazio serão reduzidas. Pode haver um reducionismo, por vezes, mas o que cabe avaliar é a ligação

⁹⁸ ZEKI, Semir. Art and the brain. *Daedalus*, Cambridge, Nº 02, 1998, p. 02.

⁹⁹ ZEKI, Semir. Art and the brain. *Daedalus*, Cambridge, Nº 02, 1998, p. 02.

¹⁰⁰ ZEKI, Semir. Art and the brain. *Daedalus*, Cambridge, Nº 02, 1998, p. 03.

forte entre a arte, seu fazer e apreciação, e as funções cerebrais.

Art, they might say, is an aesthetic experience whose basis is opaque and indeed should remain so. It has derives much of its value from the different way in which it arouses, satisfies and disturbs different individuals and to profane physiologically the secrets of fantasy in this way implies that what happens in one brain is very similar to what happens in other brain when we view works of art.¹⁰¹

A arte já nos apresentou o fim da era retiniana, como chamou Duchamp o fim do mimetismo na arte. Somente a percepção de um objeto não é capaz de iluminar todo seu significado, contudo, não há início de contemplação sem passar, antes, pelos sentidos.

3.1.2.1 A ilusão e o cérebro

Há pesquisadores que apresentam a investigação acerca das ilusões visuais como fonte de entendimento do processo do sistema visual humano. Esta investigação se faz importante por dar relevância ao sistema visual como fonte de compreensão do ser afetado por uma imagem, uma pintura, por exemplo. Assim, entender o sistema visual é também entender os limites do “ver”, o que pode influenciar nossa valoração de beleza, já que compreender a imagem em seu sentido é algo latente para o cérebro humano (sempre em busca de dar sentido ao que vê).

Sobre a ilusão Ramachandran e Hirstein dizem que

The visual system is often called upon to segment the scene, delineate figure from ground and recognize objects in very noisy environments and this might be easier to accomplish if a limbic ‘reinforcement’ signal is not only fed back to early vision once an object has been completely identified, but is evoked at each and every stage in processing as soon as a partial ‘consistency’ and binding is achieved.¹⁰²

Vale ressaltar que a ilusão é tema presente na arte, pois ela é constitutiva do discurso artístico desde suas primeiras aparições. A arte foi (até a invenção da fotografia, é possível afirmar) sinônimo de ilusão durante todo o período compreendido como período representativo, a saber, onde a pintura deveria objetivar alcançar mais fielmente a realidade circundante de modo a confundir o sistema visual de tal modo que lhe fosse

¹⁰¹ ZEKI, Semir. Art and the brain. *Daedalus*, Cambridge, Nº 02, 1998, p. 68.

¹⁰² RAMACHANDRAN, V. S.; HIRSTEIN, William. The science of art: a neurological theory of aesthetic experience. *Journal of Consciousness Studies*, Nº 6-7, 1999, p. 22.

muito difícil distinguir entre realidade e obra de arte. Cabe observar que ainda hoje a ilusão tem seu espaço no amplo discurso sobre a fotografia e o cinema, seja qual for a teoria pretendida não há início de diálogo sem antes passar pelo problema da ilusão nas artes fotográficas e fílmicas.

Retornando para os estudos de neuroestética, a ilusão da cor só é possível por uma intuição de ilusão dada pelo cérebro por artistas como Matisse (contraste de cores). Conforme explica Ramachandran e Hirstein

Cells in the retina, lateral geniculate body and in the visual cortex respond mainly to edges but not to homogeneous surface colours; so a line drawing or cartoon stimulates these cells as effectively as a 'half-tone' photograph. (...)

For the same reason, contrast along many other stimulus dimensions besides luminance, such as colour or texture, has been exploited by artists and indeed there are cells in the different visual areas specialized for colour contrast, or motion contrast.¹⁰³

O contraste é apresentado ao cérebro como um processo de “descoberta de objetos”, sendo que este é o objetivo da visão, ele está presente em contrastes de luz e cor, para citar dois. Assim, somente pelo contraste é que há possibilidade de discernir e compreender o objeto visto.

Por ejemplo, una combinación de puntos de color rojo y azul colocados sobre el lienzo en contigüidad son percibidos, cuando el espectador se aleja de La pintura, como un conjunto vibrante de color púrpura. Este color final no está físicamente en el lienzo sino que es una ilusión creada por el cerebro.¹⁰⁴

O contraste pode causar certa confusão à visão quando não estiver claro, for difícil a distinção, forçando uma ilusão criada pelo cérebro, p. ex., quando se vê vários pontos pretos sobre fundo branco o caminho natural percorrido pelo cérebro é buscar um sentido/imagem/figura, e o que se vê através do cérebro pode ser, digamos, um cão dálmata, contudo, o que se apresenta são somente pontos pretos sobre fundo branco. Ou, para citar um exemplo do filósofo Arthur C. Danto, “não vemos a tinta na tela, vemos a assunção da Virgem”¹⁰⁵.

O cérebro busca por constantes em seus processos perceptivos, formando ícones. Para tal é claro que não há somente uma visão inicial, superficial, por vezes é necessário

¹⁰³ RAMACHANDRAN, V. S.; HIRSTEIN, William. The science of art: a neurological theory of aesthetic experience. *Journal of Consciousness Studies*, Nº 6-7, 1999, p. 25.

¹⁰⁴ BUENO, José Javier Campos. Neuroestética: hacia um estudio científico de a belleza y de los sentimientos estéticos compartidos em el arte. In: MARTIN-ARAGÚZ, A.; BUENO, J. J. C.; AJO, V. F.; AYALA, O. J. (Eds). *Neuroestética*. Madrid: Saned, 2010, p. 39.

¹⁰⁵ DANTO, Arthur C. A transfiguração do lugar-comum. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 201.

querer ver, seja na união de pontos pretos, no tom de cor ou mesmo em ilusões famosas como o coelho-pato. O que se compreende é que a ilusão é parte da arte, das obras de arte, sempre que vemos uma obra estamos vendo além de sua fisicalidade, sua geograficidade, há que se ver com o cérebro que busca descobrir o objeto. Este ponto de investigação se faz interessante por ser algo intimamente ligado à neurociência e desde sempre presente a arte. Aceitamos ser enganados, iludidos perceptivamente. O filósofo Danto auxilia na tarefa de compreender o objeto como obra de arte através da interpretação. Entenda-se que interpretação para o filósofo é parte constitutiva de uma obra de arte, mas, como é possível notar, parte intrínseca e natural do perceber uma obra, pois sempre se busca a descoberta do objeto – descobrir e entender podem estar lado a lado, o primeiro um ato do sistema perceptivo e o segundo já permeado por cultura e informação.

Assim, um objeto *o* somente é uma obra de arte pela interpretação *I*, onde *I* é uma função que transforma *o* numa obra de arte: $I(o)=AO$. Nesse caso, mesmo que *o* seja uma constante perceptiva, cada variação *I* constitui uma obra diferente. (...) Contemplar um objeto que a interpretação transformou em obra são coisas muito diferentes, mesmo quando a interpretação devolve o objeto a ele mesmo ao declarar, por assim dizer, que a obra é o objeto.¹⁰⁶

O engano vai além da percepção e encontra a problemática do sentido – este que é um movimento natural cerebral quando necessita compreender e, apoiado pela cultura, onde interpretar a obra é ver seu sentido. Como descreve Changeux

A painting offers a plurality of meanings and is coded in many ways; for this reason, viewing it is in no way an act of passive submission. Quite the contrary: the various meanings it contains are not necessarily apprehended simultaneously by the viewer. They come to the viewer's mind one by one but they do not follow each other according to the precepts of universal logic, as is the case with scientific reasoning. The painting is endowed with a power of evocation that has to do what Granger calls the "strategic reasons" of the painter.¹⁰⁷

Não há dúvidas de que a arte necessita de entendimento, não um "entendimento" erudito, necessariamente, mas entender o que se observa. Pois não se consegue ver/ouvir/cheirar sem o cérebro.

Viewing a painting involves the highest of functions in the hierarchy of the brain, that of reason, because it necessitates a perception of the global rhythm of shapes and forms and an assessment of the stylistic code – as well as of the numerous levels of symbolic interpretation – and also because it is endowed with the faculty of simulation.¹⁰⁸

¹⁰⁶ DANTO, Arthur C. A transfiguração do lugar-comum. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 190.

¹⁰⁷ CHANGEUX, Jean-Pierre. Art and Neuroscience. *Leonardo*, vol. 27, Nº 3, 1994, p. 191.

¹⁰⁸ CHANGEUX, Jean-Pierre. Art and Neuroscience. *Leonardo*, vol. 27, Nº 3, 1994, p. 192.

Ou, ainda, escreve Merleau-Ponty,

A obra consumada não é portanto aquela que existe em si como uma coisa, mas aquela que atinge seu espectador, convida-o a recomendar o gesto que a criou e, pulando os intermediários, sem outro guia além do movimento da linha inventada, do traçado quase incorpóreo, a reunir-se ao mundo silencioso do pintar, a partir daí proferido acessível.¹⁰⁹

Conforme é possível notar na observação de Didi-Huberman sobre o afresco *Anunciação* de Fra Angelico, a visão deve se habituar a ver o que é apresentado:

Quando o olho se habituar à luz do local, a impressão curiosamente vai se impor ainda mais: o afresco só “se aclara” para retornar ao branco da parede, pois tudo que está pintado aqui consiste em duas ou três manchas de cores desbotadas, sutis, postas num fundo da mesma cor, ligeiramente umbrosa. Assim, ali onde a luz investia nosso olhar – e quase nos cegava-, é agora o branco, o branco pigmentar do fundo, que vem nos possuir.¹¹⁰

Deste modo se faz interessante como o artista pode utilizar – e utiliza- as premissas do próprio olhar para revelar sua metáfora. O invisível do visível que se sobrepõe ao objeto visto, não apenas o sentido da visão é posto à contemplação, mas também o significado, o que ali está que é branco mas que “vem nos possuir”, que inventa outro branco para a visão.

Seja uma mancha branca sobre um fundo homogêneo. Todos os pontos da mancha têm em comum uma certa "função" que faz deles uma "figura". A cor da figura é mais densa e como que mais resistente do que a do fundo; as bordas da mancha branca lhe "pertencem" e não são solidárias ao fundo todavia contíguo; a mancha parece colocada sobre o fundo e não o interrompe. Cada parte anuncia mais do que ela contém, e essa percepção elementar já está portanto carregada de um *sentido*.¹¹¹

Tal como faz Cézanne ao buscar a sensação da cor quente ao utilizar o azul, como explica Ponty,

O objeto não está mais coberto de reflexos, perdido em suas relações com o ar e os outros objetos, ele é como que iluminado secretamente do interior, a luz emana dele, e disso resulta uma impressão de solidez e de materialidade. Cézanne não renuncia, aliás, a fazer vibrar as cores quentes, ele obtém essa sensação colorante pelo emprego do azul.¹¹²

¹⁰⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 52-3.

¹¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 19.

¹¹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 24.

¹¹² MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne, in: *O olho e o espírito*. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 127.

As artes visuais possuem um caráter de retirar a familiaridade do mundo do espectador, colocando-o em uma posição de entendimento do visto, em busca do sentido, pois a tinta não é mais tinta e a perspectiva tal como se aprende com a física e a matemática são transpostas para outra fronteira, é perspectiva, ainda, mas uma perspectiva-outra - abre-se uma possibilidade de ver o mundo que desestabiliza o olhar, o faz permanecer pousado sobre a obra para retirar dela sua beleza, seu sentido, sua metáfora e tudo mais de percepções que são fornecidas pela sensação do mundo e da obra. Podemos observar nesta conversa de Cézanne com Joachim Gasquet exatamente este entendimento da pintura,

Cézanne: - Há um minuto do mundo que passa. É preciso pintá-lo na sua realidade. E, para fazer isso, é preciso esquecer tudo o resto. (...) Dar a imagem daquilo que vemos, esquecendo tudo que apareceu antes de nós.

Gasquet: - E isso é possível?

Cézanne: - Eu tentei.

Baixou a cabeça, depois ergueu-a bruscamente, dominando a paisagem e devorando a sua tela com uma longa carícia de olhos. Esboçou um sorriso pálido.

Quem sabe? É tudo tão simples e tão complicado.

Gasquet: - O senhor dizia que é preciso esquecer tudo o resto. Porquê, então, toda esta meditação em frente à paisagem?

Cézanne: - Porque, infelizmente, deixei de ser inocente. Somos civilizados. A preocupação dos clássicos vive em nós, quer o queiramos, quer não. Quero exprimir-me lucidamente em pintura. Há uma espécie de barbárie, mais detestável que o próprio academismo, entre os falsos ignorantes: já não podemos ser ignorantes, hoje. Nascemos já na comodidade. É preciso destruí-la; ela é a morte da arte.¹¹³

3.2 O conceito de estilo em Merleau-Ponty

Merleau-Ponty retira o conceito de estilo de seu contexto ordinário, tal como faz Danto, e, igualmente, não o utiliza de modo tradicional, ou seja, como meio de catalogação de obras de arte, determinando escolas artísticas. Merleau-Ponty não está interessado no estilo que se restringe pelo uso da técnica, mas sim no estilo como um jogo entre percepção e expressão contextualizados. Estilo seria uma estrutura generalizada do

¹¹³ DORAN, P. M. (Org.), *Conversations avec Cézanne*. Paris: Editions Macula, 1991, p. 113-4.

ser-no-mundo, um componente da existência. Não distante do estilo dantiano, este estilo que nos fala Merleau-Ponty é “um meio de caracterização persistente e uma maneira característica de aparecer que reconhecemos em coisas ou outras pessoas sem ter que compreendê-los explicitamente”¹¹⁴. Segundo Merleau-Ponty, o estilo é revelado pela percepção e seria descrito qualitativamente de acordo com o impacto que o fenômeno se dá.

No contexto da tradição estética, o conceito de estilo sempre possuiu um caráter elitista, possuindo o poder de categorizar/catalogar as obras e os artistas. Merleau-Ponty, como faz Danto, preocupou-se com reverter o conceito de estilo em algo menos restrito a especialistas e mais abrangente, pois ele enfatiza o estilo como algo da presença perceptual, sendo necessário apenas o uso das capacidades perceptuais. Merleau-Ponty desenvolve, como afirma Linda Singer, um “teoria do estilo que evita problemas sobre a técnica”. Merleau-Ponty, antes de Danto, ao observar Cézanne e a pintura, observa que o estilo é um fenômeno de auto-apresentação do sentido, o estilo não guia o olhar para a técnica, mas para o acontecimento do sentido. Conforme escreve Singer sobre o estilo para Merleau-Ponty,

Style is thus crucial to understanding the aesthetic impact of the work of art, because it testifies to the human capacity to wrest significances from the world and to transform them into a mode of access and illumination which transcends the particularities of its origins.¹¹⁵

Assim, o estilo merleau-pontiano auxilia na transfiguração do objeto em algo além de sua forma simples dada à percepção, o conceito se faz na concepção do sentido no objeto banal, compreendido, então, como obra de arte. Tanto Merleau-Ponty quanto Danto revisitam o conceito de estilo, por ser fundamental na transfiguração do objeto em arte, mas não o fazem sem antes adaptá-lo, e mesmo atualizá-lo. Merleau-Ponty, antes de Danto, preocupa-se com esta transformação do conceito por observar que a pintura poderia ser compreendida de modo equivocado ao limitar-se ao novo olhar de Cézanne sobre o espaço, por exemplo. Poderia ocorrer uma fetichização do trabalho do artista e acabar por aliená-lo de seu sentido, minimizando seu poder de transfiguração.

Enquanto para Danto a obra se constitui em seu sentido e o estilo auxilia na

¹¹⁴ SINGER, Linda. “Merleau-Ponty on the concept of style” in. *The Merleau-Ponty aesthetics reader*. Evanston: Northwestern University Press, 1993, p. 234. (“A way of characterizing that persistent and characteristic manner of appearance that we recognize in things and other people, without having to constitute it explicitly”. Tradução nossa.)

¹¹⁵ SINGER, Linda. “Merleau-Ponty on the concept of style” in. *The Merleau-Ponty aesthetics reader*. Evanston: Northwestern University Press, 1993, p. 235.

elaboração do artista enquanto “aquele que enxerga mais do que o banal” e expressa sua visão utilizando o objeto como algo com múltiplas identidades, Merleau-Ponty vê na obra de arte igualmente algo a ser formado juntamente com seu sentido, como explica Singer, “por enfatizar o caráter interpretativo do estilo, Merleau-Ponty lembra-nos que todos os modos de descrever o mundo são invenções, e que não há estilo privilegiado de acesso ao mundo como ele é”.¹¹⁶

O estilo é a parte que perceptualmente participa da obra como possibilidade de expressão, esta expressão, que poderia ser metaforizada em “a voz do artista”, se faz única e colabora com a percepção da obra enquanto obra por revelar um discurso velado na obra de um artista que pode ser compreendido pela percepção e traduzido em sentido, como é possível observar com o espaço de Cézanne. Não redutível à técnica, pois esta vai se minimizando ao longo da história da arte, o estilo agora busca pela expressão na obra que é sempre viva, há sempre um alguém por trás do quadro vivo, não se cataloga a vivacidade de um artista, o estilo agora é um conceito em processo de individuação e entendimento do diferencial.

Contudo, Danto e Merleau-Ponty não assemelham-se ao afirmarem que o estilo não é algo natural ou intuitivo, mas aquilo que necessita trabalho, desenvolvimento contínuo. Se compreendermos isto como aprendizado, desenvolvimento e aperfeiçoamento da técnica, então assumiremos que ambos não concordam, pois Danto afirma que o estilo é o não-mediado, porém, sabendo que Merleau-Ponty diz que o estilo é componente da existência, seria verdadeiro afirmar que Merleau-Ponty fala do estilo como algo não intuitivo e natural por ser permeado pelo existir e sua constante transformação. Assim, ambos não comprometem com a técnica, mas com o sujeito que aprimora e desenvolve sua expressão, seu modo de ver, não sendo, portanto, tão opostos em seus entendimentos.

¹¹⁶ SINGER, Linda. “Merleau-Ponty on the concept of style” in. *The Merleau-Ponty aesthetics reader*. Evanston: Northwestern University Press, 1993, p. 239. (By emphasizing style’s interpretative character, Merleau-Ponty reminds us that all the ways of depicting the world are inventions, and that no style has privileged access to presenting the world as it is. Tradução nossa.)

4. ARTE DA PERFORMANCE

Vulnerability is important. It means we are completely alive and this is an extremely important space. This is for me the space from which my work generates. Marina Abramovic

Considerando a performance ¹¹⁷ uma das expressões artísticas mais contemporânea, o presente trabalho analisará suas intersecção com as teorias abordadas, a saber, dantiana e merleau-pontiana. A performance artística possui suas raízes na arte conceitual iniciada com a antiarte pós II Guerra Mundial. A performance é um gênero artístico originado nos Estados Unidos na segunda metade do século XX. Mas, antes de apresentarmos a “invenção” da performance, iniciaremos esclarecendo sua origem: a antiarte.

O prefixo *anti* antes do século XX vigorava na teologia em termos como “anti-Cristo”, por exemplo. O prefixo possui um significado de “oposição”, “contrariedade”, juntamente com “ao invés de”. Portanto, “anti-Cristo” não é simplesmente oposição a Cristo, mas, igualmente, o lado obscuro de Cristo (o seu avesso). No século XX o prefixo adentra o cenário das artes. Em 1918, na terceira edição da revista *Dada*, Tristan Tzara referiu-se a Picabia como um “anti-pintor” e em 1919, em um texto sobre o mesmo pintor, Tzara utilizou o adjetivo “anti-artístico”, ainda no mesmo ano Tzara empregou o termo “antiarte” em uma descrição da “Dada evening”. Andre Breton utilizou o termo “antiarte” em seu Segundo Manifesto Surrealista, em 1930, empregando o termo de forma diferente que Tzara. Marcel Duchamp foi um dos que mais utilizou o termo “antiarte”.

A antiartesurgiu inicialmente nas artes visuais, como um modo de operar contrário ao vigente. O anti-artista era aquele que rompia com todos os estilos, gostos e convenções concebidas pela prática dos artistas no passado. Antiarte não é a opção pela não-arte, mas por expor o lado obscuro/adormecido da arte, o que está sendo usualmente reprimido – é tornar as premissas tradicionais contra si mesmas. Tanto no Dada de 1916-1921 quanto no Neo-Dada de duas gerações tardias é possível observar que seu desenvolvimento se deu por meio de duas guerras que tornaram a arte vigente cúmplice

¹¹⁷ O presente trabalho não utilizará *performance* em seu sentido artístico generalístico, mas em seu sentido diferencial, pois a palavra que origina este modo de realizar arte é *performance* (inglês), sendo conhecida como *happening*, *body art*, *performance art* ou somente *performance*, é um meio de expressão artística concebido a partir dos anos setenta e que possui por características quatro elementos principais em sua composição: tempo, espaço, o corpo do performer (artista) e a relação público-performer.

da barbárie, portanto, desacreditada. Como explica Huelsenbeck, por exemplo, na guerra se associou Goethe e Schiller à estética vigente, portanto, seria necessário movimentar as fundações e suas ideias sobre beleza. E, assim, o movimento antiarte (Dada; Duchamp) construiu seus pilares no desgosto (*disgust*), porque a antiarte era a renúncia a toda estética, de acordo com o entendimento ordinário da palavra.

Na Europa, desde o século XVIII, estética no entendimento ordinário da palavra significava a teoria estética apresentada por Kant (teoria do gosto) em sua terceira crítica (*Crítica da faculdade de julgar*, 1790). Kant afirma que possuímos três faculdades, a cognitiva, a prática e a estética, cada faculdade, isoladamente, julga em seu próprio domínio. Esta é a raiz do seu formalismo: somente a faculdade estética pode ser relevante ao juízo de gosto, assim, nada ético (prático) ou cognitivo pode interferir, há somente a resposta imediata (não-mediada) à formas e cores (arte). Contra o formalismo kantiano vigente na estética insurge Duchamp, afirmando que a pintura deve estar à disposição da mente, atacando diretamente o formalismo por apresentar que a arte pode ter sua base na faculdade cognitiva tanto quanto na estética. Este é o princípio fundacional da Arte Conceitual.

A performance foi aceita como meio de expressão artística por si mesma nos anos 70. Ela se situa como uma forma de arte conceitual por compartilhar das ideias de não consumo do objeto artístico (efemeridade) e que a arte (performance) deve demonstrar e executar as ideias do artista. A performance também se configura como arte conceitual por romper com a tradição estética optando por rejeitar matérias como quadros e pincéis e utilizar o corpo do artista como objeto artístico, o corpo é o meio direto de expressão. A performance rompe com a bidimensionalidade da pintura e torna os atributos sensitivos da escultura mais vívidos na apresentação, por exemplo.

É correto afirmar que o teatro e a dança, por exemplo, utilizam o corpo do artista como meio direto para a expressão - é necessário realizar a desambiguação do termo performance que pode ser utilizado tanto como termo geral significando desempenho/ação do ator, dançarino, etc, ou, como é empregado neste estudo, como um meio de expressão artística por si -, contudo, na performance há o rompimento com a tradição das artes visuais, colocando o *performer* não em contraste com a história da dança, mesmo que se utilize de movimentos de ballet em sua composição, mas em diálogo com as artes visuais. Como diz Danto, o artista está, sempre, em diálogo com a história da arte, seja para negá-la, atualizá-la ou revivê-la (esta última apropriação pode ser notada no expressionismo abstrato que revive o formalismo kantiano na arte, por exemplo).

A performance rompe a barreira artista-público, totalmente. O público é parte integrante da obra por sua efemeridade de ser obra de arte apenas naquele momento, a experiência é única e existe uma troca entre artista e espectador que mesmo na repetição da performance não será possível reviver. Alguns performers vão além e rompem com a barreira com o público totalmente: eles fazem do espectador o performer - o máximo da experiência que Danto nos fala sobre ser um espectador ativo. A arte possui uma longa trajetória no século XX tentando esboçar os vínculos arte-vida e artista-espectador como conteúdo de suas obras, principalmente a arte conceitual que faz do conteúdo sua razão de ser – e que é a arte mais desenvolvida no pensamento dantiano. Não apenas Danto como Merleau-Ponty destacam a visão do artista na apreciação da obra, o mundo interior expresso na arte e sendo capaz de “fazer ver” o conteúdo expresso pelos olhos do espectador parece ser um ponto de confluência nas teorias deles. Como diz Merleau-Ponty,

(...)sempre o quadro expressa algo, é um novo sistema de equivalências que exige precisamente essa subversão, sendo em nome de uma relação mais *verdadeira* entre as coisas que seus laços costumeiros são desatados. (...)quando uma pincelada substitui a reconstituição em princípio completa das aparências para nos introduzir na lâ ou na carne, o que substitui o objeto não é o sujeito, é a lógica alusiva do mundo percebido.¹¹⁸

Ou, como Danto expõe, “é como se uma obra de arte fosse uma exteriorização da consciência do artista, como se pudéssemos ver seu modo de ver e não somente o que ele viu”.¹¹⁹ Assim, a arte é este encontro com o mundo, algo que a performance maximiza, como mostra a performance *Deadman* de Chris Burden:

He lay wrapped in a canvas bag in the middle of a busy Los Angeles boulevard. Luckily he was unhurt, and the police put an end to this work by arresting him for causing a false emergency to be reported. (...) Burden’s painful exercises were meant to transcend physical reality: they were also a means to ‘re-enact certain American classics – like shooting people.’

Presented in semi-controlled conditions he hoped that they would alter people’s perception of violence. (...) Burden’s performances, involving real danger, had a grandiose aim: to alter the history of representation of such themes for all times.¹²⁰

O corpo do performer é levado ao limite muitas vezes. Seja as horas de duração

¹¹⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio, in: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 87.

¹¹⁹ DANTO, Arthur C. A transfiguração do lugar-comum. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 241.

¹²⁰ GOLDBERG, RoseLee. Performance Art: from futurismo to the presente. London: Thames & Hudson, 2011, p. 159.

da performance, a presença de tripas e sangue em seu corpo, uma arma apontada para sua cabeça, chegando ao limite da vida, por vezes. Como escreve Merleau-Ponty,

Dizemos, assim, que nosso corpo, como uma folha de papel, é um ser de duas faces, de um lado, coisa entre as coisas e, de outro, aquilo que as vê e toca; dizemos, porque é evidente, que nele reúne essas duas propriedades, e sua dupla pertencença à ordem do “objeto” e à ordem do “sujeito” nos revela entre as duas ordens relações muito inesperadas.¹²¹

4.1 Corpo do performer

A performance possui quatro elementos principais em sua composição: tempo, espaço, o corpo do performer (artista) e a relação público-performer. O corpo exposto do performer não é mais o corpo do dançarino ou do ator, é o corpo-objeto-banal transfigurado em arte, sem ficção, é a expressão do corpo banal enquanto obra de arte. O gesto, a pose, o olhar fixo mesmo previamente articulado pelo artista, é sem objetivo aparente, está ali como qualquer outro corpo, o corpo performático envolve o espectador, que por vezes se faz performer igualmente. Este corpo que olha e é olhado borra a linha entre arte e vida ao apresentar o artista ele mesmo enquanto obra. Como escreve Danto sobre a produção de Andy Warhol,

Para ele, essas “imperfeições” faziam parte do processo. Assim, as caixas feitas na Factory não passariam pelo exame de controle de qualidade de uma fábrica verdadeira. Elas pareciam, de certa forma, mecânica demais, vistas à distância. Na opinião de Warhol, os acidentes faziam parte do processo, e por isso ele não corrigia nada. E essas duas características – a reprodução mecânica e a não correção dos eventuais defeitos – se tornaram parte integrante da estética de Warhol, não importa o meio ou suporte com que trabalhasse.¹²²

A performance também abriga os acidentes, é a arte do acontecimento. Mesmo aparentando mecanicidade, ou não-ação, como podemos observar na exposição *A artista está presente* da artista sérvia Marina Abramovic no MoMA em 2010, onde em uma de suas obras ela sentada em uma mesa simples e o espectador/performer senta-se do outro lado da mesma olhando-se, artista e espectador, por alguns segundos ou minutos. Pode parecer mecânico o ato de sentar-se em uma mesa por horas olhando para quem está do outro lado, mas este ato transfigura-se em gesto, em performance, em arte, completa-se de significado e oferece as mais diferentes “obras” ao visualizarmos as reações do

¹²¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 133.

¹²² DANTO, Arthur C. Andy Warhol. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 89.

público/performer ao longo dos dias que Abramovic realizou sua performance¹²³.



Marina Abramovic *A artista está presente*

Como nota Merleau-Ponty, o significado de um gesto não é percebido como algo dado, aquilo que aos sentidos somente apreendem - como a cor do carpete de um quarto -, mas o sentido é entendido, capturado na ação do espectador que compreende um gesto de raiva ou alegria, por exemplo. Conforme escreve Merleau-Ponty, “o gesto que testemunho desenha em pontilhado um objeto intencional. Esse objeto torna-se atual e é plenamente compreendido quando os poderes de meu corpo se ajustam a ele e o recobrem”¹²⁴. A performance se utiliza do gesto como matéria-prima para fazer sua obra. O gesto, explica Merleau-Ponty:

No gesto da mão que se levanta em direção a um objeto está incluída uma referência ao objeto não enquanto objeto representado, mas enquanto esta coisa bem determinada em direção à qual nos projetamos, perto da qual estamos por antecipação, que nós frequentamos. A consciência é o ser para a coisa por intermédio do corpo. Um movimento é aprendido quando o corpo o compreendeu, quer dizer, quando ele o incorporou ao seu "mundo", e mover seu corpo é visar as coisas através dele, é deixá-lo corresponder à sua solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação.¹²⁵

¹²³ A performance e seus bastidores podem ser vistos no documentário *Marina Abramovic: artista presente*, de Matthew Akers.

¹²⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 251

¹²⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 193

Muitas vezes o performer utiliza seu corpo em estado de não-movimento, ou, ainda, somente se moverá se o espectador assim desejar, o corpo é um gesto a ser completado pelo espectador. Como a performance/ *land art*/ arte conceitual de Dennis Oppenheim, *Parallel Stress* de 1970, onde o artista busca “objetificar” o artista, ao invés do próprio objeto, na obra em questão ele constrói um largo monte de terra que atua como um molde para sua demonstração, então o artista deita-se em paralelo na curva entre os monte segurando as paredes com as mãos e pés, criando com seu corpo uma curva que revela a forma do monte.



Dennis Oppenheim, Parallel Stress

Para Oppenheim o corpo incorpora a arte, o gesto é expressão artística.¹²⁶ O corpo é a obra, o artista é sua arte, literalmente, como em uma maximização do estilo dantiano. Sendo o corpo uma obra complexa digna da máxima artística, Antonio Manuel inscreveu seu próprio corpo como obra para o Salão Nacional no Museu de arte do Rio de Janeiro em 1970, onde foi rejeitada. O artista conseguiu ver a poética na linguagem corporal, mas a indústria da arte ainda não. Depois de ter seu “corpobra” rejeitado, Antonio apareceu no Salão nacional e se despiu, andando por entre os quadros nu, até ser retirado.

¹²⁶ “That body art was limitless in its application. It was both a conductor of energy and experience and a didactic instrument for explaining the sensations that go into making artwork. Considered in this way, it also represented a refusal to sublimate creative energy into producing objects”. (GOLDBERG, RoseLee.

O corpo pode ser arte? Somente o corpo sentado de Marina ou o corpo nu de Antonio podem ser arte? Danto diz que a performance pode ser descrita como a arte da intimidade: ao estar presente em uma performance o público aceita o corpo exposto e participa do mundo do artista, mundo do instante da obra.¹²⁷ O gesto do performer é este gesto de designação de que nos fala Merleau-Ponty.¹²⁸ O gesto de designação é um comportamento indissociável do dispositivo atômico de que sou constituído, mas é possível de significar aquilo que não é dado como componente empírico deste dispositivo. Este gesto cria significações que são imanentes ao gesto enquanto tal, já que não existiriam senão enquanto gesto, mas transcendem os dispositivos atômicos envolvidos. Conforme escreve Merleau-Ponty,

Se o próprio gesto humano é significar para além de sua simples existência de fato, inaugurar um sentido, daí resulta que todo gesto é comparável a qualquer outro, que se prendem todos a uma única sintaxe, que cada um deles é um começo (e uma sequência), anuncia uma sequência ou recomeços, na medida em que não está, como o evento, fechado em sua diferença e de uma vez por todas terminado, na medida em que vale mais do que sua mera presença, e nisso é de antemão aliado ou cúmplice de todas as outras tentativas de expressão.¹²⁹

Danto observa que a arte é dada através da transfiguração de algo banal em artístico pela interpretação. Na performance ocorre a transfiguração do corpo do performer, este corpo assume mais que uma identidade, é corpo e obra, possui significado, “diz” algo, expressa uma visão de mundo ao ser transfigurado. Danto nos diz que o que admiramos não são as propriedades materiais, mas as da obra de arte, ou seja, sua metáfora, seu significado, seu estilo. Ele, entretanto, diz que é preciso sabermos que o objeto é obra de arte para reagirmos a essa diferença de identidade. Por isso, se estivermos andando na rua e virmos alguém parado sobre um pedaço de tecido onde repousam inúmeros tipos de armas (facas, objetos pontiagudos, lâminas, revólveres, por exemplo) talvez nos perguntemos o que seria isto? Por que há aquela pessoa somente parada. Talvez

¹²⁷ “It is being in the presence of something. Not touched by that thing physically, but being touched, as being touched by a poem. The spiritual wiring of the human soul remains to be diagrammed. That is what art is for. In making herself present, Marina creates an intimacy that needs nothing beyond itself to be momentous.” (DANTO, Arthur C. On art, action and meaning

[<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/06/03/on-art-action-and-meaning/>])

¹²⁸ “ Já no gesto de designação, o corpo não apenas se extravasa para um mundo cujo esquema traz em si: ele antes o possui a distância do que por ele é possuído. Com maior razão recupera o mundo o gesto de expressão, que se encarrega de desenhar ele próprio e de fazer aparecer exteriormente aquilo que visa.”

(MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio, in: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 99.)

¹²⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio, in: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 100-101.

tentaremos interagir, ou somente observar outros interagindo. Ficaremos a questionar, certamente, o que seria aquele corpo e o gesto de estar ali rodeado por armas. Aqui ocorre a interpretação: tentando encontrar o sentido buscamos perguntar ao objeto (corpo/gesto) por que/o que? Assim este corpo banal já não é mais somente banal, é algo a mais, e talvez seja uma obra de arte. Se compreendemos a teoria de Danto, o artista deve intitular sua obra/corpo, assim, mesmo que com um *Sem título*, o corpo agora é obra, há algo que escapa da banalidade, há um convite à interpretação.

4.2 O tempo da performance

É possível afirmar que toda obra de arte se posiciona no tempo e espaço. Contudo, não é neste viés que a performance entende sua relação com tais conceitos. A proposta da performance é que a obra seja realizada em um determinado local em determinado tempo e que seja inconsumível (não se pode comprar uma performance para fins decorativos, por exemplo). É interessante observar as performances de Hermann Nitsch, nelas o artista reúne ritual e sangue, algo que ele descreve como “um caminho estético de reza”. Em seu *Orgies, Mysteries, Theatre* o ritual inicia com uma música alta e o próprio artista ordenando o início da cerimônia. Um cordeiro abatido é trazido para o palco e posto de cabeça para baixo, como se estivesse crucificado, pelos assistentes. Então o animal começa a ser estripado, entranhas e baldes de sangue são derramados em uma mulher ou homem nu enquanto o animal é drenado.



Hermann Nitsch, *Orgies, Mysteries, Theatre*.

Em este tipo de performance ritual não poderia ser repetida, mesmo que ocorra, jamais seria a mesma experiência, como qualquer performance. Entretanto, você pode dizer que nunca a experiência de uma obra de arte será a mesma, mas na performance a experiência é levada ao extremo, pois a própria obra é dada o espaço-tempo únicos. Mesmo que se fotografe, a experiência de estar rodeado por baldes de sangue e tripas, o cheiro, as cores, as sensações, tudo envolvido jamais será captado pela fotografia ou vídeo.

Mesmo que na performance de Nitsch o corpo não seja o dele, o gesto é. É ele quem comanda o ritual performático, ou, como diz Danto, a obra é de quem pertence a ideia. O corpo exposto do homem ou mulher é a obra. Algumas vezes o corpo da performance não é o do artista, por vezes é o corpo do espectador que constitui a obra ou mesmo um boneco, mas nesta escolha do artista já se introduz o espaço da interpretação da obra. Muitas vezes, após a performance, Nitsch expõe o tecido que envolvia o corpo nu manchado de sangue mais tinta vermelha como uma pintura.



Hermann Nitsch, Flagellation Wall.

Muitos performers utilizam um meio de perpetuar suas performances, seja em

pinturas, vídeos ou fotografias. Assim, a performance contemporânea não é mais como a performance da década de 70 onde o *happening* com seu momento único de acontecimento era a grande oposição ideológica desta arte contra o mercado – uma das performers mais conhecidas por este posicionamento é Marina Abramovic. Contudo, conforme explica Danto, a pluralidade na arte contemporânea é uma característica presente, assim, o artista recorre a múltiplos meios para realizar a sua arte, e ao final há uma grande teia de entrelaços de obras que compõem o universo do performer.

Marina Abramovic, atualmente com mais de 30 anos na arte da performance, encontrou um meio de continuar apresentando alguns de seus antigos trabalhos quando necessário: ela convida alguns jovens que estejam dispostos a “aprender” com ela como realizar certo trabalho, mas esta estratégia é diferenciada da de Nitsch, aqui aparece o mercado e a repetibilidade da obra de arte como algo não mais da arte do performer, mas uma “encenação”, uma (re)apresentação. O gesto do performer é somente do performer, mesmo que ele conceba sua performance sem seu corpo estando presente, o que possui a identificação artística é a performance do gesto do performer. A performance eleva a originalidade ao grau máximo. Pois, ao mesmo tempo em que o corpo presente é o do performer e este gesto é original e somente ele pode ser a obra de arte dita original, ele poderá, sempre, repeti-la e obter uma nova obra. Seria como que a tinta fosse a obra de arte em seu sentido restrito. O que Duchamp inaugurou e foi seguido por Warhol ganha maximização na performance.

4.3 O espaço na performance

Alguns performers questionam o espaço na própria arte. A escultura, por exemplo, é muitas vezes reinventada pela performance, como pode ser visto no trabalho de Klaus Rinke *Primary demonstration: horizontal-vertical* de 1976.



Klaus Rinke,
*Primary demonstration:
horizontal-vertical.*

Nesta performance o artista buscava colocar o público em uma posição de reinventar as premissas da escultura tradicional adicionando o movimento e o tempo (note o relógio ao fundo à esquerda), pois deste modo o público estaria presenciando o *processo* de fazer uma escultura, a intenção de Rinke com esta série de “demonstrações” era modificar a percepção do espectador em sua realidade física. Importante notar aqui as palavras de Merleau-Ponty:

Sejam três pontos A, B e C, tomados no contorno de uma figura; sua ordem no espaço é tanto sua maneira de coexistir sob nossos olhos quanto essa própria coexistência; por mais próximos que eu os escolha, ela é a soma de suas existências separadas, *aposição de A, mais Aposição de B, mais a posição de C.*¹³⁰

O performer deseja uma nova experiência diante de uma escultura - performance, não mais a escultura estática, mas a escultura-movimento. Lembre da famosa escultura *Laocoonte e seus filhos* que retrata a imagem de Laocoonte e seus filhos sendo atacados por serpentes, a imagem percorre a história da arte com inúmeros textos sobre a magnífica reprodução da dor/agonia expressa na face de Laocoonte e o movimento de seu torço tentando defender-se do ataque das serpentes de Apolo. Agora imagine presenciar uma performance desta mesma imagem, com o atributo do movimento, as serpentes vivas, o Laocoonte vivo em movimento ao prazer do tempo tentando desfazer-se da fúria de Apolo. Esta presença do espaço vívido da performance é a tentativa de incorporar este movimento na arte da escultura, onde, ao contrário da dança, reinventa a paralisia da pedra para expressar este espaço-movimento.¹³¹

O espaço da arte é diferente do espaço da ciência. O contorno do objeto/corpo escultura-performance não são pontos em um espaço geométrico, mas o movimento borra os contornos e a noção de espaço torna-se a experiência do espaço.¹³² O espaço reinventado pela performance é a metáfora deste jogo entre o espaço representados na ciência em contraste com o espaço “expressão” da obra. O espaço do palco, do corpo(s), o abrir das pernas no movimento, é uma outra relação com o espaço-obra do que acontece

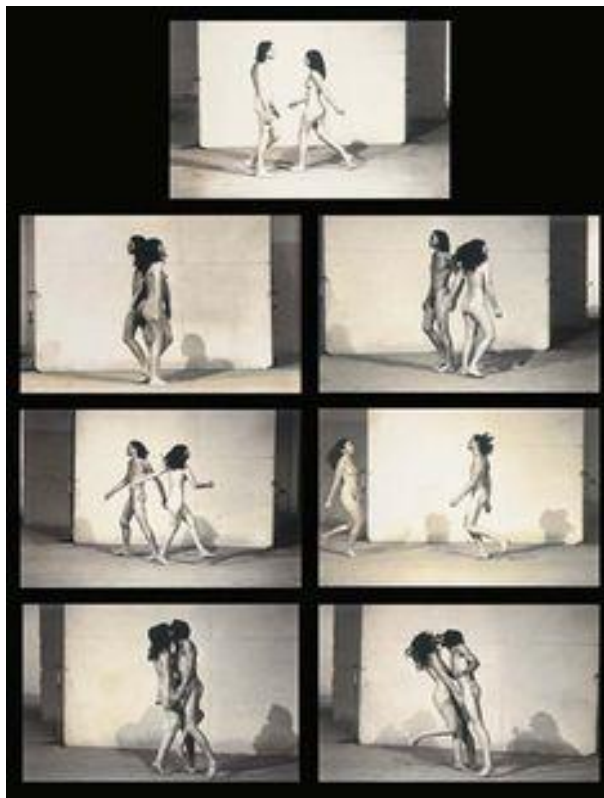
¹³⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 36.

¹³¹ “A noção de um espaço geométrico, indiferente aos seus conteúdos, a de um deslocamento puro, que não altera ele mesmo as propriedades do objeto, forneciam aos fenômenos um meio de existência inerte, em que cada acontecimento podia ser correlacionado a condições físicas responsáveis pelas mudanças ocorridas, e contribuíam portanto para essa fixação do ser que parecia ser a tarefa da física.” (MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 86.)

¹³² “Demos todo esse desenvolvimento a uma imagem que pode parecer banal, para mostrar que as imagens não podem manter-se paradas. O devaneio poético, ao contrário do sonho de sonolência, não adormece nunca. É sempre preciso, a partir da imagem mais simples, fazer irradiar ondas de imaginação.” (BACHELARD, Gaston. A poética do espaço in Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 220.)

na dança, são outras metáforas, como diria Danto.

Outra performer que também se interessou pela metáfora do espaço na arte foi, novamente, Abramovic. Em sua série *Rhythm* (body art) dos anos 70, a artista juntamente com Ulay, ambos nus, correm repetidamente de encontro um ao outro em um ritmo crescente por mais de uma hora e meia e eles encontram-se tão intensamente que por vezes acabam por cair no chão.



Marina Abramovic, *Relation in Space*.

O espaço do corpo no palco, o encontro de corpos, a pressa, o impacto, Abramovic utiliza estas metáforas que podem ser interpretadas como uma dança do cotidiano não-coreografada, os corpos tombam no espaço do encontro do outro corpo. O corpo que não é influenciado por nenhuma força não é o corpo vivido, as forças fazem o encontro e o tombo, o corpo é passo e encontro.¹³³

¹³³ “Em suma, meu corpo não é apenas um objeto entre todos os outros objetos, um complexo de qualidades entre outros, ele é um objeto *sensível* a todos os outros, que ressoa para todos os sons, vibra para todas as cores, e que fornece às palavras a sua significação primordial através da maneira pela qual ele as acolhe.” (MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 317.)

4.4 Público-performer

Danto ensina que o público da arte contemporânea deve estar preparado para não ver bastões como bastões. Se antes o espectador não poderia ser passivo em sua contemplação, agora, na performance, ele deve estar presente, olhos, ouvidos e corpo atentos. Mas, o teatro épico (1926) já anunciara a quebra da ilusão no teatro, Brecht colocou-se contra o teatro clássico (de influência aristotélica) ao retirar a intenção tradicional de “suscitar emoções” e substituir pela atitude de “suscitar uma atitude crítica”. Em seu *Estudos sobre teatro* Brecht escreve:

O espectador do teatro dramático diz: - Sim, eu já senti isso. - Eu sou assim. - O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. - Será sempre assim. - Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. - Choro com os que choram e rio com os que riem.

O espectador do teatro épico diz: - Isso é que eu nunca pensaria. - Não é assim que se deve fazer. - Que coisa extraordinária, quase inacreditável. - Isto tem de acabar. - O sofrimento deste homem comove-me, porque seria remediável. - Isto é que é arte! Nada ali é evidente. - Rio de quem chora e choro com os que riem.¹³⁴

No teatro épico o ator deve, conscientemente, saber utilizar o "gesto social", examinando as contradições da personagem e suas possíveis mudanças, que lhe permitam acentuar o desfasamento entre o seu comportamento e o que representa. Isto permitiria ao público uma correspondente distanciação à história narrada e, conseqüentemente, uma possível tomada de consciência crítica, aprendendo o prazer da compreensão do real, a sua situação na sociedade e as tarefas que pode realizar para ser ele próprio.

É possível afirmar que a performance não existiria se anteriormente não houvesse Brecht e a quebra da parede entre espectador e ator. Como afirma Danto, é necessário haver uma prontidão histórica para surgir outros modos de fazer arte. A performance recebe de herança do teatro épico a total quebra da parede entre público e artista, porém não em um sentido social, como gostaria Brecht, mas de modo mais amplo.

Dan Graham realizou suas performances influenciado pela obra de Brecht. Ele expõe sua teoria sobre o público-performer baseado na ideia de impor um estado de autoconsciência desconfortável na audiência na tentativa de reduzir a distância entre público e performer. Em sua performance/*videoart Two consciousness projection* (1973) o artista cria uma situação que aumentaria a consciência. Duas pessoas são solicitadas a

¹³⁴ BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 48.

verbalizar em frente a audiência como veem um de seus parceiros. Uma mulher senta em frente a uma tela que mostra seu rosto enquanto o homem olha através da câmera apontada para o rosto dela. Assim ela examinaria suas características e e descreveria o que vê, o homem, por sua vez, conta como vê o rosto da companheira. Homem e mulher, deste modo, estão ativos no modo de criar a performance, mas eles são, ao mesmo tempo, espectadores passivos ao estarem vendo a si mesmos realizando a performance.



Dan Graham, *Two consciousness projection*.

Outro exemplo da herança brechtiana da performance é a performance *Rhythm 0* de Abramovic (1974). Ela nos fornece um jogo que estimula a criticidade ao perguntar por meio de seu corpo/obra “qual o limite do público?” – note-se que antes a última fronteira era “qual o limite da arte?”, novamente desconstruída, pois, como afirma Danto, após o fim da arte tudo é possível, mesmo novas questões.

Na performance *Rhythm 0* a performer testa os limites entre público e audiência ao fazer-se passiva e forçar o público a agir sobre ela. Abramovic colocou sobre uma mesa 72 objetos que as pessoas eram autorizadas a usar da maneira como desejassem. Alguns objetos poderiam dar prazer enquanto outros poderiam infligir dor e mesmo machucá-la – entre eles se via uma rosa, uma pena, mel, um chicote, perfume, tesoura, um bisturi, uma arma e uma única bala. Abramovic permaneceu durante seis horas passiva, permitindo que o público manipulasse seu corpo. O público reagiu com cautela no princípio, mas então alguns começaram a agir de forma mais agressiva.

Ao final da performance seu corpo foi despido, atacado e desvalorizado em uma imagem que Abramovic descreveu como a "Madonna, mãe, e prostituta". Após o fim as marcas de agressão eram aparentes no corpo da artista; haviam cortes no pescoço dela feitos por membros da audiência e suas roupas foram cortadas de seu corpo.¹³⁶ Como descreve Abramovic,

Eu me senti realmente violada: eles cortaram minhas roupas, prenderam espinhos de rosa em meu estômago; uma pessoa apontou a arma para a minha cabeça e outro a levou embora. Isto criou uma atmosfera agressiva. Após exatamente seis horas, como planejado, me levantei e comecei a andar em direção a plateia. Todos saíram correndo, para escapar de um confronto real.¹³⁷

O corpo/obra da performer é um recorte do real, não é mais Marina, a artista, mas um objeto que posso manipular, não está vivo. A relação do espectador passivo que via o Laocoonte petrificado, imóvel, agora vê o corpo como "massa material" sendo permitido a agir sobre. Ao final o corpo se faz vivo novamente. Todos correm. O Laocoonte grita vividamente, as serpentes escondem-se.

¹³⁶ A artista fala sobre sua experiência nesta performance no vídeo *Marina Abramović talks about Rhythm 0, 1974* disponível em http://artforum.com/video/id=42489&mode=large&page_id=0.

¹³⁷ DANERI, Annaela. Marina Abramovic. Itália: Charta, 2002, p. 29-30. (I felt really violated: they cut my clothes, stuck rose thorns in my stomach, one person aimed the gun at my head, and another took it away. It created an aggressive atmosphere. After exactly 6 hours, as planned, I stood up and started walking toward the public. Everyone ran away, escaping an actual confrontation. Tradução nossa.)

CONCLUSÃO

O presente estudo buscou pesquisar sobre a constituição do objeto em obra de arte – com especial atenção na arte contemporânea. A interpretação dantiana e a percepção merleau-pontiana não foram opções isoladas. Elas, juntas, conseguem ampliar o horizonte do entendimento da arte contemporânea para o observador que busca ir além do mero desejo de ser entretido.

A vida sempre teve seu espaço na arte, mas o que acontecia era a apropriação pela arte de nuances inexploradas da vida, como a contingência, o silêncio e as banalidades. A beleza perdia sua importância pouco a pouco e o feio, o comum e mesmo o repugnante era introduzido e aceito. Essa aceitação do público, especialista ou não em arte, instigaria a reflexão ainda mais, pois, muito do que é arte hoje não seria aceito como arte em 1874, ou, ainda, o que foi arte anteriormente hoje pode ser visto mais como objeto histórico do que como obra de arte – sem deixar de ser arte, o objeto pode perder seu vigor com o tempo, sua presença se faz mais relevante por nos contar sobre sua época (como uma descrição do que possui o impacto) do que nos abalar artisticamente.

Na introdução do presente estudo afirmou-se que após o final da leitura da pesquisa não seria encontrada uma resposta à questão primeira que motivou o trabalho, “o que é arte?”, mas um percurso que tenta unir a filosofia analítica de Danto com a fenomenologia de Merleau-Ponty a fim de descobrir como um objeto pode ser compreendido enquanto arte. A união destas duas teorias se fez capaz pela necessidade encontrada na prática do observar a arte. Tal como Merleau-Ponty e Danto se inquiriram sobre o observar a arte, a autora deste estudo igualmente o fez. De mesmo modo foi apresentado que neste estudo se concretizaria a importância de compreender o conceito de arte atualizado com as manifestações contemporâneas e a fenomenologia que auxilia no entendimento do objeto artístico em relação ao seu idealizador, sendo a obra uma abertura a um novo jogo de percepções da realidade e significados. Muitos poderiam ser os caminhos percorridos para se falar sobre o encontro da filosofia com a arte, contudo, unir a filosofia analítica e a fenomenologia tornou-se mais valioso por incorporar a busca pela atualização do conceito de arte com o diálogo proposto pela performance por meio do uso do artista que não encarna a obra, mas é a obra.

Ao concluir este estudo se pretende mostrar como a filosofia pode e deve dialogar consigo mesma para tratar de assuntos complexos como a arte, e, mais importante, como a arte ela mesma pode ser filosofia, nutrindo questionamentos que por meio da vivência se tornam parte pulsante da vida do público de arte. Portanto, aqui se conclui que o estudo elaborado acima se mostra mais condizente com o observar a arte do que com o fazer artístico. O artista pode não compreender nada sobre a história arte, mas pode o observador ser apenas o que vê bastões como bastões? A resposta pretendida seria não, o público necessita mais do que mera contemplação passiva para enxergar os mundos paralelos que os artistas nos revelam. O (re)conhecimento de algo visto pode se dar de diversas maneiras, o olhar na arte questiona o mundo, reinventa-o em optar por um recorte da realidade e deslocá-lo de sua função e, mais que isto, reinventa o (re)conhecimento do mundo. Ver e sentir a arte é igualmente tentar compreendê-la, e, assim, o mundo.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BACHELARD, Gaston. “A poética do espaço” in *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. *Arte Contemporânea e o Museu na Era Global*. [http://www.forumpermanente.org/en/journal/articles/contemporary-art-and-the-museum-in-the-global-age]
- BUENO, José Javier Campos. “Neuroestética: hacia umestúdio científico de la belleza y de los sentimientos estéticos compartidos em el arte”. In: MARTIN-ARAGÚZ, A.; BUENO, J. J. C.; AJO, V. F.; AYALA, O. J. (Eds). *Neuroestética*. Madrid: Saned, 2010.
- BRAND, Peg Zeglin; BRAND, Myles. “Surface Interpretation: Reply to Leddy” in. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 57, No. 4, Autumn, 1999.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BROWN, Steven; DISSANAYAKE, Ellen. “The arts are more than aesthetics: neuroaesthetics as narrow aesthetics”. In: SKOV, M.; VARTANIAN, O. (Eds). *Neuroaesthetics*. New York: Baywood Publishing Company, Inc., 2009.
- CHANGEUX, Jean-Pierre. “Art and Neuroscience”. *Leonardo*, vol. 27, Nº 3, 1994.
- CLARK, Lygia; OITICICA, Helio. *Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- CONWAY, Bevil R.; REHDING, Alexander. *Neuroaesthetics and the trouble with beauty*. PLoS ONE, 2013.
- DANERI, Annaela. *Marina Abramovic*. Itália: Charta, 2002.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: CosacNaify, 2010.
- _____. “Deep interpretation” in: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986.
- _____. *Após o Fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odyseus Editora, 2006.
- _____. *O Mundo da Arte. Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p. 17, jul. 2006b.
- _____. *Introduction in: The unknown masterpiece*, New York: NYRB, 2001.
- _____. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *On art, action and meaning*[
<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/06/03/on-art-action-and-meaning/>]

DEWEY, John. *Art as experience*. [<http://thenewschoolhistory.org/wp-content/uploads/2013/09/Dewey-ArtasExperience.pdf>]

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DORAN, P. M. (Org.), *Conversations avec Cézanne*. Paris: Editions Macula, 1991.

FRANK, Whitney Frank. *Instructions for Destruction: Yoko Ono's Performance Art*. *Intersections*, 10, n. 1, Winter, 2009, p. 571-607.

FREELAND, Cynhtia. *But is it art?*. New York: Oxford University Press, 2001.

FREUD, Sigmund. *O Moisés de Michelangelo*. [<http://areas.fba.ul.pt/jpeneda/moises.htm>]

GEERTZ, Clifford. *Conocimiento local*. Barcelona: Paidós, 1994.

GOLDBERG, Rose Lee. *Performance Art: from futurismo to the presente*. London: Thames& Hudson, 2011.

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

ISHIZU, Tomohiro; ZEKI, Semir. *Toward a brain-based theory of beauty*. *PLoS ONE*, vol. 06, Nº 07, 2011.

JOHNSON, Galen A. *The retrieval of the beautiful*. Evanston: Northwestern University Press, 2010.

KAFKA, Franz. “Josefina, a cantora ou o povo dos ratos”. [<http://portugues.free-ebooks.net/ebook/Josefina-a-cantora-ou-o-Povo-dos-Ratos/pdf?dl&preview>]

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LAUTER, Estella. “Re-Enfranchising Art: Feminist Interventions in the Theory of Art” in. *Hypatia*, Vol. 5, No. 2, Feminism and Aesthetics, Summer, 1990.

LEDDY, Tom. “Against surface interpretation” in. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 57, No. 4, Autumn, 1999.

MARINA Abramovic: *The Artist Is Present*. Direção: Matthew Akers, Jeff Dupre. Elenco: Marina Abramovic, Ulay, Klaus Biesenbach. Estados Unidos: Show of Force, 2012. DVD (106 min).

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- _____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. “A dúvida de Cézanne”, in *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, in *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MITCHELL, Jeff. *Danto, Dewey and the Historical End of Art*. Transactions of the Charles S. Peirce Society, Vol. 25, No. 4, Fall, 1989.
- MYIN, E. VELDEMAN, J. *Externalism, Mind, and Art, in Aesthetics Beyond the Skin*, Exeter: Imprint Academic, 2011.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucuada. “Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty”, in *Estudos de Psicologia*, 2008, 13(2).
- PANOFSKI, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- RAMACHANDRAN, V. S.; HIRSTEIN, William. “The science of art: a neurological theory of aesthetic experience”. *Journal of Consciousness Studies*, Nº 6-7, 1999.
- RIVERA, Tania. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SALAH, Alkim Almila Akdag; SALAH, Albert Ali. “Technoscience art: a bridge between neuroesthetics and art history?” <<http://www.neurohistoriasztuki.umk.pl/pliki/SalaTechnoscienceArt.pdf>>
- SEMELER, A. M. R. “Objetos tecnopoéticos: transmutações de imagens do repulsivo”. 2011. 173 f.. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- SILVEIRA, C. “The Artworld”: a natureza teórica da arte na reflexão filosófica de Arthur C. Danto. 2010. 200 f.. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.
- SINGER, Linda. *Merleau-Ponty on the concept of style in The Merleau-Ponty aesthetics reader*. Evanston: Northwestern University Press, 1993.
- OITICICA, Helio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- WEITZ, Morris. “The role of theory in aesthetics”, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 15, No. 1, Setembro, 1956.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ZAHAVI, Dan. "Internalism, externalism, and transcendental idealism" In. *Synthese* vol 160, Issue 3, February 2008.

ZEKI, Semir. "Art and the brain. *Daedalus*", Cambridge, N° 02, 19