

GREENBERG, DANTO E O FIM DA ARTE

*Pedro Süssekind**
pedrosuss@gmail.com

RESUMO *Este estudo discute a questão do fim da arte com base nas reflexões críticas de Clement Greenberg e na posterior apropriação dessas reflexões por Arthur Danto. Em primeiro lugar, pretendo mostrar como a visão negativa de Greenberg acerca da arte produzida a partir dos anos 1960 implica o tema do fim da arte. Em segundo, pretendo expor a tarefa assumida por Danto a partir de sua avaliação dos diagnósticos e da teoria de Greenberg.*

Palavras-chave *Greenberg, Danto, arte moderna, arte contemporânea, crítica.*

ABSTRACT *This paper addresses the question of the end of art based on the critical reflections of Clement Greenberg and the subsequent appropriation of these reflections by Arthur Danto. Firstly, I intend to show how the negative view of Greenberg about art produced from the 60's implies the issue of the end of art. Secondly, I intend to expose the task taken up by Danto based on his debate with Greenberg's theory.*

Keywords *Greenberg, Danto modern art, contemporary art, criticism.*

* Professor Adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade Federal Fluminense. Artigo recebido em 07/06/2012 e aprovado em 15/06/2013.

1

Tanto a fase inicial da arte moderna quanto a passagem para a chamada arte contemporânea, décadas depois, configuraram momentos de crise, nos quais o desenvolvimento de teorias sobre a arte exige uma renovação que só pode se dar por meio da contestação de modelos teóricos estabelecidos. Se as vanguardas artísticas, a partir do final do século XIX, levaram ao extremo a necessidade de renovar o pensamento crítico, a arte das últimas décadas do século XX pôs novamente em xeque o discurso teórico sobre as vanguardas que vinha se consolidando. Nesse segundo momento, não só era necessário romper com os parâmetros instituídos a partir da arte já consagrada a fim de pensar uma arte nova, que não obedecia mais a esses parâmetros, mas essa quebra precisou ser radicalizada e passou a ter um duplo alcance, voltando-se tanto para a avaliação da prática artística quanto para o questionamento da própria história da arte, como discurso teórico explicativo.

As reflexões de Arthur Danto sobre a tese do fim da arte, retomando em novo contexto o célebre tema hegeliano, assumem essa dupla tarefa de discutir os rumos da arte contemporânea e de pensar os limites das narrativas que procuram explicar e classificar o que os artistas produzem. Seu questionamento dos modelos teóricos põe em xeque tanto a concepção tradicional, que marcou o desenvolvimento da história da arte desde o Renascimento, quanto a crítica renovada no século XX a partir das exigências impostas pela produção artística moderna. Assim, quando Danto, em “Após o fim da arte”, considera Clement Greenberg como o grande narrador do modernismo,¹ ou como “incontestavelmente o mais importante crítico de arte kantiano de nosso tempo”,² trata-se certamente do reconhecimento da importância de seu precursor, mas também de uma estratégia algo polemista, na qual o elogio expõe uma discordância. Ou seja, essas referências elogiosas têm aqui, a meu ver, a função de ressaltar a oposição a um crítico anterior assumidamente importante e, com isso, a todo o modelo teórico do qual ele é o maior representante.

Minha hipótese, a partir dessa oposição, é que, apesar das críticas dirigidas por Danto a Greenberg (implícitas mesmo quando o elogia), sua principal tese na filosofia da arte – a tese do fim da arte, aplicada a uma reflexão sobre os rumos da produção artística a partir dos anos 1960 – parte justamente da crítica greenberguiana, mais exatamente do reconhecimento de uma mudança

1 Danto, 2006, p. 10.

2 *Ibidem*, p. 93.

e de uma espécie de esgotamento, de “fim” da arte moderna. Entretanto, para esclarecer essa hipótese, preciso ressaltar que, como grande crítico da arte moderna, Greenberg foi também um tipo de polemista, que revolucionou a teoria da arte desconstruindo os parâmetros críticos dominantes ainda nas primeiras décadas do século XX. Mais do que qualquer outro autor, ele foi capaz de justificar teoricamente, contra o juízo crítico tradicional, a inserção dos movimentos modernistas, como o Impressionismo, o Cubismo e o Expressionismo Abstrato, na linha mestra de evolução da história da arte no Ocidente.

Trata-se de um trabalho fundamental para o desenvolvimento da crítica de arte, uma vez que o modelo tradicional de avaliação das obras, consagrado por séculos de arte representacional, ou “mimética”, servira de base para as mais violentas e intransigentes reações à pintura modernista em seus primórdios. Para dar um exemplo, lembro a esse respeito as declarações do poeta Wilfried Blunt, que nos seus diários, ao comentar uma exposição que incluía Cézanne, Van Gogh e Matisse, avaliou o que viu como “rude puerilidade que rabisca indecências na parede de um sanitário”, ou “obras da ociosidade e de uma impotente estupidez”.³ Suas palavras podem ser consideradas, segundo uma perspectiva consolidada algumas décadas depois com a valorização e o reconhecimento desses pintores por parte da crítica, um dos melhores indícios da dificuldade, na teoria da arte, de abandonar um modelo consagrado para enxergar o sentido ou a qualidade de novos caminhos artísticos.

2

Na época de Greenberg, o rumo da pintura modernista em direção ao abstracionismo constituía o grande desafio para a teoria da arte. Ao assumir esse desafio, ele vê justamente as obras que causaram escândalo no final do século XIX como os marcos iniciais da ruptura que originou a arte moderna. Manet e os impressionistas franceses dão início, de acordo com a narrativa histórica desenvolvida em seus trabalhos críticos, a uma mudança profunda na pintura ocidental, uma revolução cujo pleno significado ainda estava para ser avaliado. É o que afirma o crítico americano em seu ensaio “Arte abstrata”, de 1944.⁴

3 Blunt, W. S. “My Diaries: Being a Personal Narrative of Events”, 1888-1914 (London: Martin Secker, 1919-1920), 2, p. 743. Cf. Danto, 2006, p. 63.

4 Cf. Greenberg *et al.*, 1997, p. 61.

Ao propor uma perspectiva histórica para entender o significado da arte abstrata, Greenberg descreve as duas grandes revoluções pelas quais a pintura ocidental tinha passado. A primeira, em suas palavras, “levou da planaridade hierática do gótico e do bizantino à tridimensionalidade do Renascimento”.⁵ Trata-se da mudança iniciada por Giotto no final da Idade Média e teorizada pelos historiadores da arte desde o século XVI, com “*A vida dos mais eminentes pintores, escultores e arquitetos*”, de Giorgio Vasari. De acordo com essa teoria, que estabelece uma clara linha evolutiva para a pintura, a revolução consolidada pelos grandes mestres renascentistas italianos consiste no aprimoramento dos recursos técnicos da tridimensionalidade, a tal ponto que a tela passou a ser concebida como superfície transparente, como janela para a realidade. Assim, haveria um conjunto de procedimentos que tornou mais adequada e exata a representação mimética.

Ao comentar o modelo vasariano – justamente num texto sobre Greenberg –, Arthur Danto observa que as fórmulas usadas pelo teórico renascentista para elogiar as pinturas estão ligadas à plena identificação com a realidade. O rosto da *Monalisa* não parece ser pintado, “mas feito de carne e osso”; o homem curvado sobre uma fonte, num afresco de Giotto em Assis, “é retratado com um efeito tão maravilhoso, que se poderia acreditar ter ali um homem vivo”.⁶ Segundo Danto, de acordo com esse modelo, o critério para o elogio crítico é a semelhança exata com a realidade, portanto a perfeita ilusão.

Em “Arte abstrata”, Greenberg descreve a revolução promovida pelos pintores renascentistas do ponto de vista técnico. Para ele, o problema era obter uma “unidade estrutural, tonal e decorativa”, o que exigia “acreditar bastante na ilusão de profundidade para organizar elementos no espaço ilusionista”.⁷ A ilusão das três dimensões seria, portanto, o fator preponderante. O “efeito ilusionista” teria orientado o rumo da pintura até meados do século XIX, de modo que a evolução dessa prática artística pode ser avaliada como a conquista de uma capacidade cada vez mais apurada de representar na tela as formas das coisas visíveis, as imagens do mundo. Mas “com Manet e Courbet a arte ocidental reverteu sua direção”,⁸ afirma Greenberg para designar o marco inicial daquela que considera a segunda grande revolução da pintura.

O que o Impressionismo fez foi “virar ao avesso” a pintura figurativa, a partir da exploração de descobertas ligadas à ciência, especialmente à

5 *Idem.*

6 Danto, 2006, p. 57.

7 Greenberg *et al.*, 1997, p. 63.

8 *Idem.*

invenção da fotografia. Não se tratava de romper com a ideia de representação fiel da natureza, mas de levar essa ideia ao extremo, na tentativa de reproduzir a experiência visual. O questionamento da tridimensionalidade a partir da concepção de que os dados visuais não passam de cores desencadeia, assim, um processo no qual a pintura permanece próxima da superfície. Começa a prevalecer o que Greenberg chama de “planaridade”, ao mesmo tempo que o ilusionismo é abandonado em favor de uma explicitação da materialidade da pintura. Para enfatizar a diferença desta com relação à fotografia – nova maneira de captar e representar o mundo visível –, ficam aparentes os elementos pictóricos, como a tela, a tinta aplicada sobre ela, a marca das pinceladas.

Progressivamente, os sucessores do impressionismo eliminariam da pintura suas características ligadas à tradição ilusionista ou representativa, como a perspectiva atmosférica e os efeitos tridimensionais luminosos. Em vez de ser concebida como janela para a cena retratada, a superfície se converte no “*locus real*” da pintura. E Cézanne é exemplar nesse processo. Segundo a descrição de Greenberg, foi para lidar com a planaridade que ele “fragmentou os objetos que pintava em multiplicidades de planos”, paralelos à superfície da tela. O método pelo qual Cézanne buscava criar uma “nova e menos enganosa ilusão da terceira dimensão” influenciou, por sua vez, o desenvolvimento do cubismo, com Picasso e Braque, cujos esforços para restaurar aquela mesma terceira dimensão, por meio de um exagero dos métodos tradicionais, acabaria por anulá-la nos quadros em que a identidade dos objetos desaparece por completo.⁹

Para Greenberg, “com uma velocidade que ainda parece espantosa, operou-se uma das mais epocais transformações da história da arte”:¹⁰ a renúncia aos métodos ilusionistas, uma vez que as técnicas baseadas nas convenções da representação esgotaram suas possibilidades. O artista não poderia mais “imitar a natureza”, e com isso a arte volta-se para si mesma, toma consciência de si mesma como arte. Na narrativa greenberguiana esse processo é entendido como um movimento necessário, encadeado de maneira coerente às questões de seu momento histórico, um movimento cujo resultado é a arte moderna, que tem no abstracionismo pictórico sua expressão mais acabada.

9 *Ibidem*, p. 64.

10 *Idem*.

3

A base da perspectiva histórica proposta por Greenberg é a filosofia crítica de Kant. Ele explicitou essa fundamentação em seu ensaio “Pintura modernista”, de 1960, afirmando: “Identifico o modernismo com a intensificação, a quase exacerbação dessa tendência autocrítica que teve início com o filósofo Kant”.¹¹ A frase se refere a uma época histórica que se volta para o exame de suas próprias bases, de suas condições de possibilidade. Kant seria, assim, “o primeiro verdadeiro modernista”. E o que motiva essa constatação é a ideia de que o filósofo foi “o primeiro a criticar os próprios meios da crítica”.¹²

Greenberg pretende descrever, desse modo, uma verdadeira “revolução copernicana” da cultura, uma mudança identificada com o rumo específico da arte na modernidade. A ideia de “autocrítica” explicada no ensaio sobre a pintura modernista parte da noção kantiana de uma crítica da razão especulativa, ou seja, do conhecimento que se volta para os meios do conhecimento, para os próprios usos da razão. Portanto, a referência aqui é a proposta de uma revolução da metafísica, nos moldes da filosofia crítica: uma ruptura com o pressuposto de que o conhecimento é definido pelos objetos para, invertendo o eixo que orienta o senso comum, partir da admissão de que os objetos são definidos pelo conhecimento.¹³ Segundo Greenberg, é “natural que esse tipo de crítica tenha aparecido primeiro na filosofia, que é crítica por definição, mas, no decorrer do século XIX, ela penetrou em muitos outros campos”, com a exigência de justificativa racional de cada atividade no âmbito da cultura moderna ocidental.¹⁴

A analogia da proposta metafísica kantiana com a arte moderna se evidencia, então, quando a crise da pintura figurativa é considerada como uma crise da representação. Assim como o conhecimento, a pintura abandona o pressuposto de ser definida pelos objetos e de precisar imitá-los. Essa ruptura tem como consequência um processo reflexivo da arte, de consciência e exploração dos seus próprios procedimentos. Trata-se ao mesmo tempo de uma restrição e de uma consolidação: as artes perderam a função figurativa que as definia, mas por isso mesmo foram levadas a examinar suas condições

11 *Ibidem*, p. 101

12 *Idem*.

13 Kant, 1989, pp. 19-20. “Até hoje admitia-se que o nosso conhecimento se devia regular pelos objetos; porém, todas as tentativas para descobrir *a priori*, mediante conceitos, algo que ampliasse nosso conhecimento, malogravam-se com este pressuposto. Tentemos, pois, uma vez, experimentar se não se resolverão melhor as tarefas da metafísica admitindo que os objetos se deveriam regular pelo nosso conhecimento”.

14 Greenberg *et al.*, 1997, p. 101.

de possibilidade, a determinar “o que havia de único e irreduzível não somente na arte em geral, mas também em cada arte particular”.¹⁵ Restringindo sua área de competência, cada arte se consolidaria em seu domínio mais próprio, cumpriria sua tarefa e sua finalidade específica. Greenberg define do seguinte modo a essência kantiana do modernismo: o “uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência”.¹⁶

Assim definido, o modernismo artístico implica que cada arte particular elimine de sua prática elementos importados de outras áreas, buscando a “pureza” de uma elaboração exclusiva de seus meios específicos. Ou seja, quando a pintura figurativa dos grandes mestres do passado ocultava a superfície, a tela e a tinta, para mostrar as coisas com o máximo de realismo, ela estava usurpando características da escultura, que trabalha com o espaço tridimensional. Da mesma maneira, as cenas representadas (o tema) eram traços literários, dramatizações de uma história. Entretanto, com o modernismo, a pintura deveria abandonar tudo o que ela tinha de escultórico e literário, voltando-se para a área de competência única que consiste na natureza de seus meios próprios de expressão. E a consequência é que os elementos encarados anteriormente como limitações a serem dissimuladas (superfície plana, pinceladas) passam a ser vistos como fatores positivos, assumidos explicitamente pelos pintores a partir do movimento impressionista. Segundo Greenberg, se “a arte realista, naturalista, havia dissimulado os meios, usando a arte para ocultar a arte, o modernismo usou a arte para chamar a atenção para a arte”.¹⁷ Trata-se de uma “missão de autodefinição radical”, associada à noção de *pureza*, que passaria a ser um critério de avaliação no trabalho do crítico.

Aliás, como ocorre com a noção de crítica, o uso do termo “puro”, nesse contexto, remete a Kant. A arte modernista é *pura* porque se volta para a explicitação de seus próprios meios e de seus próprios limites, da mesma maneira que, na “Crítica da razão pura”, a crítica empreendida pela razão se volta para a própria razão, explicitando seus usos específicos e suas limitações.

15 *Ibidem*, p. 102.

16 *Ibidem*, p. 101.

17 *Ibidem*, p. 102.

4

Não é à toa, portanto, que Danto considera Greenberg “o mais importante crítico de arte kantiano de nosso tempo”, como ele afirma em seu livro “Após o fim da arte”.¹⁸ A meu ver, o uso do adjetivo “kantiano” possui aqui uma dupla função. Por um lado, Danto valoriza Greenberg como filósofo da arte, ou melhor, como um crítico de arte que assume sua tarefa a partir de certa concepção filosófica embasada na estética moderna. Por outro, chamá-lo de kantiano tem mais uma vez uma função estratégica aqui (algo polemista) de indicar o compromisso da crítica greenberguiana justamente com a estética filosófica.

Segundo a leitura feita por Danto, o compromisso com os parâmetros da estética implica uma contraposição entre beleza e utilidade. A atribuição dos juízos de gosto a um prazer desinteressado, na “Crítica da faculdade do juízo”, marcaria essa distinção entre o campo estético e o campo prático.¹⁹ A apreciação da beleza desprovida de qualquer interesse, de acordo com a concepção kantiana, sustentaria um tipo de crítica que busca a “qualidade” das obras de arte, sua pureza, como pretendia Greenberg. Não estava em jogo pensar o que era arte, mas separar a arte boa, de qualidade, da arte ruim, com base no gosto apurado do crítico. E a pintura constituía, nessa perspectiva, o gênero mais tradicional e mais puro da criação de objetos voltados para a contemplação. A finalidade ou a função da obra era reduzida, assim, ao prazer que ela era capaz de despertar em função das características de elaboração e composição que levavam adiante a evolução artística da pintura.

Considero que a leitura de Kant feita em “Após o fim da arte” deixa de lado elementos importantes da Terceira Crítica, como a questão do tipo especial de universalidade ligado aos juízos de gosto. Não se pode simplesmente assumir a disjunção entre beleza e utilidade sem uma reflexão sobre a maneira como Kant pensou a finalidade no campo estético. Além disso, o comentário ignora a questão do gênio como fator de distinção entre o belo natural e o belo artístico. Contudo, o modelo kantiano de Greenberg, que é propriamente o objeto da análise de Danto, também é bastante simplificado e não aprofunda as reflexões do filósofo alemão sobre a universalidade ou sobre o gênio artístico.

Do ponto de vista do seu embasamento na estética moderna, parece-me que Greenberg poderia ser classificado mais precisamente como crítico humano do que como crítico kantiano,²⁰ pois sua concepção de gosto está ligada a um

18 Cf. p. 93.

19 Danto, 2006, pp. 89-90.

20 Danto parece concordar com isso. Cf. Danto, 2006, p. 122.

aprimoramento do olhar, à experiência pessoal do especialista em artes. E essa noção empirista, ou materialista, é bem mais próxima do ensaio “Do padrão do gosto”, de Hume, do que da “Crítica da faculdade do juízo”. O materialismo do gosto pode inclusive ser contraposto à subjetividade incontornável dos juízos estéticos, à impossibilidade de prová-los, pois segundo Kant a reivindicação de universalidade, neste caso, diz respeito a uma espécie de unanimidade do sentimento de prazer e não a um conceito determinado.

Em todo caso, Greenberg certamente não é um comentador fiel à filosofia kantiana, mas um crítico filosófico que se baseia na estética moderna. Da mesma maneira que a valorização de Greenberg por Danto como maior crítico (kantiano ou não) “do nosso tempo”, embora faça parte de uma estratégia polemista para pensar os limites da história da arte como narrativa, indica que o autor de “Após o fim da arte” de fato enxerga esse crítico como um dos interlocutores mais importantes para o debate que ele propõe.

Nesse sentido, considero que a principal tese de Danto na filosofia da arte, a tese sobre o fim da arte, vem justamente de um desafio imposto pelas limitações da crítica greenberguiana, que a partir de certo momento (a década de 1960) reage contra os rumos da arte contemporânea. Segundo a concepção de Danto, isso ocorre pelo simples fato de Greenberg ser um protótipo do crítico modernista. Ou seja, não só o compromisso com critérios fundamentados numa compreensão da história da arte, como também a narrativa que demonstra a importância do modernismo são os fatores que impedem Greenberg de perceber e avaliar os movimentos artísticos contemporâneos, aqueles que Danto enxerga como início de uma arte “pós-histórica”.

5

É a partir das dificuldades da grande crítica modernista em lidar com a arte contemporânea que se pode constatar a inadequação da estética (no sentido pensado por Danto), e com isso a necessidade de uma reforma na teoria filosófica da arte. E esse processo tem início com uma mudança nos rumos da própria arte. Em “Onde está a vanguarda?”, de 1967, Greenberg já se referia ao colapso súbito do expressionismo abstrato, considerando que ainda poderia haver um remanescente salvador de artistas: pintores e escultores que ainda produziam “arte superior” na década de sessenta.²¹ Em sua concepção, a chamada “abstração pós-pictórica”, de Kenneth Noland, Frank Stella e Jules

21 Greenberg *et al.*, 1997, p. 116.

Olitski, seria a grande esperança de salvação da arte, uma continuação de certa tarefa histórica de autoconsciência da pintura.

Ao comentar essa posição, Rosalind Krauss considera “anômala ao extremo” a incapacidade de Greenberg de lidar com grandes artistas daquele período, como Richard Serra, Robert Smithson e outros.²² Por chegar à conclusão de que “a crítica modernista é prescritiva e prescinde de autocrítica”,²³ ela propõe uma analogia com a poética classicista, incapaz de enxergar sua história como uma perspectiva. Cito a avaliação de Krauss:

A crítica modernista é inocente. E essa inocência se manifesta sob três aspectos: ela se recusa a ver a temporalidade que nunca cansa de invocar – “toda a história da pintura desde Manet” – como essa armadura perspectivista sobre a qual ela estrutura a arte em questão (e sobre a qual essa arte tendeu cada vez mais a se estruturar); pensa essa história como ‘objetiva’ – acima dos ditames da sensibilidade, acima da ideologia; enfim a crítica modernista é prescritiva e prescinde de autocrítica.²⁴

Avaliando o mesmo problema, Danto constata que a estética “parece cada vez mais inadequada para lidar com a arte a partir da década de 60” justamente a partir da “recusa” em “considerar a arte não-estética ou anti-estética como arte”.²⁵ Por isso a arte *pop*, o minimalismo e outros movimentos contemporâneos tinham sido avaliados por Greenberg como mera “arte-novidade”.²⁶ E esse tipo de avaliação aparece também em suas considerações sobre a obra de Duchamp, precursora das instalações contemporâneas. Greenberg analisa o artista francês no “Seminário Seis”, de 1976, como um exemplo de “inovação prematura”:²⁷ um artista que não entendeu o Cubismo e que se voltou contra a arte formal apenas para violar suas convenções. Ele julga essa proposta primeiro “entediante”, para depois condená-la inteiramente como “talvez a pior e certamente a mais enfadonha arte de que se tem notícia”.²⁸ Um juízo semelhante é expresso por Greenberg numa entrevista de 1993, na qual ele considera a “moda” das instalações “tão entediante...”.²⁹ E Danto narra em “Após o fim da arte” um episódio de 1992 que revela a extensão desse diagnóstico: Greenberg, falando para um pequeno grupo em Nova York, teria constatado que nada aconteceu nos últimos trinta anos em arte. Ou seja, nada

22 Krauss. “Uma visão do modernismo”. In: Greenberg *et al.*, 1997, p. 171.

23 *Ibidem*, p. 169.

24 *Ibidem*, p. 169.

25 Danto, 2006, pp. 94-95

26 *Ibidem*, p. 115.

27 Greenberg *et al.*, 1997, pp. 138-141.

28 *Ibidem*, p. 140.

29 *Ibidem*, p. 148.

a não ser a arte *pop* e seus desdobramentos, esses movimentos avaliados como buscas de novidade que não contribuem para a “arte superior”, para a grande arte.³⁰

6

Concluo que Greenberg, a seu modo, já pensava o “fim” da arte. Sua reação contra a arte produzida a partir dos anos 1960 (a constatação de que “nada foi feito em arte”) pode ser encarada como a constatação de um “fim”. Nesse sentido, trata-se talvez de um modelo teórico que não é capaz de explicar os fenômenos artísticos de seu tempo, da mesma maneira que o modelo vasariano tinha sido incapaz de compreender o início do modernismo, com o caminho da pintura de Manet em direção aos elementos propriamente pictóricos e sem o privilégio do ilusionismo tridimensional.

Em resumo, para Danto a teoria de Greenberg constitui o estabelecimento de um critério de crítica de arte que substitui o anterior, baseado na noção de mimesis, mas que se revelaria incapaz, na década de 1960, de avaliar o advento da arte *pop*, ou de outros movimentos artísticos contemporâneos. Em lugar da “era da imitação” haveria, na narrativa greenberguiana, a caracterização de uma “era da ideologia” ou uma “era dos manifestos”, o que significa uma era que fundamenta a crítica de arte “em sua própria ideia filosófica do que é a arte, numa distinção excludente entre a arte aceita, a verdadeira, e todo o resto que não é verdadeiramente arte”.³¹ A maneira como Greenberg concebe a história da arte estaria ligada a esse traço “ideológico” das vanguardas modernistas: cada novo movimento (Dadaísmo, Surrealismo, Futurismo etc.) se proclamava, por meio de um manifesto, como critério excludente para definir a arte de seu tempo.

No auge desse processo, o “manifesto ideológico” do abstracionismo pictórico americano, construído pelo próprio Greenberg, adotaria como critério excludente ideias como a de “pureza”, que consiste na explicitação dos meios e dos limites de uma arte sem recorrer aos recursos e meios de expressão alheios. A pintura seguia, assim, o caminho da recusa seja de elementos literários, como o conteúdo alegórico, seja de elementos escultóricos, como a tridimensionalidade, em favor da elaboração à máxima potência da planaridade, da linha, da cor etc.

30 Danto, 2006, p. 116.

31 *Ibidem*, p. 52.

A tarefa que Danto se impõe ao refletir sobre os rumos iniciados com a arte *pop* nos anos 1960 diz respeito, do ponto de vista da crítica de arte, a uma superação da estrutura imposta pela “era da ideologia”, a fim de caracterizar um novo período, no qual “não existe mais uma forma especial que determine como devam ser as obras de arte”.³² A definição desse período *pós-histórico* está ligada ao diagnóstico de Hegel do fim da arte, que para o filósofo americano deve ser lido como o fim da história da arte como narrativa determinante da atividade artística:

Não há mais uma direção única, na verdade não há mais direção. Foi isso que eu pretendi dizer com o fim da arte quando comecei a escrever sobre esse fim em meados da década de 1980. Não que a arte morreu ou que os pintores deixaram de pintar, mas sim que a história da arte estruturada narrativamente chegara ao fim.³³

A arte produzida a partir das décadas de 1960 e 1970 teria demonstrado que qualquer coisa pode ser uma obra de arte, até mesmo uma ideia que não se efetiva em nenhum objeto visual. Isso não só tornava impossível uma definição de arte a partir de exemplos concretos, mas também impunha uma nova pergunta para a teoria da arte. Como explica o primeiro capítulo de “Após o fim da arte”, “se fosse o caso de descobrir o que era arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento”, para a filosofia.³⁴

Citando uma entrevista de Joseph Kosuth, um dos mais importantes artistas conceituais daquele período, Danto constata:

Foi somente na década de 1960 que uma filosofia da arte séria se fez possível, que não se fundamentasse em fatos puramente locais, por exemplo que a arte fosse essencialmente pintura e escultura. Somente quando ficou claro que tudo poderia ser uma obra de arte foi que se pôde pensar a arte filosoficamente. Só então surgiu a possibilidade de uma filosofia da arte geral e verdadeira.³⁵

7

A filosofia da arte de Danto constitui uma “teoria sobre qual é a questão filosófica correta relacionada com a natureza da arte”, e ela se baseia numa “leitura da história da arte”.³⁶ A conclusão mais importante dessa teoria é, como seu autor reconhece, “um pensamento completamente hegeliano”, a

32 *Ibidem*, p. 52.

33 *Ibidem*, p. 139.

34 *Ibidem*, p. 16.

35 *Ibidem*, p. 17.

36 *Ibidem*, p. 34.

saber: “que o fim da arte consiste na tomada de consciência da verdadeira natureza filosófica da arte”.³⁷

O célebre trecho da introdução dos “Cursos de Estética”, de Hegel, que serviu de base para a discussão posterior em torno do “fim” ou da “morte” da arte, é citado então, no segundo capítulo de “Após o fim da arte”, para evidenciar a adequação daquele diagnóstico do século XIX a uma teoria do século XX. Como o filósofo alemão usa a expressão “em nossos dias”, Danto comenta que ela se refere à época na qual os cursos foram ministrados, portanto mais de um século antes do momento em que ele chegou à sua “própria versão da conclusão de Hegel”.³⁸ Assim, o que une os dois momentos é uma conclusão em comum, derivada da observação de uma situação “atual” das artes.

Em outro momento de “Após o fim da arte”, Danto relembra e comenta brevemente o mesmo trecho da introdução dos “Cursos de Estética”:

Lembremos a poderosa afirmação de Hegel sobre o fim da arte: não só a ‘arte considerada em sua mais elevada vocação é e permanece para nós uma coisa do passado’, mas a arte ‘perdeu para nós sua verdade e vida genuínas, tendo ao contrário sido transferida para nossas ideias em vez de mantida a sua necessidade anterior na realidade’. Agora, disse Hegel, e ele estava certo, a arte ‘nos convidava a uma contemplação intelectual’, especificamente sobre a sua própria natureza, esteja a sua contemplação sob a forma de arte em papel autorreferencial ou na forma de filosofia real.³⁹

Aqui, a expressão “e ele estava certo”, intercalada ao trecho citado, reforça o procedimento de Danto, que consiste em concordar palavra por palavra com a tese hegeliana, mas aplicando-a a um outro momento histórico, inteiramente diferente daquele do qual a tese fora extraída. Essa apropriação fica evidente na conclusão do raciocínio que o levou a relembrar aquele diagnóstico sobre o caráter reflexivo da arte: “Os artistas do final das décadas de 1960 e 1970 sentiam que, tendo chegado a esse ponto, era tempo de voltar atrás, não para estilos desgastados, mas precisamente para ‘a genuína verdade e vida’.”⁴⁰ Ou seja, os artistas da época de Danto teriam chegado a um ponto, a um “agora”, que corresponde àquilo que Hegel afirma sobre a situação das artes na sua própria época, meados do século XIX. Em outras palavras, a concordância (“ele estava certo”) traz consigo, implicitamente, um deslocamento: não se

37 *Idem.*

38 *Ibidem*, p. 35.

39 *Ibidem*, p. 164.

40 *Idem.*

trata mais do “agora” de Hegel, mas da época analisada como um momento no qual a arte chega ao ponto de crise que impede o retorno a um passado de estilos e gêneros desgastados.

Considero que a tarefa de Danto é enxergar positivamente aquilo que Greenberg identificava como a decadência da arte com a constatação, na década de 1990, de que nada tinha ocorrido nos últimos 30 anos. Nesse sentido, a reação de Greenberg à nova arte desenvolvida a partir da década de 1960 seria análoga à reação dos críticos tradicionais ao impressionismo, no final do século XIX: uma incapacidade, baseada em certo conjunto de critérios de avaliação, de identificar e valorizar o novo rumo tomado pela produção artística. Ao propor essa analogia, Danto sugere uma revolução tão importante quanto aquelas duas descritas por Greenberg.

Portanto, seria necessário encontrar uma nova narrativa, que desse sentido à arte *pop*. A resposta da teoria de Danto a esse ponto de crise consiste em seu esforço de desenvolver uma reflexão que seja capaz não só de responder à pergunta sobre aquilo que define determinados objetos ou ações como obras de arte, mas também de compreender a nova relação que as obras estabelecem com a história. O primeiro desses desafios o levou a pensar a “transfiguração do lugar-comum”, como a caracterização de uma distinção entre objetos artísticos e não artísticos sem se basear em critérios formais ou visuais. O segundo desafio o levou a definir a arte contemporânea como sendo “pós-histórica”, no sentido de não mais adequar-se a uma narrativa progressiva que determina ou limita a produção artística.

Referências

- DANTO, A. “A transfiguração do lugar-comum”. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosacnaify, 2005.
- _____. “The Transfiguration of the Commonplace”. Harvard: Harvard University Press, 1981.
- _____. “Após o fim da arte.” Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2006.
- _____. “Artworld”. *The Journal of Philosophy*, Nova Iorque, Nr. 19, 1964.
- GREENBERG, C. *et al.* “Clement Greenberg e o debate crítico”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- _____. “Art and culture”. Boston: Beacon Press, 1961.
- _____. “Arte e cultura”. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1996.
- HEGEL, G. W. F. “Cursos de Estética I”. São Paulo: Edusp, 2000.
- KANT, I. “Crítica da faculdade do juízo”. Rio de Janeiro: Forense, 1993.
- _____. “Crítica da razão pura”. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- LESSING. “De teatro e literatura”. São Paulo: Herder, 1964.
- ROSENBLUM, R. “On american modern art”. Nova York: Harry N. Abrams, 1999.