

O FIM DA ARTE COMO UM COMEÇO

Rachel Costa¹

RESUMO

O artigo interpreta a teoria acerca do fim da arte de Arthur Danto, apontando, ao final, críticas à proposta do filósofo, sem esquecer de mostrar em que medida a teoria se mostra frutífera para pensar a arte contemporânea.

Palavras-Chave: Pluralismo, Narrativa, História.

ABSTRACT

The paper interprets the theory about the end of art Arthur Danto, pointing at the end, criticism of the proposal of the philosopher, not forgetting to show to what extent the theory proves fruitful for thinking about contemporary art.

Key-words: Pluralism, Narrative, History.

Introdução

A afirmação acerca do fim da arte, pelo seu próprio teor, necessita ser pormenorizada. Durante as últimas décadas surgiram teorias, tanto elogiosas quanto drásticas, tendo o fim da arte ou como objetivo, ou como justificativa. Arthur Danto é um dos que afirmou o fim da arte como justificativa de um processo histórico, utilizando a filosofia hegeliana como inspiração para realização de sua própria. Este artigo pretende analisar a tese do fim da arte na perspectiva de Arthur Danto, mostrando como ele a constrói e quais são os principais problemas derivados da forma como ele o faz. As questões que surgem dessa escolha são: em quais termos essa afirmação foi feita? O que ela representa? Quais os benefícios de propor algo tão drástico? Essas questões colocam o eixo temático de desenvolvimento deste artigo.

¹ Sobre a autora: Graduou-se pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais no curso de Publicidade e Propaganda, e é mestre e doutora pelo Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais na linha de Estética e Filosofia da Arte. Sob orientação do Prof. Dr. Rodrigo Duarte, desenvolveu a dissertação intitulada **Imagem e Linguagem na Pós-história de Vilém Flusser** e a tese de doutoramento denominada **Três questões sobre a arte contemporânea**. Morou seis meses na França para um doutorado sanduíche na *Université Paris I - Pantheon-Sorbonne*, sob orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez. É professora de Estética e Filosofia da Arte da Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais. Para mais informações: <https://uemg.academia.edu/RachelCosta> e <http://lattes.cnpq.br/4437860296445521>. Contato: rachelcocosta@gmail.com.

A história em narrativas e suas particularidades

Para começar a desenvolver os problemas que emergem dessas questões, é preciso partir da afirmação dantiana de que ele é um essencialista histórico, o que significa que a história, sua estrutura e o que ela representa na forma de pensar a arte, são a chave para a compreensão de sua estética. Tendo a história como a base de sua investigação, a declaração acerca de seu fim é feita no momento da aceitação de objetos exatamente iguais a objetos cotidianos como obras de arte, o que Danto chama de indiscerníveis. O fato que uma obra de arte poder ser exatamente igual a um objeto qualquer, aponta uma ruptura com o processo da história toda. O que leva ao fato de que o fim da arte não é o fim da arte propriamente dita, até porque essa seria uma declaração despropositada, já que obras de arte continuam a serem feitas e o próprio Hegel, influenciador desse tipo de posição, afirmou a morte da arte como ele conhecia e não o fim da mesma. Danto diz que Hegel nunca se preocupou com a arte do futuro, somente afirmou que a vocação da arte estava terminada em seu momento histórico. É importante compreender que a não preocupação de Hegel com a arte do futuro, não significa que ela acabou. Hegel diz que a “Idade da Arte” estava terminada, e Arthur Danto interpreta essa afirmação como: a idade da arte como ele a conheceu estava terminada (DANTO, 2004, p.84). O que acaba para Danto é a história da arte, a organização teleológica de modos de fazê-la e pensá-la. E esse fim é extremamente profícuo, pois se constitui como uma espécie de liberdade por autocompreensão. Autocompreensão porque a distinção física entre *mimesis* e realidade funciona como a base mesma da história da arte, e os indiscerníveis apontam para a impossibilidade de considerar esse critério como parte da definição de arte, porque são eles que modificam a forma como a história da arte pensava sobre a arte. O que permite declarar o fim da arte é a ideia de que só é possível responder à questão acerca da identidade da arte após o surgimento dos indiscerníveis (DANTO, 2006a, p. xix).

O problema que se sobrepõe a esse é o da compreensão do que seria história nessa conjuntura. Uma característica que ele explicita já em seus primeiros textos sobre o assunto, é impossível pensar a arte do futuro, pois qualquer tentativa de imaginar o que será o futuro está arraigada no próprio presente. Para exemplificar essa afirmação, Danto utiliza a série de imagens do artista francês Albert Robida, denominada “*Le Vingtième Siècle*”, que tem o intuito de retratar, em 1883, como seria o mundo em 1952.



Albert Robida, “Teatro em casa via Telefonoscópio”, 1883; “Casa suspensa e giratória”, 1883

As imagens, além de demonstrarem que toda a tentativa de imaginação se ancora, em seus pressupostos mais simples, na situação presente, mostram também que seria impossível ao artista vislumbrar que em 1915, Duchamp faria “*After a broken arm*” (DANTO, 2004, p.83-4). Elas chegam a serem cômicas, pois pressupõem um mundo quase como o da série de televisão “Os *Jetsons*”, mas totalmente impregnado das características do século XIX. O que permite Danto concluir que, qualquer compreensão histórica deve se dar do presente em direção ao passado e não o contrário. É exatamente isso que Lydia Goehr afirma no prefácio da nova edição de *Narration and Knowledge*. Ela diz que Danto faz filosofia da história de posfácio, ou seja, que ele parte do que aconteceu para compreender o que está acontecendo agora, e não o contrário (DANTO, 2007, p. XIX). A análise dantiana da arte está fundada na análise do passado, para que este sirva como base de uma teoria que funciona para o presente e que possa almejar funcionar também para o futuro.

Essa ideia se explica devido à sua clara inspiração hegeliana para a estruturação de uma história dialética. A tese do projeto dantiano pode ser resumida pela seguinte citação: “Há uma espécie de essência transhistórica da arte, sempre a mesma em todo

lugar, mas ela só se revela por meio da história”² (DANTO, 1997, p.28). A essência da arte só se torna clara com o fim da história, pois ela se mostra de acordo com as características de cada momento através da história. É a consciência dessa essência que acaba com a história, pois ela se configura como a essência por trás dos *téloi* particulares de cada narrativa. Aquilo que une as narrativas dentro da mesma ideia de arte é justamente a tentativa de conhecer a essência, e essa tentativa é a própria história. Segundo o filósofo, toda a história da arte, da forma como ela aconteceu, não permitiu que a filosofia da arte se desenvolvesse dentro da própria arte, pois cada período ou movimento artístico possui todo um pensamento errado sobre a totalidade da arte. Ele é errado, pois serve somente para pensar aquele movimento ou período (DANTO, 2006a, p. xiii). Assim, a história precisou terminar para que a característica filosófica da arte se tornasse clara.

É nessa perspectiva que se encontra a ideia de um movimento histórico sistemático da arte rumo a sua autocompreensão. Danto entende que sua proposição corrobora o resultado alcançado por Hegel de que a arte deve ser consumida pela sua própria filosofia. Assim, a importância da arte está no fato de ela gerar uma filosofia da arte. Essa característica não é relativa apenas à arte contemporânea, mas a toda arte produzida pelo mundo Ocidental, visto que toda ela depende de uma teoria para existir. É importante ressaltar que essa teoria não é algo externo, mas parte da própria manifestação artística (DANTO, 2004a, p.17). A diferença da arte contemporânea para os períodos da história é que esse é o momento da consciência dessa natureza filosófica, a qual sempre existiu, mas que era mascarada por características relativas a cada um dos movimentos. Danto atribui esse pensamento ao próprio Hegel, que afirma, no segundo tomo dos “Cursos de Estética”, que a arte convida ao pensamento, e isso não se relaciona com a criação de novas obras de arte, mas com a compreensão filosófica do que ela seria. Para Danto, a história da arte é uma confirmação das análises hegelianas (DANTO, 1997, p.32).

Consequentemente, ele apresenta dois momentos da história da arte para, através da dialética histórica, demonstrar o terceiro, o qual responde positivamente à afirmação acerca do fim da arte (DANTO, 2004a, p.3). Os dois momentos da história são chamados de narrativas, i.e., a história da arte possui duas narrativas mestras, uma

²“(…) there is a kind of transhistorical essence in art, everywhere and always the same, but it only discloses itself through history”.

subsequente à outra. O fim da arte acontece porque, ao chegarem ao fim, cada uma delas permite a tomada de consciência sobre um aspecto essencial da arte. *Otéllos* maior da história é atingido com os indiscerníveis, visto que eles são a consciência da característica filosófica da arte, mas eles só foram possíveis, devido a todo o desenvolvimento histórico progresso. Nesse sentido, a ideia de contextualização histórica da obra de arte transforma-se em chave para a interpretação de obras de arte, pois sua localização, como em um gráfico de coordenadas, é condição *sinequa non* de sua compreensão como arte.

Obviamente, pensar a história teleologicamente é uma opção restritiva, pois significa que ela possui um *télos* a ser alcançado, e se desenvolve com o objetivo de atingi-lo. Para minimizar a situação, Dantousa a afirmação de Hegel de que algumas partes do mundo não faziam parte do mundo histórico, para dizer que algumas formas de arte não fazem parte da arte historicamente, pois estão fora dos limites da arte (DANTO, 1997, p.26). Essa expressão, os limites da arte (*thepaleofhistory*), que aparece no subtítulo de seu livro sobre o assunto, também vem da filosofia hegeliana. O filósofo tem consciência das limitações de sua proposta, mas, mesmo assim, considera-a utilizável. Logo, dentro da estrutura da história da arte apenas uma forma de arte é correta, aquela que se adéqua ao *télos* da história. E o que caracteriza o fim da arte é, justamente, a ausência de *télos*, permitindo afirmar que todas as formas de arte são corretas e coexistentes (DANTO, 1997, p.27). Por isso, qualquer narrativa após o fim da arte será falsa, visto que não há uma forma histórica que se imponha (DANTO, 1997, p.28). O fim da arte não funciona como algo negativo, ou descredenciador, muito pelo contrário, funciona como o início de um período em que arte se desvincula de suas amarras históricas.

Em contrapartida à estrutura hegeliana dos momentos da arte, Danto constrói narrativas que possuem algumas particularidades. A diferença principal é que o *télos* de Hegel, não somente está pressuposto desde o início, mas também guia o desenvolvimento da arte, ou seja, os momentos da história da arte são movimentos rumo ao *télos*, enquanto em Danto, as narrativas parecem uma série de acasos que deram certo, pois seus objetivos estão associados ao progresso de técnicas específicas que no fim do processo levam à compreensão da essência da arte (DANTO, 1997, p.62). Então, a história se constitui como um movimento único rumo à compreensão do que seria essencial na arte pela própria arte.

Para atingir tal objetivo ele aponta a existênciadadas narrativas, as quais são *télos* que, naquele determinado momento da história, eram considerados como a essência mesma da arte. A necessidade de progresso aparece pelo fato de que esses objetivos não demonstravam o que era, realmente, essencial na arte. Seria necessário, então, que eles fossem alcançados para que a compreensão de sua não adequação também fosse atingida. Dessa forma, os limites da história fazem sentido dentro desse contexto, pois tudo que está fora dos limites da história, está fora da busca da arte de conhecer sua essência (DANTO, 1997, p.64).

A ideia de progresso só existe quando um parâmetro é fixado como critério, senão seria somente uma espécie de evolução natural (DANTO, 1997, p.62). Então, cada narrativa funciona como uma espécie de história da arte inteira. Dessa forma, as narrativas são estruturas históricas objetivas, as quais são definidas em sua fundação (DANTO, 1997, p.43) e terminam por gerar uma leitura a-histórica da arte como um todo, por conferir essencialidade a suas características e desconsiderar todas as outras (DANTO, 1997, p.29).

A organização exterior das narrativas funciona como a teoria dos paradigmas de Thomas Kuhn (DANTO, 1997, p.29). Cada narrativa é um paradigma que, ao ser superado por outro, passa por um processo de transição. Já, para pensar o interior de cada narrativa Danto utiliza a teoria do falibilismopopperiana. O crescimento do terreno da arte pode ser representado de forma narrativa porque ele se dá, progressivamente, rumo à tentativa de produzir algo que se adéque, cada vez mais, ao objetivo que a sustenta (DANTO, 1997, p.50). E, como a estrutura é progressiva, obviamente a ideia do falibilismo se encaixa, tendo em vista que cada novo movimento dentro da narrativa pode mostrar a fraqueza do movimento anterior. Então, o objetivo não está relacionado com a capacidade de dizer o que é correto ou não, mas em dizer o que já se mostra não tão adequado assim.

E é exatamente por esse motivo que Danto diz que há teorias, como a de Panofsky, que não funcionam para pensar o interior das narrativas, apenas a estrutura como um todo. Panofsky constrói uma história da arte como consequência de formas simbólicas que substituem uma as outras sem caracterizar desenvolvimento (DANTO, 1997, p.65), ou seja, na perspectiva do filósofo, a teoria de Panofsky funciona para a arte do mesmo modo que a teoria dos paradigmas de Kuhn para a ciência.

Para construir as narrativas Danto adota Gombrich como base teórica. Este já havia aplicado a estrutura da filosofia hegeliana à arte atual, em seu livro “Arte e Ilusão”. Com Gombrich, o filósofo associa a história da arte à história da arte de fazer alguma coisa melhor que seus antepassados, e esse fazer é basicamente técnico (DANTO, 1997, p.50). A história da arte é uma tentativa de fazer cada vez melhor o que está sendo feito em cada narrativa, e a avaliação de que algo é melhor do que o algo anterior é pensada a partir do falibilismo.

Utilizando essa série de referências cruzadas juntamente com a ideia de filosofia de posfácio, Danto desenvolve as narrativas a partir de seu fim, ou seja, se a história da arte é progressiva, pelo menos a história da pintura terminou (DANTO, 2004a, p.3). Isso deixa antever que ele constrói uma história especificamente da pintura e está consciente disso, porque acredita que ela funciona como uma espécie de estrutura central, na qual as outras artes atuam em posição secundária (DANTO, 1997, p.62).

É importante compreender as narrativas enquanto estruturas, pois o seu conteúdo não é rígido no curso do pensamento do filósofo. Em seu primeiro texto “O fim da arte”, ele elege Vasari e Croce, respectivamente para embasarem as narrativas. Em “Após o fim da arte”, a discussão se dá com Vasari e Greenberg. Em “*Whatartis*”, ele troca ambas as narrativas, tanto a da modernidade, quanto a da arte tradicional. Substitui Vasari por Alberti e a teoria da pintura como janela para o mundo (DANTO, 2013, p.1), e afirma que a modernidade tem dois conceitos de abstração, os quais ele constrói sem recorrer ao Greenberg (DANTO, 2013, p.11). A segunda narrativa passa por várias opções na obra do filósofo. No próprio “Após o fim da arte”, ele afirma como narrativas modernistas, a de Greenberg e as de Malevich, Mondrian, Reinhardt entre outras (DANTO, 1997, p.28). O que significa que ele oscilou entre a afirmação de uma narrativa única para a modernidade até mesmo no livro que propõe a greenbergiana como sendo a leitura mais efetiva do período.

O interessante nessa situação é que ela permite duas conclusões: a primeira, que as escolhas teóricas que constroem o objetivo de uma narrativa não são cristalizadas; e a segunda, que a ideia hegeliana de uma estrutura progressiva é o esqueleto de seu projeto filosófico, i.e., as narrativas podem ser repensadas, mas não descartadas. Além disso, as narrativas são imprescindíveis, pois ele pressupõe a necessidade de uma teoria credenciadora para cada forma de arte (DANTO, 1997, p.54).

A primeira narrativa é contextualizada historicamente por Arthur Danto através da afirmação, com base na análise da obra de Hans Belting denominada “O Fim da

Arte”, de que a arte antes de, aproximadamente, o século XV não era compreendida enquanto uma realização humana, mas como algo miraculoso. Só no Renascimento a arte passa a ser realização humana e ganha contornos próximos do que seria a arte atualmente. O mesmo filósofo, em seu livro “A imagem antes da Era da arte”, fala do que seria arte no pensamento contemporâneo desde os romanos até 1400 d.C. Como mostra o título de seu livro, até esse momento a relação cultural com as imagens era outra. Elas eram compreendidas como possuindo origem divina. Além disso, o conceito de artista só se torna central com Giorgio Vasari e seu livro “A vida dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos”³ (DANTO, 1997, p. 3).

Dessa forma, os conceitos de artista e de arte, como são conhecidos hoje, somente se formam a partir da Renascença, mais propriamente com Vasari(DANTO, 2006, p. 4). Arthur Danto argumenta que o que aconteceu foi uma descontinuidade entre a arte de antes da era da arte e a arte da era da arte. Assim como há uma descontinuidade entre a arte da era da arte e a arte após o término dessa era (DANTO, 2006, p. 5). Essa análise inicia o livro “Após o fim da arte” e atesta a ideia de haver um modelo histórico da arte que começa no Renascimento, visto que a própria concepção de arte teria surgido nesse momento. O que significa que toda e qualquer manifestação artística anterior ao Renascimento foi nomeada como tal a partir de critérios elaborados posteriormente. A partir disso, Danto argumenta que não há qualquer impossibilidade de se pensar o fim da arte, pois ela possui um começo, e um começo bastante delimitado temporalmente.

O caminho para o fim

A narrativa de Vasari se inicia com o objetivo Renascentista, a partir da invenção⁴ da perspectiva, de produzir obras o mais equivalentes à realidade que lhes dão origem. O que torna o Renascimento parte de uma narrativa é que a arte grega é utilizada como influência, mas as imagens produzidas são melhores no que se refere à adequação ao referente (DANTO, 1997, p.48), ou seja, Danto encontra no Renascimento um objetivo e o atribui à arte imitativa como um todo. Assim, a finalidade da primeira narrativa é realizar a aproximação entre representação e realidade

³Le Vite de Piu Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori.

⁴ Eu uso a palavra invenção, mas o Danto no texto “O fim da arte” coloca a possibilidade de a perspectiva ser algo natural que deve apenas ser descoberto (2004a, p.4-6).

e, por isso, é denominada “equivalência ótica” (DANTO, 2004, p.86). O que significa que existe na história da arte um progresso técnico em prol da ilusão do movimento e esse progresso a organiza (DANTO, 2004a, p.4).

O fato de o filósofo ter escolhido Vasari como teoria embasadora da primeira narrativa não é aleatório, mas também não é definitivo. O que deve ser observado é que o que interessa para configurar a narrativa é a ilusão do movimento. Com Alberti a proposta continua a mesma, pois utiliza a ideia contida em seu livro “Da Pintura”, e que foi apropriada por Gombrich, da pintura como janela para o mundo, não devendo haver diferença entre olhar para uma pintura e olhar para o mundo.

A primeira narrativa chega ao fim com a invenção da fotografia, pois o *télos* perde o sentido com a existência de um instrumento que o efetiva (DANTO, 2004, p.87). A fotografia alcança a retratação da realidade o mais fidedignamente possível e o cinema alcança a ilusão do movimento (DANTO, 2013, p.3), apenas subentendida na fotografia. Eles expressam o alcance do objetivo de Alberti, pois no início da reprodução de imagens em movimento as pessoas não conseguiam diferenciar a imagem, da realidade, correndo e se abaixando para projeções de trens ou aviões. Logo, a arte convencional perdeu sua função de representação da realidade, assim como seu objetivo, e, por isso, o mundo da arte é redefinido (DANTO, 2004a, p.11).

Com o objetivo de contextualizar historicamente o surgimento do modernismo e, conseqüentemente, justificar a escolha de uma narrativa, Danto cita Roger Fry e sua teoria do modernismo como o fim da imitação e o início da criação em arte. Uma nova narrativa surge, porque a anterior se mostrou equivocada em sua compreensão do que seria a essência da arte. É através de Fry que Danto explicita a contribuição da primeira narrativa, por ele associar a arte a algo pensável e não imitado (DANTO, 1997, p.53), ou seja, o alcance do objetivo da primeira narrativa leva à compreensão de que não está no aspecto técnico a essência da arte. Com isso, a ilusão do movimento passa a ser apenas uma característica e não parte de sua essência.

Acontece que a dificuldade de eleger uma narrativa para a modernidade é bastante grande, pois o período tem mais de mil manifestos vanguardistas diferentes, e o que os une é justamente a busca pela definição do que seria arte. Através da eleição de critérios e modos de fazer específicos, cada um deles leva à afirmação de que aquela e nenhuma outra mais seria a verdadeira arte, a essência da arte (DANTO, 1997, p.28). Para tanto, Danto trabalha com uma noção de estilo específica. Ao entender estilo como um conjunto de propriedades de um determinado movimento, que são, posteriormente,

utilizadas para definir filosoficamente arte, ele vai chamar os modos de fazer arte de cada vanguarda de estilos. Até porque a *mimesis* não é um estilo durante o período da arte tradicional, mas sim, a resposta para a pergunta o que é arte. Ela só passa a ser um estilo durante o modernismo (DANTO, 1997, p.46).

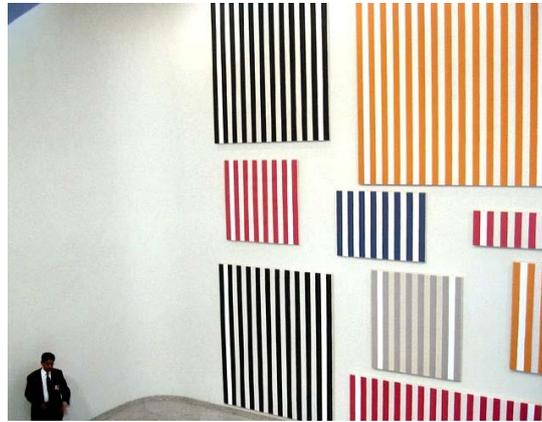
E, dentre os vários estilos que fazem parte do período, Danto, a partir de Greenberg, afirma que todos possuem uma mesma tendência, a tendência à abstração. O porquê de escolher Greenberg como base teórica da narrativa modernista só tem uma resposta possível: a estrutura de sua filosofia possui as características necessárias para isso, ela funciona como antítese e pressupõe uma história progressiva. A teoria de Croce possui a dificuldade de não ser progressiva, o que o levou a Greenberg. Acredito que devido à série de críticas recebidas pela escolha do último, ele propôs uma nova leitura, mas sua leitura também considera a abstração como *télos* da modernidade artística⁵, ou seja, a ideia de que todos os estilos vanguardistas apontam para uma mesma tendência permanece.

Greenberg caracteriza o modernismo como o momento de a arte se autoquestionar (DANTO, 1997, p.67). Ele compreendeu que o objetivo dos movimentos é criar uma nova forma de arte, e, com isso, tentou criar a sua própria definição (DANTO, 1997, p.68). Seu argumento sustenta que há uma característica fundacionalista na modernidade que leva cada *medium* da arte a eliminar as características emprestadas de outros *media* (DANTO, 1997, p.69). A característica do *medium* pintura é denominada planaridade, ou seja, a essência da pintura está na exploração da qualidade bidimensional da tela e, com isso, eliminar a tridimensionalidade tomada emprestada da escultura. Logo, a planaridade não exclui a representação, exclui apenas a ilusão espacial (DANTO, 1997, p.68). E é justamente a busca pela pureza de cada meio, que Danto afirma ser o *télos* da narrativa moderna.

O fim da arte acontece no momento em que os indiscerníveis surgem, ou seja, no momento do desenvolvimento da história da arte em que um objeto exatamente igual a outro objeto do cotidiano ganha *status* de obra de arte. Danto afirma que isso ocorre em 1964 com a exposição da *Pop Art* em Nova York, em que Andy Warhol expõe a

⁵ A teoria greenbergiana traz muitas dificuldades, mas a principal delas é o fato de desconsiderar vários dos movimentos artísticos modernistas. Sua discussão com o surrealismo e o fato de ter ignorado Duchamp são exemplos disso.

*Brillo Box*⁶. A questão é: porque os indiscerníveis surgem? Segundo Danto, porque a planaridade alcançou a tautologia. Seu principal exemplo para afirmar a característica tautológica da planaridade na década de 1960 é o artista Daniel Buren:



Daniel Buren, “*Murs de peinture*”, 1966-7

Buren é um artista conceitual que leva a ideia da bidimensionalidade ao extremo. Ele pinta listras coloridas de exatamente 8,7 centímetros de largura intercaladas por 8,7 centímetros de branco. Danto afirma que com a repetição contínua de listras exatamente iguais, Buren atesta o fim da pintura (DANTO, 1997, p.138). E, como a pintura é o veículo da história, não é uma surpresa que ela fosse atacada (DANTO, 1997, p.114). Logo, o fim da narrativa modernista acontece quando a distinção entre pinturas e meras paredes não é mais possível.

Danto explica que a consciência da essência da arte é fruto de um caminho de erros que vão sendo abandonados a partir do momento em que se toma consciência dos mesmos e essa estrutura progressiva só termina quando são conhecidos seus limites (DANTO, 1997, p.107). E, o que vem à tona com o fim da narrativa modernista são esses limites. O fim da narrativa leva à compreensão de que aceitar a arte como arte significa também aceitar a filosofia que a credencia (DANTO, 1997, p.30). Essa é a contribuição da narrativa para o conhecimento da essência da arte. A arte tradicional permitiu, ao chegar a seu fim, a dissociação das técnicas ilusionistas, abrindo para a necessidade de compreender qual seria então a característica da arte enquanto tal. A modernidade, ao tentar encontrar essa essência mostrou a característica teórica e

⁶Em diferentes textos, Danto aponta datas distintas para demarcar o início da arte pós-histórica. Em alguns momentos ela se dá na década de 1960, outros na década de 1970 e até 1980. Independentemente dessa marcação oscilante, a *Brillo Box* se constitui como um indicador do novo processo, pois ela é o primeiro exemplo da pluralidade criativa. A partir de então, a sensação de não pertencimento a uma narrativa se consolida (DANTO, 1997, p. 5).

histórica de qualquer obra de arte, em qualquer tempo. O fim da história se dá com o esgotamento do objetivo histórico e a consciência das duas coisas que as narrativas trouxeram à tona, e ambas podem ser visualizadas na *Brillo Box*. A Brillo é tanto um posicionamento a respeito da relação entre ilusão e realidade, quanto requer uma base teórica que a possibilite, pois sem a última ela é apenas uma caixa qualquer. Além disso, Warhol não somente se apropriou da caixa de Brillo, mas também se apropriou do trabalho de outro artista. James Harvey, artista abstrato, é o designer responsável pela caixa de Brillo. A questão que se coloca a partir disso é: o que caracteriza uma obra de arte? A resposta certamente não é a capacidade de fazê-la ou a característica técnica daquilo que foi feito. Essa é a chave para a compreensão da filosofia dantiana.

Portanto, Danto mostra que o fim da arte é a autoconsciência da verdade filosófica da arte (DANTO, 1997, p.122) e a pós-história é o fim do progresso e da inevitabilidade histórica (DANTO, 1997, p.73). Assim, o fim da arte é uma reivindicação sobre o futuro da arte, pois reclama que a história progressiva chegou ao fim (DANTO, 1997, p.43).

A arte após o fim da história da arte

Ficou claro que o fim da arte não implica sua extinção, mas sim o fim de um processo histórico. Dessa forma, é necessário investigar o que é a arte após o fim da história da arte. Danto vai denominar o novo período de pós-histórico, ou seja, ele dá continuidade à sua influência hegeliana, adotando a terminologia cunhada por Kojève, em sua *Introduction à la lecture de Hegel*, de 1947⁷. Ao contrário de Hegel, que não falou sobre o que seria a arte após a sua morte, essa é a principal tarefa de Arthur Danto. Dando sequência à proposta hegeliana, o tempo pós-histórico é a confirmação da tese hegeliana de que a arte morreria por se transformar em filosofia, com a diferença que mesmo ela tendo se transformado em filosofia, ela continua sendo arte. Parece contraditória a afirmação, mas duas coisas auxiliam o filósofo a sair de uma possível dificuldade: o conceito de mundo da arte e a compreensão de que a característica filosófica da arte está no fato de a arte ter se tornado sua própria filosofia. O conceito de mundo da arte permite pensar a arte *stricto sensu*, ou seja, mesmo que a arte tenha se transformado em filosofia, as manifestações artísticas são diferentes das filosóficas, o

⁷ Em uma entrevista Danto afirma ter participado dos cursos de Kojève na década de 1950 em Paris.

que justifica não somente sua continuidade, como também sua diferença. O fato de a arte ter se tornado sua própria filosofia implica que a arte realiza um movimento de autoanálise, ou seja, ela é filosófica porque assumiu essa responsabilidade ao se dar conta de que essa é sua essência.

Por conseguinte, a arte pós-histórica possui características diferentes das duas narrativas anteriores, primeiro por não implicar progresso e segundo por propor pensamento, ou seja, o tempo pós-histórico coloca fim às modalidades deônticas (DANTO, 1997, p.141) e à divisão entre sujeito e objeto, não importando “(...) muito se a arte é filosofia em ação ou se a filosofia é arte em pensamento” (DANTO, 2004a, p.19). A questão que se coloca é porque adotar um adjetivo diferente para tratar da arte atual se, no caso das narrativas, ele adotou os adjetivos tradicionais, clássico e moderno?

Danto explicita a necessidade de marcar essa diferença no primeiro capítulo de “Após o fim da arte”. Para tanto, ele considera outros adjetivos utilizados, como moderno, contemporâneo e pós-moderno. Afirma que o termo moderno não é utilizado referindo-se apenas à questão temporal, assim como contemporâneo também não o é (DANTO, 1997, p. 9). A fraqueza do termo contemporâneo fez com que o termo pós-moderno fosse criado. Sua fraqueza está justamente no fato de que ele não demarca um estilo e é justamente isso que torna o termo interessante para as artes visuais do momento (DANTO, 1997, p. 11-12). Para exemplificar essa questão Danto ilustra a capa do “Após o fim da arte” com o trabalho do artista David Reed:



David Reed, “Fotografia de Vertigo de Alfred Hitchcock, (1958), com inserção da pintura de David Reed #328”, 1990-93

Reed troca a imagem de fundo de uma pintura qualquer em um quarto de hotel de uma cena de Hitchcock, por uma pintura sua e projeta a cena em uma instalação montada igual ao quarto do filme (DANTO, 1997, p. xi). Segundo Danto, a “pintura” de Reed mostra a diferença entre o moderno e o contemporâneo, pois no primeiro existia a necessidade de manter a pureza do meio, o que não acontece com o segundo.

Isso pode ser percebido na afirmação de Arthur Danto de que não há critério estilístico na arte contemporânea que permita a confecção de uma narrativa acerca do período. A caracterização da arte como pós-histórica se dá justamente por isso (DANTO, 2006, p.15). A modernidade possui uma relação com a história da arte de continuidade, o que leva à proclamação da morte da arte clássica. Isso não faz sentido na contemporaneidade, pois tudo que já foi feito está à disposição para ser refeito (DANTO, 1997, p. 5).

A ideia de adequação à contemporaneidade, ou de a arte merecer o adjetivo pós-histórico está diretamente relacionada com a ausência de narrativa, ou seja, com a pluralidade. Esse seria o espírito do tempo atual. O contemporâneo é uma espécie de narrativa mestra, uma forma de usar estilos disponíveis (DANTO, 1997, p. 10), isto é, a era pós-narrativa é caracterizada pela existência de inúmeras possibilidades artísticas, sendo que o artista não precisa escolher apenas uma (DANTO, 1997, p.148). “Então o contemporâneo é, na perspectiva de alguns, um período de desordem informacional, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é, também, um período de quase perfeita liberdade. Hoje não há mais os limites da história”⁸ (DANTO, 1997, p. 12).

Portanto, o fim da história é a liberação para que os artistas possam fazer o que quiserem (DANTO, 1997, p.125). Tudo se tornou possível, até a visão de Danto do futuro da arte é uma probabilidade (DANTO, 1997, p.123). A estrutura pluralista do fim da arte é uma “torre de babel de conversações artísticas não convergentes” (DANTO, 1997, p.148). Assim, não existe critério *a priori* para a arte pós-histórica (DANTO, 2006, p.7), e, por isso, Arthur Danto diz que nem pós-moderno, nem contemporâneo são adjetivos suficientes para designar a arte que está sendo produzida agora (DANTO, 2006, p.14-15).

Toda organização, em prol de uma definição acerca dos critérios que determinam um período artístico, está diretamente associada com a necessidade de

⁸“So the contemporary is, from one perspective, a period of information disorder, a condition of perfect aesthetic entropy. But it is equally a period of quite perfect freedom. Today there is no longer paleo of history”

pressupor um critério ontológico, que permita realizar a atitude valorativa de afirmar que um objeto é obra de arte e outro não é. E isso é exatamente o que Arthur Danto pretende com a pressuposição de uma arte pós-histórica, ele diz que “[p]arte do que significa o “fim da arte” é a libertação do que se encontrava para além do limite, em que a própria ideia de um limite – uma barreira – é excludente (...)” (DANTO, 2006, p.11).

Desse modo, a verdade filosófica atual é que “(...) não existe arte mais verdadeira que nenhuma outra, e nem um único modo de estar”⁹ (DANTO, 1997, p.34). O que leva ao questionamento que constitui o cerne da investigação dantiana: qual a diferença entre uma obra de arte e algo que não o é quando não há nenhuma diferença perceptiva entre ambos? (DANTO, 1997, p.35). O problema filosófico migrou da pergunta o que é uma obra de arte, para o porquê de um objeto como outro qualquer pode ser considerado como obra de arte, pois só com a resposta da segunda a primeira questão pode ser alcançada. Logo, são duas as consequências da consciência de sua própria essência: a arte não tem mais como responsabilidade a sua própria definição e não há aparência necessária para uma obra de arte (DANTO, 1997, p.36).

É preciso mais que a capacidade de ver, ler ou escutar para apreciar a arte (DANTO, 1997, p.158), pois não há possibilidade de identificar condições necessárias e suficientes para os predicados estéticos (DANTO, 1997, p.159). Portanto, o estilo não serve como condição para a definição de arte, visto que fisicamente (estilisticamente) duas obras de arte podem ser muito próximas, mas terem estilos (significados incorporados) completamente diferentes. O que faz de sua proximidade física algo apenas casual (DANTO, 1997, p.167).

Obviamente, essa pluralidade indefinida possui um limite. A afirmação de que tudo é uma obra de arte não é condizente com a perspectiva essencialista de Danto. Ao mesmo tempo, a pluralidade é característica constituinte da arte pós-histórica. Essa dificuldade é resolvida através da afirmação de que tudo pode ser arte, mas nem tudo é. Logo, a pluralidade de estilos de toda a história da arte está disponível, mas eles não podem ser reproduzidos (DANTO, 1997, p.197), devem ser contextualizados, porque imaginar uma forma de arte é também imaginar uma forma de vida¹⁰ (DANTO, 1997, p.202).

⁹ Como Danto é um essencialista, considero necessária a tradução do verbo ser para o português levando em consideração as outras possibilidades verbais menos permanentes, como o caso de estar, parecer, ficar, haver e existir.

¹⁰ Ramme argumenta que, em “**O mundo da arte**”, Danto combina historicismo com o conceito de formas de vida de Wittgenstein. “Forma de vida pode significar, entre outras coisas, o conjunto de ações que

(...) Uma forma de vida é algo vivido e não apenas conhecido. Para que a arte desempenhe um papel em uma forma de vida, deve haver um sistema bastante complexo de significados no qual ela faz isso, e pertencendo a uma outra forma de vida significa que se pode compreender o significado das obras de arte de uma forma de vida anterior somente reconstituindo o mais relevante sistema de significado que consigamos¹¹(DANTO, 1997,p.203).

Assim, utilizar o modo de fazer arte de Da Vinci é uma coisa, fazer uma cópia de Da Vinci é outra completamente diferente (DANTO, 1997, p.198). Porque ao fazer a mesma coisa que ele fez, na verdade, o que se faz é apenas uma reprodução sem significado, visto que é possível copiar a técnica, mas não a forma de vida de um determinado período. Inclusive, a relação com a história se dá de forma exterior, é preciso que se aprenda minimamente sobre aquela determinada forma de vida para apreciar outros períodos artísticos (DANTO, 1997, p.203). Apesar de a história ter chegado ao fim, a necessidade de contextualização histórica continua a vigorar (DANTO, 1997, p.44). Nesse momento, o caráter filosófico da arte é verificável enquanto pressuposto ontológico da mesma, e ele só se apresenta devido às conjunções do processo histórico no qual ela se encontra. É como mostrou o filósofo em relação ao artista Albert Robida, ou seja, cada manifestação artística é fruto do processo histórico no qual se encontra, mesmo que esse tenha chegado a seu fim. Deste modo, “[é] parte do que define a arte contemporânea, que a arte do passado esteja disponível para uso tal qual desejado pelos artistas. O que não lhes está disponível é o espírito no qual a arte foi feita”¹² (DANTO, 1997, p. 5). Essa é a única restrição do período pós-histórico (DANTO, 1997, p.199).

É justamente pela junção da contextualização histórica com a impossibilidade de eleição de critérios físicos que Danto afirma que a história da arte precisa ser progressiva. Isso porque a escolha de diferentes obras de arte, de diferentes períodos e que se assemelham na superfície, apenas diz que elas se assemelham fisicamente, nada

acompanha um jogo de linguagem ou que constitui uma linguagem, mas pode significar mais amplamente o conjunto de condições sociais ou culturais que produz e sustenta uma linguagem” (RAMME, 2009, p.201). Ela defende que, a ideia de contextualização histórica que fundamenta o conceito de Mundo da Arte é uma derivação da teoria Wittgensteiniana através do seguinte argumento: “Como a história da arte acabou em 1964, com a *Brillo Box* de Andy Warhol, Danto reformula a sua tese dizendo que a arte se relaciona agora não com um momento histórico, mas com uma forma de vida” (RAMME, 2009, p.203).

¹¹“(…) *a form of life is something lived and not merely known about. For art to play a role in a form of life, there must be fairly complex system of meanings in which it does so, and belonging to another form of life means that one can grasp the meaning of works of art from an earlier form only by reconstituting as much of relevant system of meanings as we are able*”.

¹²“*It is part of what defines contemporary art that the art of the past is available for such use as artists care to give it. What is not available to them is the spirit in which the art was made*”

mais (DANTO, 1997, p.163). Os conceitos de mundo da arte e de matriz estilística são incompatíveis (DANTO, 1997, p.165), pois a informação histórica é necessária para a apreciação da obra (DANTO, 1997, p.168).

Portanto, o conceito de paradigma de Kuhn, adotado por Danto para compreender a relação entre as narrativas, mostra-se bastante propício nesse caso. Para o filósofo, obras de arte clássicas e modernistas continuam a fazer parte do mundo da arte pós-histórico. Isso porque eles são remanescentes dos paradigmas passados, apesar de serem contemporâneos. Nesse sentido, não haveria qualquer propósito em obras de arte como essas, além de diversão imediata (DANTO, 1997, p.34). E, em relação às teorias, Danto é um tanto mais ousado. Apesar de não afirmar, peremptoriamente, ele acredita que sua teoria é a embasadora do paradigma pós-histórico. Tanto que afirma: “Minha única reivindicação sobre o futuro é que este é o estado final, a conclusão de um processo histórico, cuja estrutura torna-se visível de uma só vez”¹³ (DANTO, 1997, p.46). Logo, após o fim da arte nada vai acontecer, pois com o fim do progresso, não existem mais estágios a serem alcançados (DANTO, 1997, p.140), ou seja, se nada vai acontecer seu paradigma perdurará indefinidamente.

Análise crítica

Em primeiro lugar é preciso confessar que devido às enormes dificuldades trazidas pelo modo como Danto propôs sua filosofia da história da arte escolhi um caminho de análise que considerei profícuo, eliminando todos os argumentos que não se mostrassem estritamente necessários para o desenvolvimento do mesmo. O caminho escolhido, o foi, tendo como objetivo final alcançar um dos principais argumentos da filosofia dantiana em relação à arte contemporânea: a pluralidade. O que precisa ser respondido é porque chegar à pluralidade pelo caminho da história se Danto a subentende em todos os seus textos? Defendo que, dentro da proposta dantiana, a pluralidade só é possível de ser sustentada por meio de sua análise da história. Isso porque antes da tese do fim da história seu essencialismo o fez propor características estilísticas para a arte, como também, a retomada da ideia de gênio. Em “Após o fim da arte” o filósofo deixa claro, como foi exposto acima, que a ideia mesma de estilo é incongruente com a pluralidade. Isso, em detrimento de ter utilizado o estilo como

¹³ “*My only claim on the future is that this is the end state, the conclusion of an historical process whose structure it all at once renders visible*”

critério tanto em seu texto “O mundo da arte”, quanto em “A transfiguração do lugar comum”, sua principal obra filosófica. É com a história que Danto consegue colocar a pluralidade como pressuposto da ausência de narrativa sem que essa se choque com seu essencialismo. O problema está em como ele o faz.

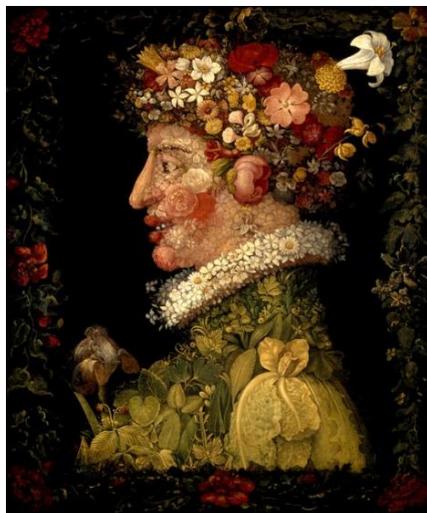
O filósofo, ao propor narrativas, as escolhe de “outras pessoas”. Ele parece querer mostrar o realismo dessas narrativas ao afirmar, implicitamente, que não é somente ele quem pensou a arte nesses moldes, mas que a história da arte “é” dessa forma. O problema é que as narrativas, mesmo que sejam citadas como pertencentes a outras pessoas, foram construídas por ele. Não existe a possibilidade de afirmar que Vasari construiu uma narrativa. O que Vasari fez foi uma teoria que se adéqua à forma como Danto compreende a história e ele o elegeu para justificar e esclarecer o seu ponto de vista.

Ao montar a narrativa de Vasari, Danto deixa entrever uma característica realista, ao afirmar que a perspectiva é algo natural ao homem. Mesmo que os artistas tenham tido que dominar a técnica, ele considera que sua percepção é instantânea, ou seja, com a hipótese da perspectiva como algo natural. Danto pressupõe que a capacidade de ver esse tipo de ilusão é universal e inata. Ele tenta defender a fidelidade ótica através de sua universalidade, dando exemplos de culturas que também a buscavam. E, como é algo natural, o progresso rumo a seu desenvolvimento também parece natural. Os problemas que derivam da adoção desse ponto de vista são que, ele confunde o desenvolvimento técnico com o “desenvolvimento” da arte, pressupõe o progresso como condição inerente a essa forma de arte, coloca a perspectiva como a única forma de arte coerente e explicita sua relação naturalista da percepção estética.

A segunda narrativa mostra-se ainda mais restritiva que a primeira, ao desconsiderar grande parte da arte mundial, inclusive a europeia, como parte do que Greenberg entendia como a tendência da produção artística. Dessa forma, a eleição de tal paradigma parece ainda mais arbitrária que a anterior, mostrando que ele é, no mínimo, insatisfatório para se pensar a arte, pois a planaridade não tem sequer a desculpa de ser natural à percepção humana. O principal livro de Greenberg utilizado para a construção da narrativa é “Arte e Cultura”, de 1965, onde ele desenvolve o caminho da arte rumo à abstração. A arte moderna é tomada como consciência coletiva do que a arte pode ser, sendo Pollock aquele que atinge esse objetivo. Várias críticas podem ser feitas a essa proposta. A primeira é que é impossível reduzir a arte moderna à

planaridade, a segunda que Greenberg trabalha com uma noção essencialista de arte que ele não explica, a terceira que ele tenta transformar a análise de um movimento em análise da arte como um todo, a quarta que sua teoria não serve nem como ontologia nem como história da arte, pois ele não explica seu essencialismo e propõe uma história que não corresponde à história da arte, a quinta que a planaridade é, no máximo, a essência do *medium* pintura; e por último, a sexta, o crítico Harold Rosenberg falou da abstração em termos quase contrários aos do Greenberg e propôs a expressão “*actionpainting*”, o que mostra a fragilidade da utilização da teoria greenbergiana, a qual Danto respeita e elogia com frequência, como explicação de um período controverso e múltiplo como foi a modernidade.

Na história da arte, tradicionalmente¹⁴, foram elencadas especificidades e características para cada período bastante claras. E elas foram tomadas, erroneamente, como definições para a mesma. Erroneamente porque, se considerarmos as características de um período como uma definição da arte, várias das obras de arte realizadas naquele mesmo período não serão consideradas enquanto tal. Como exemplo, o italiano Giuseppe Arcimboldo.



Giuseppe Arcimboldo, “Primavera”, 1563

¹⁴ Existem outros modos de pensar a história da arte, como por exemplo, a história da arte anacrônica de George Didi-Huberman (ver: **O que vemos, o que nos olha**, São Paulo, Editora 34, 1998) e Panofsky com sua história da arte como sucessão de formas simbólicas, sendo a análise de cada uma individual e determinada por um processo de três etapas (ver: **Estudos em Iconologia**: temas humanistas na arte do Renascimento. Lisboa: Estampa, 1986.). Apesar de que, no Brasil e em outros países do mundo, os estudos de história da arte são realizados, principalmente, utilizando como referência as obras de Giulio Argan e Ernest Gombrich, ambos adeptos da periodização e determinação clara e distinta de movimentos específicos.

A obra de Arcimboldo não se adéqua às características do Renascimento e foi produzida nesse momento. Como Arcimboldo, é possível apontar vários outros artistas que, apesar de não se adequarem ao período, fizeram obras de arte. Então, o problema não está, necessariamente, na forma como a história da arte é feita, mas na forma como ela é interpretada. É dentro dessa perspectiva que, a crítica à estrutura de narrativas da história criada por Danto pode ser compreendida. A ideia de limite da história é por si só elucidativa. Arcimboldo, por exemplo, estaria fora dos limites da história, pois não se adéqua ao *télos* da mesma. O problema é que as narrativas têm propósitos criados posteriormente, como que “descobertos” pela contemporaneidade. O progresso pressuposto em ambas é dificilmente justificável. Afirmar a existência de um progresso técnico que gera modificações devido a sua utilização é uma coisa, a questão é que Arthur Danto estende a ideia de progresso da técnica para a história, dentro do espírito hegeliano. A dificuldade dessa afirmação está no fato de que a própria história da arte a nega. Dentro da minha perspectiva, é impensável afirmar o Barroco como uma tentativa mais bem sucedida de representar a realidade do que o Renascimento, e é exatamente isso que está implícito na progressividade histórica das narrativas. A conjectura de que a arte progride rumo a uma representação cada vez mais fiel da realidade, mostra-se no mínimo inócua se forem recordados, minimamente, os períodos da história da arte e suas características. O mesmo acontece ao considerar a abstração. Como afirmar que Pollock representa um progresso em relação a Gorky? Logo, a questão que coloco é a seguinte: é realmente necessário propor uma estrutura tão questionável para justificar a afirmação acerca do fim da arte?

Sim e Não, depende da perspectiva. A primeira resposta seria a correta se pensarmos na ideia de fim como diretamente vinculada à história, o que considero ser a perspectiva dantiana, mesmo acreditando na segunda resposta como a mais coerente. Isso porque ele propõe formas diferentes para cada uma das narrativas. Sua perspectiva é de que a história acabou, e se a história acabou deve existir um motivo inerente à própria essência da história que justifique isso. Não se pode esquecer que o filósofo é essencialista, ou seja, que não acredita em modificações que não se adéquem à essência própria das coisas. Dessa forma, seria possível se abster das narrativas específicas, mas não das narrativas em si.

Se a resposta for não, pode-se considerar que o caráter progressivo da história em Arthur Danto serve apenas como suporte para correspondência do advento do fim da

arte. A ideia da autoconsciência da arte pressuposta na filosofia hegeliana como justificação da aproximação da mesma da verdade do espírito absoluto é expressa, na filosofia dantiana, por meio da aproximação entre arte e filosofia. Logo, essa aproximação culminaria no fim da história, ou, no fim da arte. Retirando do todo apenas esse núcleo duro, existem duas possíveis leituras, uma que se caracteriza como uma releitura da própria estrutura teleológica dantiana, e outra que funciona como uma espécie de tentativa de salvação da sua teoria do problema que o progresso implica.

A primeira leitura se refere ao problema da representação que acompanha toda a história da arte e que vem à tona com os indiscerníveis. Se se compreende a representação como o verdadeiro *télos* da história, então a estrutura hegeliana pode ser utilizada *ipsis literis* as narrativas passam a ser dispensáveis, pois pode-se pensar em termos de períodos como no caso do sistema hegeliano. O problema dessa opção é que o início seria a arte grega, e a teoria da *mimesis* como imitação, a antítese aconteceria no período da arte tradicional com a teoria da *mimesis* como representação e o fim seria alcançado com Duchamp ao unir o imitado e seu referencial na mesma obra de arte, ou seja, as demarcações dantianas deixam de ser válidas.

A segunda leitura tem objetivo salvacionista. A arte pós-histórica poderia ser justificada enquanto resultado de um processo histórico não teleológico ou progressivo, pois mesmo sem isso os indiscerníveis podem vir a fazer parte da história da arte, e é nesse momento que seu caráter propriamente filosófico se apresenta. O que não pode ser pensado é a justificação de tal teoria sem historicidade. Ela pode ser pensada dentro de outro viés, porque a importância real das narrativas para a configuração de um momento pós-histórico está no fato de que todo período/estilo/narrativa da história da arte pressupõe uma definição de arte de acordo com os pressupostos de aparência do objeto artístico, isso se forem consideradas as artes visuais, como costuma fazê-lo o próprio Arthur Danto. E qualquer tentativa de fazer tal tipo de definição recai no problema de não abarcar a pluralidade do mundo da arte atual, principalmente, após os indiscerníveis. O que configuraria, da mesma forma, a emergência dos mesmos, como o fim da história da arte, pois, a partir do momento em que qualquer coisa pode ser uma obra de arte, a história da arte enquanto fisicalidade deixa de fazer sentido, e uma nova forma de pensar a arte surge.

Por último, é necessário falar sobre a ideia dantiana de que a sua filosofia é a última teoria da arte. Essa proposição vai contra ele próprio, pois em “O fim da arte”, como foi mostrado, afirma não ser possível falar sobre a arte do futuro. Além disso, ele

comete o erro de aplicar à arte pós-histórica a estrutura objetiva que atribui à história. Isso porque as narrativas da forma como ele as criou são facilmente enquadráveis nessa ideia, mas a arte pós-histórica é a arte sem história, então não há como pressupor uma estrutura objetiva para ela e ele o faz. E essa estrutura objetiva é a afirmação de que tudo é possível (DANTO, 1997, p.44). Seria plausível argumentar que isso dá amplitude suficiente para qualquer coisa e penso que isso foi o que Danto imaginou, o que ele não imaginou é que a estrutura histórica da forma como ele montou, não existe mais e, na verdade, nunca existiu. O que significa que a ausência de progresso não leva necessariamente à estagnação e, ao contrário do que ele pensou, a sua não é e nem será a última filosofia da arte. A ausência de progresso apenas retira o *télos*, o que não se relaciona, em nada, com o fato de que coisas acontecem no tempo e se modificam nesse mesmo tempo. Ao propor uma condição para a arte pós-histórica, ele tenta aliar o pluralismo ao essencialismo, o que se mostrou inoperante. Danto caiu em sua própria armadilha.

Conclusão

Portanto, em detrimento das dificuldades geradas pela proposta dantiana, sua tese acerca do fim da arte aponta vários caminhos propícios para pensar a arte contemporânea. A tese do pluralismo, aliada à ausência de periodização e de características estilísticas, permite vislumbrar a necessidade de reestruturação da forma como a história da arte é construída. Acredito, inclusive, que a precariedade das narrativas que constituem a história auxilia nessa questão. Além disso, a necessidade de pensar a arte para além de suas características físicas abre espaço para construções filosóficas cada vez mais intrincadas à própria produção artística, haja vista a dificuldade do próprio Danto de separar arte e filosofia.

REFERÊNCIAS

- DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar comum**. São Paulo: CosacNaify, 2005
_____. **The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art**. Cambridge: Harvard University Press, 1981
_____. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.
_____. **After the end of art: contemporary art and the pale of history**.

- Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997.
- _____. **The Abuse of Beauty.** Aesthetics and the concept of art. Illinois: Carus Publishing Company, 2006a.
- _____. **What art is.** Yale University Press, 2013.
- _____. **Beyond the Brillo Box:** The visual arts in post-historical perspective. Los Angeles: University of California Press, 1998.
- _____. **The Philosophical disenfranchisement of art.** New York: Columbia University Press, 2004.
- _____. **Art/artifact: african art in anthropology collections.** 2nd. ed. New York: The Center for African Art, 1989.
- _____. **Unnatural wonders:** essays from the gap between art and life. 1st ed. New York: Farrar, Straus, Giroux, 2005a.
- _____. **Narration and Knowledge.** New York: Columbia University Press, 2007.
- _____. “**Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea**”. ARS (São Paulo), Dez 2008, vol.6, no.12, p.15-28.
- _____. “O mundo da arte”. Tradução de Rodrigo Duarte. Revista ArteFilosofia, Ouro Preto, n.1, p. 13-25, jul. 2006b.
- _____. “**A filosofia da arte. Entrevista com Arthur C Danto.** Tradução do inglês de Joaquim Toledo Júnior. Novos Estudos, 73, Nov. 2005b, pg. 127-132.
- _____. “O fim da arte”. In: **The Philosophical disenfranchisement of art.** New York: Columbia University Press, 2004a. Tradução de Rodrigo Duarte com numeração de páginas diferente.
- DUARTE, RODRIGO A. P.. “**A plausibilidade da pós-história no sentido estético**”. Trans/Form/Ação (UNESP. Marília. Impresso), v. 34, p. 155-173, 2011.
- _____. **Indústria Cultural: uma introdução.** Coleção FGV, 2010
- _____. “**A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias**”. Revista ArteFilosofia, Ouro Preto, n.2, p. 19-34, jan. 2007.
- _____. “O tema do Fim da Arte na Arte Contemporânea”. In: PESSOA, Fernando (org). **Arte no Pensamento.** Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce, 2006.
- LIMA, Eduardo C. L.. “**A percepção após a interpretação na filosofia da arte de Danto**”. Revista ArteFilosofia, Ouro Preto, n.5, p. 96-107, jan. 2008.
- RAMME, Noéli. “**A estética na filosofia da arte de Arthur Danto**”. Revista Artefilosofia, Ouro Preto, n.5, p. 87-95, jan. 2008.
- _____. “**É possível definir “arte”?**”. ANALYTICA, Rio de Janeiro, vol 13 nº 1, 2009, p. 197-212
- _____. “**A teoria institucional e a definição da arte**”. Revista Poiésis, n 17, p. 91-103, Jul. de 2011.