

ROBERT KUDIELKA



De acordo com o quê: arte e a filosofia do “fim da arte”

Tradução: Daniela Kern

RESUMO

Em 1964, quando Danto pela primeira vez encontrou a Brillo Box de Warhol, Jasper Johns fez uma pintura intitulada *De acordo com o quê*. O novo livro de Danto, *Após o fim da arte*, também provoca essa questão porque em sua reafirmação do veredito de Hegel sobre o papel histórico da arte ele abandona uma parte essencial da definição implícita de arte: a questão da adequação entre conteúdo e apresentação.

Por que dispensar esse ponto crucial do julgamento de qualidade? Minha crítica se divide em três partes. A primeira parte mostra como todo o argumento histórico se apoia em uma mudança de critério. De acordo com Hegel, a arte atinge seu mais alto ponto de realização na antiguidade clássica quando a incorporação adequada parecia indispensável para a presença do espírito. Subsequentemente perdeu esse posto exclusivo – primeiro através da Cristandade, depois através da filosofia moderna – quando emergiu uma nova autoconsciência que não mais parecia precisar de manifestação externa. Ainda que Danto discuta o conceito de autocontrole

absoluto como o ponto de fuga metafísico da construção de Hegel, ele, no entanto, endossa sua aparente evidência na arte e na cultura do final do século XX. Na segunda parte discuto as características distorções do tipo hegeliano de historicismo e as confronto tanto com a óbvia deturpação das próprias obras de arte quanto com o diferente código de conduta na história prática da arte. Isso leva a uma conclusão algo decepcionante: de acordo com um antigo, profundamente enraizado preconceito filosófico, não há problema sobre qualidade em arte, porque o verdadeiro parâmetro e concretização da arte é a própria filosofia. A parte final tenta desatar esse nó ao mostrar que há, na verdade, contemporaneamente a Hegel, uma notável interpretação diferente dos auto referentes auspícios da arte moderna que chega muito perto de suas verdadeiras realizações, e isso sem negar o básico predicamento filosófico do qual Danto nos lembrou.

PALAVRAS-CHAVE

Arthur Danto; Argumentos históricos; Julgamento de qualidade na crítica de arte.

DE ACORDO COM O QUÊ: ARTE E A FILOSOFIA DO “FIM DA ARTE”

Quando fui a Bielefeld em abril de 1997 para participar de um colóquio do autor organizado pelo Center of Interdisciplinary Studies para comemorar o novo livro de Arthur C. Danto, *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*,¹ preparei um *paper* com questões e objeções despertadas por minha primeira leitura. Elas diziam respeito principalmente à historiografia da arte moderna, problemas metodológicos derivados da metafísica da história de Hegel, e da aparente evidência de seu desgastado atestado sobre o “fim da arte” na corrente cena artística americana.² Mas como ocorre tão frequentemente na prática da filosofia, o diálogo e a disputa modificam posições preconcebidas. Por três memoráveis dias de intensa e animada discussão Danto impressionou a todos nós pela abrangência, agilidade e pertinência de suas respostas. Por isso foi ainda mais surpreendente que houvesse uma área em que ele parecia virtualmente intransigente. Sempre que a questão da “qualidade” era levantada, e esse era um assunto recorrente, a atitude de Danto se tornava curiosamente rígida e evasiva: Não, a qualidade não era um fator essencial em arte.

Durante o colóquio eu atribuí essa reação a sua crítica da estética em geral e ao decreto de “qualidade” de Clement Greenberg em particular e me absteve de continuar sondando esse assunto. Mas ao reler *Após o fim da arte* percebi que em sua adoção da filosofia da arte de Hegel, Danto silenciosamente abandona por completo uma passagem relevante. É, portanto, válido citar na íntegra a crucial declaração de Hegel, como o próprio Danto faz no segundo capítulo de seu livro:

A arte, considerada em sua vocação mais elevada, é e permanece para nós coisa do passado. Com isso, para nós ela perdeu verdade e vida genuínas, tendo sido transferida para nossas ideias em vez de manter a seu destino primeiro na realidade e ocupado o seu lugar mais elevado. O que agora é estimulado em nós por obras de arte não é a satisfação imediata, mas também o nosso julgamento, uma vez que submetemos à nossa consideração intelectual (i) o conteúdo da arte, e (ii) e os meios de apresentação da obra de arte, e a adequação ou inadequação de um ao outro. A filosofia da arte é, por essa razão, uma necessidade maior em nossos dias do que o fora nos dias em que

¹ Na presente tradução, todas as citações e as respectivas indicações de páginas do texto de Danto se referem à seguinte tradução em língua portuguesa: DANTO, 2006. N. T.

² Cf. KUDIELKA, 1997.

*a arte por si só produzia uma completa satisfação. A arte nos convida a uma consideração intelectual, e isso não com a finalidade de criar arte novamente, mas para conhecer filosoficamente o que a arte é.*³

Ao transferir essa proposição para o mundo da arte contemporânea tal como ele se desenvolveu desde a metade dos anos sessenta, Danto endossa completamente a visão de Hegel. Além disso, ele cita o famoso veredito novamente no final do quinto capítulo, quando reivindica que a estética seja substituída pela crítica de arte, ainda que com uma significativa omissão: “Hegel fala do juízo intelectual do ‘(i) conteúdo da arte e (ii) do meio de apresentação da obra de arte’. A crítica não precisa ir mais longe do que isso. Ela precisa identificar sentido e modo de apresentação, ou o que denomino ‘incorporação’ com base na tese de que as obras de arte são sentidos corporificados”.⁴ Essa omissão da questão da “adequação ou inadequação” poderia ser desconsiderada como um mero desvio, não fosse pelo capítulo final do livro em que Danto confirma a versão abreviada como sua definição de arte. Ele parafraseia: “Ser uma obra de arte é ser (i) sobre alguma coisa e (ii) incorporar o seu sentido”.⁵

Por que essa dispensa do critério de adequação? Pode-se imaginar o quanto essa omissão pode ter sido estimulada pela tradução de T. M. Knox, que inseriu os parênteses (i) e (ii) no texto original, transformando assim uma clássica sentença tripartite – “den Inhalt, die Darstellungsmittel des Kunstwerks und die Angemessenheit und Unangemessenheit beider” – em uma lista de prioridades.⁶ Mas não acredito que a compreensão filosófica dependa de tais minúcias filológicas. Longe de ser uma consideração subordinada, o cambiante relacionamento de adequação entre o conteúdo da arte e os meios de apresentação é, de fato, a chave para a filosofia da arte de Hegel: a razão pela qual ele a concebeu como uma história da arte, e não como um sistema definitivo, atemporal. E além dessa preocupação especializada, a importância dos meios de expressão como sendo de algum modo adequados ao conteúdo é quase um truísmo. Certamente a maior parte dos artistas concordaria com a anedótica definição de sua tarefa dada pelo poeta alemão Gottfried Benn: “O oposto da arte não é a natureza, mas a boa intenção”.⁷

Há muitas formas válidas nas quais os sentidos podem ser incorporados sem jamais intencionarem se tornar presentes como conteúdo. Alguém pode dar um nó no próprio lenço e isso será significativo apenas para ele mesmo; acender uma vela em uma igreja católica é uma oferta cujo sentido permanece o segredo da pessoa que a acende e crianças brincam com gravetos e pedras, que para elas significam cavalos, lugares, ou mesmo pessoas – em suma, o mundo, como disse Heráclito – ainda que para o adulto esses meios de representação pareçam estranhamente inadequados àquilo que pretendem significar. Esses são apenas uns poucos exemplos de incorporações que se

³ DANTO, 2006, p. 35. N. T. Danto cita a partir da edição inglesa da estética de Hegel (cf. HEGEL, 1975). N. A.

⁴ DANTO, 2006, p. 109.

⁵ DANTO, 2006, p. 216.

⁶ Todas as citações em alemão se referem aos v. 13-15 (Vorlesungen über die Ästhetik) da nova edição das Werke de Hegel (cf. HEGEL, 1986). A presente referência é ao v. 13, 25. minutiae.

⁷ BENN, 1984, p. 156.

referem definitivamente a algo, mas ninguém vai olhá-las como obras de arte porque elas ocultam ou retêm seu significado, ao invés de revelá-lo e expressá-lo.

Por outro lado, há muitas coisas que obviamente manifestam seu conteúdo sem jamais serem tratadas como obras de arte. Essas são, evidentemente, antes de mais nada, os objetos de uso diário que apresentam seu significado através de sua função, em graus claramente discerníveis de propriedade. Mas há também coisas significativas que são menos óbvias porque não satisfazem uma necessidade nem servem a um propósito. Um buquê de flores, por exemplo, oferece uma mensagem amplamente reconhecível: a saber, uma apreciação de nosso estar no mundo. E ainda assim tal coisa carece da qualidade de uma obra de arte, não importa o quão esteticamente satisfatória possa ser. Pode mesmo ser dito que um arranjo demasiado “artificial” destrói a própria afinidade com a arte, como percebeu Renoir quando disse que um buquê de flores usualmente parece melhor no lado oposto àquele que foi arranjado.⁸

O conceito de arte apresentado por Danto pede, assim, alguns questionamentos críticos: é o termo “de sentido” realmente específico o bastante para distinguir suficientemente entre obras de arte e outras manifestações significativas? A omissão do critério de adequação de Hegel significa que após o “fim da arte” somos deixados com uma indiscriminada gama de apresentações de sentido que devem a sua *raison d’être* [razão de ser] somente a uma contínua veneração de uma forma passada de auto asserção humana? Ou é a sujeição de obras de arte a um julgamento intelectual, que avalia por completo seu conteúdo e sua forma de apresentação, um modo questionável de se relacionar com sua presença? Sem pretender responder completamente essas questões eu mesmo, devo tentar delinear e esclarecer alguns dos controversos temas envolvidos, primeiro pela discussão do critério de qualidade que governa a construção da história da arte de Hegel e conseqüentemente afeta a concepção de Danto, e, então, pelo confronto dessa narrativa com a prática de arte na qual se apoia, e finalmente pelo direcionamento de atenção a uma interpretação diferente da crise moderna na arte que data aproximadamente da mesma época da tese de Hegel, e que, portanto, pode ajudar a colocar o hegelianismo de Danto em perspectiva.

O mais surpreendente aspecto do envolvimento de Danto com Hegel é sua reafirmação da diferença entre o espírito objetivo e o absoluto. Parece que foi necessária a penetração de um filósofo analítico para ver através do gritante fraseado metafísico dessa distinção e para reconhecer sua importância. A história da arte acadêmica há muito tempo abandonou essa embaraçosa herança hegeliana, substituída pelo conceito mais conveniente, mais abrangente de *Geisteswissenschaft*, de Wilhelm Dilthey: uma ciência que investiga as manifestações objetivas do espírito humano na história. A partir desse ponto de vista uma obra de arte é vista como sendo essencialmente não muito diferente de qualquer outro documento histórico tal qual um contrato, moeda, ou credo; e é deixado ao erudito individual, ou à moda intelectual corrente, o quanto as obras de

⁸ A observação de Renoir foi relatada por Matisse nas “Notas” que acompanham *Jazz* (1947). In: MATISSE, 1972, p. 236.

arte são pensadas para expressar as condições sociais, psicológicas, religiosas, econômicas, ou quaisquer outras de seu tempo. Essas considerações evidentemente não são inteiramente erradas ou irrelevantes. Cada afirmação consciente de algum modo reflete as necessidades, obstáculos, e intenções sob as quais ela surge. Mas Hegel viu que, além de representar as preocupações objetivas da mente humana, as obras de arte também revelam — “em sua mais elevada vocação” — algo da identidade intrínseca, da natureza ativa do próprio espírito; e é nessa capacidade que ele considerava a arte, junto com a religião e a filosofia, como uma das expressões que chamava de espírito absoluto.

Danto reconhece essa diferença em seu tratamento da arte como equivalente à filosofia e simpatiza com a ideia de ela ser “fonte mais do que meramente [...] objeto de conhecimento”.⁹ Mas essa consciência parece não ter entrado em sua definição da arte como “incorporação de sentido”. Ainda que frequentemente se refira à frase de Hegel sobre a “mais elevada vocação” da arte (a palavra alemã *Bestimmung* significa tanto distinção quanto vocação), ele faz grandes esforços para evitar qualquer admissão de que a essência da arte diga respeito a algum tipo de excelência, provavelmente devido aos óbvios clichês e ressentimentos associados a esse atributo. A reivindicação de Hegel de uma certa superioridade da arte, colocando-a acima de outras representações significativas, é no entanto bastante clara e objetiva: ele distingue entre tema e conteúdo. Um retrato, por exemplo, pode ser completamente bem-sucedido ao apresentar objetivamente uma semelhança com o modelo para qualquer um que conheça ele ou ela. O conteúdo é, então, visto como idêntico ao tema. Mas essa não é a realização de uma obra de arte “em sua mais elevada vocação”. Em um retrato de Ticiano ou Rembrandt a identidade do modelo pode ser desconhecida e a aparência física de modo algum verificável; e ainda assim a falta dessa informação não impede nosso reconhecimento. Pode-se mesmo ir mais longe e dizer que isso na verdade o destaca, porque o que reconhecemos como o conteúdo da pintura é a presença de um espírito que, ainda que possa ser remoto no tempo, no entanto se comunica diretamente conosco.

O tempo obviamente desempenha um papel importante ao expor essa qualidade essencial nas obras de arte quando as liberta da rede de interesses e ambições que cercam seu surgimento. (Imagina-se o quanto a Brillo Box de Warhol estará ela mesma presente uma vez que o “problema de indiscernibilidade” tenha desaparecido e apenas especialistas versados em cultura de consumo americana do século XX saibam o que a “coisa real” era.) Mas isso não significa que a imediata presença espiritual de uma obra de arte seja um fantasma trazido pela distância do tempo. Pelo contrário, essa qualidade está fundamentalmente em jogo na real criação da arte, como demonstrou Ticiano com seu retrato de Francisco I, agora no Louvre, que pintou com base nas descrições de Pietro Aretino e nas representações do imperador feitas por outros artistas. Sem jamais ter visto seu tema ele tratou de apresentar a mais vívida e memorável imagem da realeza

9

DANTO, 2006, p. 210.

que qualquer rei da França pudesse possivelmente desejar. O tema nesse nível é claramente parte dos “meios de apresentação”, para usar o termo de Hegel: algo sem o qual a essência espiritual da obra não teria podido ser realizada. No entanto, o gesto de Ticiano pode também ser um pouco enganador ao sugerir que o conteúdo é algo que pode ser livremente comandado por um grande artista. Essa não é de modo algum a compreensão de Hegel. O conteúdo é, para ele, a única coisa que um artista não pode atingir conscientemente, ou seja, como um objeto de intenção.

É um dos grandes *insights* de Hegel sobre o funcionamento da mente humana o de que não saber é um pré-requisito essencial para a manifestação do espírito na arte. “O espírito somente atua nas coisas na medida em que haja algo secreto, não revelado nelas”.¹⁰ Tal intimidade com os elementos da criação permite ao espírito expressar a si mesmo antes como uma fonte do que como progresso através de suas noções e ideias familiares. Ainda que esse “atuar” seja inacessível ao intelecto, o resultado final está longe de ser obscuro. Mesmo não sendo inteiramente absorvidos ao servir uma necessidade ou propósito explícitos, os meios de apresentação adquirem uma certa independência e eventualmente se transformam em agentes, na real matriz de expressão. Não há mistério ou truque dialético envolvidos: a transformação dos meios em fatores expressivos é um ato que constitui ao mesmo tempo a articulação e o conteúdo da arte em sua “mais elevada vocação”.

Hegel busca a evidência para esse conceito na arte grega. Na escultura clássica em particular ele vê a completa “interpenetração do espírito e sua forma na natureza”,¹¹ como oposta às mais antigas, “simbólicas” formas de arte que disponibilizam seu sentido através da aberta inadequação entre conteúdo e apresentação. Enquanto em seu entendimento as pirâmides do Egito são “prodigiosos cristais que ocultam em si mesmos um significado interior”,¹² os deuses antropomórficos da escultura grega manifestam o relacionamento ideal entre interior e exterior: “uma incorporação existente que é perfeitamente adequada ao verdadeiro conteúdo”.¹³ Todas as descrições de Hegel enfatizam que “incorporação” é mais do que apenas representação, que pode ainda indicar algo grande e poderoso demais para ser compreendido e modelado: incorporação significa pura presença – o corpo humano sendo “completamente pervadido pelo sopro do espírito”,¹⁴ e o inverso, o espírito aparecendo “inteiramente imerso em sua forma externa”.¹⁵ Desse modo a escultura clássica é vista não apenas como uma expressão entre outras da mais elevada vocação da arte, mas como sua imperfeita realização. Ela provê o critério que permite a Hegel qualificar a arte simbólica em geral, incluindo a arte egípcia, como “pré-arte”¹⁶ e critica os estágios iniciais da arte grega, tais como os frontões do templo de Afaia em Egina, por sua falta de “animação *espiritual*”.¹⁷

É importante ver que esse é um segundo julgamento de qualidade que estabelece graus entre as manifestações artísticas do espírito absoluto. Obviamente para Hegel a mais alta realização da arte já foi obtida pela arte grega clássica. Isso quer dizer que a

¹⁰ HEGEL, 1975a, p. 604. Minhas citações da Estética de Hegel também são tomadas da tradução de Knox (cf. nota 3). Quando a tradução foi corrigida com base do original alemão (cf. nota 4), isso será indicado. Nesse caso a versão de Knox “O espírito ocupa a si mesmo com objetos...” como o “limiar da arte”. Mas a invenção de Hegel “Vorkunst” (v. 13, 408) deve ser preservada em sua crueza como “pré-arte” porque esse é o começo do jargão histórico.

¹¹ HEGEL, 1975a, p. 431.

¹² HEGEL, 1975a, p. 356.

¹³ HEGEL, 1975a, p. 438.

¹⁴ HEGEL, 1975a, p. 441.

¹⁵ HEGEL, 1975a, p. 483.

¹⁶ HEGEL, 1975a, p. 314. Knox gentilmente traduz como o “limiar da arte”. Mas a invenção de Hegel “Vorkunst” (v. 13, 408) deve ser preservada em sua crueza como “pré-arte” porque esse é o começo do jargão histórico.

¹⁷ HEGEL, 1975b, p. 786.

sombra do “fim da arte” tem aparecido na arte ocidental desde a antiguidade! “A arte clássica se torna uma representação conceitualmente adequada do Ideal, a consumação do reino da beleza. Nada pode ser ou se tornar mais belo”.¹⁸ Mas nesse ponto de suas palestras, quando introduz a abordagem “romântica” na arte, Hegel dá um passo decisivo e troca a base do argumento: “Ainda há algo mais elevado do que a bela aparência do espírito em sua forma sensível imediata, mesmo que essa forma tenha sido criada pelo espírito como adequada para si mesma”.¹⁹ Se a arte como uma expressão do espírito não pode prover mais do que essa perfeita incorporação, o próprio espírito parece, no entanto, persistir. “O espírito sabe que sua verdade não existe em sua imersão na corporalidade; pelo contrário, ele apenas fica seguro dessa verdade ao se retirar do exterior para sua intimidade consigo mesmo e ao postular a realidade exterior como uma existência inadequada para si mesmo”.²⁰ Esse arguto giro, no entanto, não se origina na própria arte, nem é tutelado pela filosofia: a nova vida é garantida pela Cristandade, a base do que Hegel chama de “arte romântica”.

O conteúdo da arte romântica, oposto ao ideal clássico, não surge através da incorporação plástica, mas é revelado pela religião. Hegel afirma: “O Divino, o próprio Deus, tornou-se carne, nasceu, viveu, sofreu, morreu, e subiu aos céus”.²¹ A vida de Cristo conforme relatada nos evangelhos oferece uma iconografia particular, que se estende da Natividade à Ressurreição, e ao mesmo tempo enuncia o conteúdo espiritual a ser expresso. A encarnação é obviamente um tema comum entre a lenda bíblica e a mitologia grega; mas na crença cristã a incorporação divina é apenas transitória, sendo eventualmente superada pela Ascensão de Cristo. O espírito cristão na arte é, portanto, profundamente ambíguo.

Ainda que dependente da realização ele não pode encontrar satisfação na incorporação apenas; é expresso de modo adequado somente quando apresentado como definitivamente incomensurável com o mundo físico. Esse paradoxo demandou um novo modo de apresentação. A rigorosa insistência de Hegel na mais elevada vocação da arte fez com que reconhecesse que a pintura, longe de ser simplesmente outra disciplina artística, é a arte apropriada para a era cristã, porque substituiu a fisicalidade da escultura por uma presença imaginativa que confirma a preeminência da vida interior do espírito.

Mas essa obra-prima de engenhosidade especulativa não deve desconsiderar o fato de que a narrativa cristã sobre como o próprio Deus se tornou carne – “nasceu, viveu, sofreu, morreu, e subiu aos céus” – é o modelo para o próprio conceito de história de Hegel como uma progressão do espírito que finalmente paira acima de todos os limites terrenos, exceto da consciência do filósofo. Precisamente na concepção de Hegel da arte romântica está o germe de sua filosofia do “fim da arte”: há presença além da incorporação? Pode-se imaginar, ou ao menos pensar, qualquer significativa relação do espírito com o espírito como tal? Nas primeiras publicações Danto expôs

¹⁸ HEGEL, 1975a, p. 517.

¹⁹ HEGEL, 1975a, p. 517.

²⁰ HEGEL, 1975a, p. 518.

²¹ HEGEL, 1975a, p. 505.

suas “reservas” a respeito desse ponto de fuga da perspectiva histórica de Hegel.²² Em seu ensaio inicial *O fim da arte* (1984) ele denunciou mesmo o conceito de conhecimento absoluto como equivocados: “Tal concepção de conhecimento é, acredito, fatalmente errônea”.²³ Mas em *Após o fim da arte* essas reservas parecem ter sido abandonadas. Danto aparentemente pensa que se pode concordar com Hegel em quase tudo o que ele tem a dizer sobre o relacionamento entre filosofia e arte sem apoiar o princípio metafísico envolvido. Essa é uma interessante guinada na troca filosófica porque revela que o efeito sedutor da tese de Hegel sobre o “fim da arte” tende a obscurecer sua base duvidosa. O que é que torna essa altamente construída, ainda que “fatalmente errônea” evidência tão sugestiva, tão atraente? O único modo de descobrir é confrontar os argumentos de Hegel e de Danto com a prática de arte na qual se baseiam.

O tratamento descuidado que Danto dá à culminação metafísica do historicismo de Hegel causa ainda mais perplexidade na medida em que ele está claramente ciente de que isso é apenas um simples *finale*. A auto-realização filosófica do espírito provê tanto a base a partir da qual passado e presente são vistos como a resolução em direção à qual o material é selecionado e estruturado. O método de construir a história como um desenvolvimento progressivo é, então, altamente parcial. O próprio Hegel expressamente justificou essa parcialidade, acreditando em uma espécie de sobrevivência espiritual do mais forte. A seus olhos apenas aqueles aspectos do esforço humano que foram levados adiante com sucesso — isto é, que foram preservados na realização final — merecem consideração. Mas por mais cruel que essa construção possa ser, ela é também extremamente vulnerável porque trai os preconceitos inerentes àquele tão grandioso conceito, o conhecimento absoluto. Quando removidas desse autoritário contexto, as obras de arte individuais são bastante capazes de chamar atenção em si mesmas para as distorções e exageros que a elas foram impostos.

Vale a pena continuar com Hegel por um momento porque seu exemplo parece ter estabelecido um padrão para a apropriação filosófica da arte. Primeiro de tudo, ele continuamente isola certos aspectos das obras individuais a fim de absorvê-las em sua própria visão coesa. Quem quer que tenha lido seus persuasivos capítulos sobre a arte clássica irá lembrar das recorrentes referências ao fato de a escultura grega ainda carecer da “luz do olho”, ou em estrita prosa filosófica, da “realidade da subjetividade auto-consciente”.²⁴ A metáfora é quase boa demais para ser descartada. No entanto, deve ser dito que Hegel não levou em consideração suficientemente o fato de que essas esculturas eram pintadas e decoradas, com particular ênfase dada ao tratamento dos olhos. Além disso, tais erros perdem todo o seu charme quando a intenção do filósofo parece ser tornar a escolha evidente. Hegel menciona muitas vezes a “extremamente atraente e adorável escultura” de Sileno segurando Baco criança em seus braços, que ele viu em Munique, a fim de contrastar esse “amor ingênuo” com a expressão da “alma interior, a profundidade de coração que encontramos na pintura cristã”.²⁵ A referência

²² DANTO, 1986, p. 16.

²³ DANTO, 1986, p. 113.

²⁴ HEGEL, 1975a, p. 520.

²⁵ HEGEL, 1975b, p. 801.

é evidentemente a imagens da Virgem Maria. Se houvesse escolhido ao invés disso a estátua clássica tardia de Irene com Plutão criança, da mesma coleção, teria achado difícil manter essa distinção.²⁶ Finalmente, essa evidência construída cega a percepção. Do ponto de vista atual o tratamento de Hegel das esculturas de Egina, uma celebrada aquisição das Coleções da Baviera em sua época, é quase inacreditável. Após diligentemente reconhecer “o mais verdadeiro tratamento e imitação da natureza” nessas configurações de combate, ele chega a apontar que as posturas e as cabeças são “relativamente sem espírito”: “os narizes são salientes, a fronte ainda pende para trás sem se erguer de modo livre e direto; as orelhas estão bem dispostas, os olhos bem abertos são colocados de modo plano e oblíquo; a boca fechada termina em ângulos que se voltam para cima, as laterais da face são mantidas planas, mas o queixo é forte e angular”.²⁷ O sorriso enigmático com que esses combatentes encaram uns aos outros, alguns deles mesmo mortos, eludiu completamente sua ideia de expressão espiritual.

Todas essas falácias reaparecem na revisão de Danto do modernismo porque são antes deficiências metodológicas do que questões de gosto. Independentemente de o quanto a exposição de Warhol em 1964 na Stable Gallery em Nova York possa ter significado para a vida filosófica de Danto, a apoteose da *Brillo Box* como um decisivo ponto de virada na história do espírito humano é um claro exemplo de precário destaque de apenas um aspecto da obra de um artista, e talvez nem mesmo de um central. Especialistas em Warhol poderiam provavelmente concordar que no inteiro conjunto de sua obra haja peças mais significativas do que esta, como, por exemplo, a série *Marilyn* ou os *Self-Portraits*. E como se pode subsumir as *Electric Chairs* sob a glorificação *pop* da “celebração do ordinário”?²⁸ Essa despreocupação com o contexto e a proporção se torna ainda mais pronunciada na seleção feita por Danto dos protagonistas da arte moderna. Provavelmente ninguém irá discordar de que Duchamp e Warhol são notáveis figuras da arte do século XX, mas independentemente desse curioso, muito pouco explicado intervalo de meio século entre *Fountain* e *Brillo Box*, o status milenar conferido a Warhol por concluir uma busca filosófica que começou com Platão é difícil de aceitar, particularmente quando a obra de alguns dos mais potentes artistas dos últimos 150 anos não foi de modo algum considerada. Levando em consideração as provas apresentadas em *Após o fim da arte*, Cézanne e Matisse, por exemplo, bem poderiam ser invenções legendárias da “narrativa mestra” modernista de Clement Greenberg.

Essa distorção da história da arte moderna parece nascer da ambição historicista do livro. Danto impôs a si mesmo a missão de realizar duas diferentes tarefas ao mesmo tempo: por um lado refutar o conceito de modernismo de Greenberg, por outro explicar porque o dito de Hegel levou tanto tempo para surtir efeito. O resultado é uma leitura altamente idiossincrática da história. Parafraseando Hegel ele propôs um novo objetivo: a arte moderna, longe de simplesmente continuar a arte, estava primeiramente preocupada em “criar arte explicitamente com o propósito de conhecer filosoficamente

26

Uma leve incerteza ainda existe a respeito do que Hegel realmente viu quando visitou Munique em 1815, e o quanto desse conhecimento se deve a fontes secundárias. O Príncipe da Baviera, cuja coleção está agora na Gliptoteca de Munique, adquiriu naquela época a *Silene* (1812), os frontões de Egina (1812), e a *Irene com Plutão criança* (1815).

27

HEGEL, 1975b, p. 786.

28

DANTO, 2006, p. 144.

o que a arte é”.²⁹ A fim mesmo de iniciar essa construção Danto evidentemente teve de excluir o impressionismo de qualquer séria aspiração artística, transformando-o em um tipo de cruzeiro Felliniano, que corre muito tempo depois de os motores terem sido desligados, com festas para o “prazer imediato” sendo celebradas no deque. Isso ainda deixa a questão de como o esclarecimento filosófico da arte realmente progrediu. Aqui Danto evoca o que Hegel descreveu como a “perspicácia da história”. Ele evoca a “Era dos Manifestos” como o emblema do conjunto da arte moderna, e explica: “O fato sobre a Era dos Manifestos é que ela levou o que tomava por filosofia ao coração da produção artística”.³⁰ Agora, certamente há uma história dos manifestos dentro da arte moderna, que se estende dos Pré-Rafaelitas e Nazarenos, como Danto corretamente reconhecia, via simbolismo, futurismo e arte abstrata até o surrealismo. Mas mesmo quando se ignora os impressionistas, é impossível aplicar o rótulo de “arte movida a manifesto”³¹ a Manet, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, fauvismo, cubismo e expressionismo abstrato. A evidência simplesmente não existe.

Considerando-se o tema do livro – o pós-histórico estado da arte contemporânea – temos de nos perguntar por que essa fabricação histórica é de qualquer modo necessária. Em substância, a noção de arte de manifesto não afeta fundamentalmente a narrativa modernista de Greenberg; com exceção da arte abstrata, todos os principais movimentos que podem ser chamados em defesa da visão de Danto pertencem de todo modo à tradição romântica que Greenberg denunciou como um desvio do verdadeiro curso da arte moderna. Então por que não simplesmente indicar que sempre houve mais de uma tradição, e que nenhuma é exclusiva? Fazer isso pareceria estar em harmonia com a visão de Danto de um período pós-histórico no qual nenhuma forma de arte é *historicamente* privilegiada. Justificar esse estado através da atualização da narrativa histórica de Hegel apenas é confuso porque reintroduz a implicação problemática na raiz do historicismo de Hegel — a de que a arte em sua mais elevada vocação e o seu papel progressivo na história são a mesma coisa. Danto realmente quer que pensemos que, com o fim, como ele o vê, da missão histórica da arte e seu cumprimento na filosofia, a crucial questão da qualidade foi dispensada? Frases como “Uma coisa tão boa quanto a outra”³² ou “Toda a arte é igualmente e indiferentemente arte”³³ parecem apontar nessa direção. Eu teria pensado que após o fim da narrativa historicista deveria ser possível discutir o que é bom e o que não é tão bom em arte sem ser mais molestado pela tediosa equação de qualidade e “avanço”.

O conflito de interesse entre arte e filosofia é obviamente mais profundo do que as imediatas questões metodológicas provocadas pelo livro de Danto. Inadvertidamente ele tocou no ponto crucial. Em seu esforço em integrar o cubismo à sua construção ele estende o conceito do “manifesto” a qualquer tentativa de definir arte e cita François Gilot citando Picasso dizer que os cubistas “abandonaram cor, emoção, sensação, e tudo o que tenha sido introduzido na pintura pelos Impressionistas”. Danto conclui:

²⁹ DANTO, 2006, p. 36.

³⁰ DANTO, 2006, p. 34.

³¹ DANTO, 2006, p. 38.

³² DANTO, 2006, p. 48.

³³ DANTO, 2006, p. 38.

“Cada um dos movimentos era movido por uma percepção da verdade filosófica da arte: que a arte é essencialmente X e que qualquer outra coisa que não seja X — ou não seja essencialmente — arte”.³⁴ Isso é puro engano. As muito citadas observações de Picasso sobre o relacionamento do cubismo com o impressionismo nada dizem sobre a essência da arte nem discutem as realizações desse último. Ele simplesmente afirma uma ambição de fazer algo diferente e melhor. Essa intenção competitiva é, até onde sei, a mais antiga agência através da qual a arte passa a existir; e isso não parece estar enraizado nos artistas em qualquer psicologia particularmente beligerante, mas na natureza da própria atividade. Na *Divina Comédia* Dante ameaçou seu contemporâneo, Giotto, com um lugar no primeiro círculo do Purgatório por eclipsar a fama de Cimabue: não uma sentença pesada, mas uma finamente julgada reprimenda à vaidade terrena de sua vocação. Todos os artistas conhecem esse estímulo à sua prática, que, mesmo sofrendo, desejam; ainda que poucos deles se comportem com a graça e a dignidade de Haydn, que disse após ouvir o quarteto de cordas que Mozart lhe dedicara: “o maior compositor que conheço em pessoa e pelo nome”.³⁵

Mas por que uma investigação filosófica deveria ter interesse nesse tipo de questões práticas? De fato, conhecer as circunstâncias criativas da arte não é essencial para a apreciação das próprias obras. Por outro lado, quando se está tentando penetrar na história da arte tais conhecimentos são indispensáveis para a compreensão de seu próprio momento particular. De outro modo as obras de arte, apenas porque não são completamente definidas por servirem a um propósito objetivo, facilmente se sujeitam a interpretações especulativas tais como a construção hegeliana da história. A impressionante, mas perturbadora habilidade do método de Hegel consiste em apreciar as realizações da arte enquanto coloca um novo agente criativo em sua origem: o espírito em sua jornada através do tempo. Por meio disso, a mais problemática suposição não é nem mesmo a natureza metafísica dessa identidade, mas a ideia de que obras de arte são meramente expressões de tal espírito. O poder dessa concepção ainda pode ser visto no clichê popular de que as obras de arte “representam seu tempo”. Se não em outro lugar, aí há um tema para análise crítica. Jacob Burckhardt começa suas palestras sobre cultura grega com uma advertência dada por August Böckh, um famoso erudito clássico: “Os antigos gregos eram menos felizes do que pensa a maioria das pessoas”.³⁶ Isso quer dizer que sua arte é incompreendida quando vista como a expressão direta de uma visão da vida ideal, equilibrada. O próprio Burckhardt e Nietzsche, ambos em seus diferentes modos, passaram a mostrar que a arte grega foi formada em resposta a uma impressionante, quase aterrorizadora consciência do esplendor e dos perigos da existência humana. A serena compostura da escultura clássica era algo a ser conquistado e realizado, ao invés de um estado do ser simplesmente incorporado e refletido. O mesmo poderia ser dito das gentis Madonas de Rafael: sua “sublimidade e charme”, tão reverenciados por Hegel, de modo algum eram emblemáticos da Renascença italiana.

³⁴ DANTO, 2006, p. 32.

³⁵ BAUER; DEUTSCH, 1963, p. 373.

³⁶ BURCKHARDT, 1984, p. 183.

De todos os grandes filósofos, apenas Nietzsche parece ter visto essa tensão criativa nas raízes da arte: “Um sentido com o qual nós de algum modo podemos lidar quando realmente confrontados com ele — como perigo, problema, tentação: esse sentido distingue nossa aceitação estética”.³⁷ A principal tradição da filosofia de Platão a Hegel considerava essa oscilação no limite da competência como uma falta de resolução: na melhor das hipóteses, um estágio preliminar para a realização, na pior um desvio do propósito verdadeiro. Por mais graves que as diferenças de princípio entre os filósofos possam ser, geralmente se inclinam a responder a questão artística “de acordo com o quê?” pelo julgamento da arte como adequada ou inadequada de acordo com uma medida que eles mesmos estabeleceram. Danto não é exceção: “Em minha própria versão da ideia de ‘que a arte quer’, o fim e a concretização da história da arte é a compreensão filosófica de o que a arte é, uma compreensão que é alcançada da mesma forma que compreendemos cada uma de nossas vidas, quer dizer, a partir dos erros que cometemos, dos caminhos errados que seguimos, das imagens falsas que abandonamos até aprendermos em que consistem nossos limites, e, então, vivermos dentro desses limites”.³⁸ Não há nada mais a ser acrescentado a não ser que essa preocupação com autocontrole está em desacordo com o que até aqui foi chamado de arte. “O que a arte quer” certamente não é um “fim”, mas manter vivos o desejo e a aspiração. Paul Valéry escreveu: “Os pintores ou os poetas disputam apenas a posição; os filósofos disputam a existência”.³⁹ Ele chamou isso de “o drama ou comédia da filosofia”: artistas lutam apenas pelo melhor; filósofos discutem sobre ser.

No entanto, ainda pode ser que a filosofia tenha a última palavra naquilo que Platão já havia chamado de uma “velha disputa”. Mas algo novo aconteceu no intervalo entre o dito de Hegel sobre o “fim da arte” e a reafirmação disso por Danto. A arte moderna respondeu a uma situação que de fato colocava a existência da arte em questão, e a resposta que encontrou não foi nada além de auto-cancelamento filosófico.

Na década de 1820, quando Hegel proclamou o fim da missão histórica da arte em suas palestras sobre a filosofia da arte, a evidência contemporânea deveria ter parecido suficientemente conclusiva. A arte estava atravessando uma severa crise, ainda que isso não parecesse se aplicar a todas as artes de igual modo. Curiosamente o grande florescer da filosofia germânica coincide com aquele da música clássica de Viena, uma das mais elevadas realizações artísticas jamais obtidas. Mas além de não ter real acesso à música, para dizer o mínimo, Hegel, como a maior parte dos filósofos depois de Platão, elege as artes visuais como seu paradigma estético. Apesar da posição periférica de Berlim em relação aos centros artísticos europeus, Hegel era bem informado e cultivado o suficiente para reconhecer as características significativas da arte de seu tempo: o declínio dos padrões, a disposição eclética, a tendência a se evadir em um passado idealizado (como os Nazarenos) e, o mais importante, a descompromissada mascarada de sentimentos, formas e temas que era chamada de “ironia romântica” na

³⁷ NIETZSCHE, 1988, p. 556.

³⁸ DANTO, 2006, p. 118-119.

³⁹ VALÉRY, 1957, p. 1236.

Alemanha. Tudo isso amparava sua opinião de que o espírito não mais “atuava nas coisas”, mas se emancipou de qualquer dependência externa e se tornou consciente de seus poderes reflexivos autônomos. No máximo ele viu a arte continuando como um jogo não concomitante do intelecto com as formas que havia superado: “Sujeição a um tema particular e a um modo de pintura adequado apenas para esse material são para os artistas de hoje algo passado, e a arte, portanto, tornou-se um instrumento livre com o qual o artista pode exercer em proporção a sua habilidade subjetiva em relação a qualquer material, independentemente de seu tipo”.⁴⁰

Na visão de Danto, isso é virtualmente uma descrição da atitude pós-modernista. Mas nem os procedimentos simulacionistas e apropriaacionistas dos anos 80, nem, me parece, a Brillo Box de Warhol chegam perto do centro do argumento de Hegel. Eles se assemelham mais a ecos e reverberações. Foi Duchamp que deu o equivalente preciso dentro dos confins da conduta artística. Hegel postulou: “Que através da arte ou do pensamento tenhamos de modo tão completo um objeto diante de nosso olho físico ou espiritual a ponto de exaurir seu conteúdo, de tudo revelar e de que nada mais deixar obscuro ou íntimo, faz, então, com que tenha perdido todo o interesse absoluto para nós”.⁴¹ Duchamp resume laconicamente: “Não há solução porque não há problema”.⁴² Sua posição única reside em haver exposto a inadequação *per se* como um conteúdo último da arte: não na forma de uma inapropriada ou ironicamente fraturada representação, mas através da expressão da inadequação por meio de qualquer forma de representação como a manifestação adequada da mente. Essa “meta-ironia”, como a chama, governa os *Readymades*, bem como o “Grande Vidro”, *La Mariée Mise à Nu par ces Célibataires, Môme*. Enquanto os primeiros são distinguidos por serem fisicamente indiscerníveis de seus equivalentes como objetos reais, o último – com sua transparência, seu vidro acidentalmente quebrado, e seu subtexto erótico – demonstra a futilidade da incorporação enquanto tal.

O duradouro papel que Duchamp desempenhou na arte do século XX caracteristicamente não foi um de influência no sentido estrito da palavra. Por um longo tempo ele foi lembrado apenas como algum tipo de *éminence grise* [eminência parda], até ser redescoberto pelos americanos nos anos 60 como o artista que havia exposto o predicamento intelectual da arte moderna. No entanto, sua afirmação radical poderia nunca ter sido feita se a arte tivesse permanecido no estado em que Hegel a encontrara nos anos 1820. Duchamp se tornou possível apenas porque durante esses noventa anos de intervalo a arte se ergueu contra a própria condição que ele re-invocava e, por meio dessa resposta, ofereceu o contexto no qual a observação poderia ser feita. Isso é, evidentemente, a história da arte moderna. Mas a discórdia em seu âmago começa a aparecer à superfície antes, na relação entre Hegel e o poeta Friedrich Hölderlin. Eles se encontraram quando estudantes e, junto com Schelling, formaram uma lendária amizade, partilhando um apaixonado compromisso tanto com a filosofia quanto com a arte, até

40

HEGEL, 1975a, p. 605.

41

HEGEL, 1975a, p. 604. A sintaxe do inglês da tradução de Knox foi levemente ajustada para recuperar a ênfase alemã que claramente está em “tão completamente” (“so vollständig,” v. 14, 234).

42

ROCHE, 1953, p. 1136.

seus caminhos se separarem. Hölderlin tinha grandes apreensões a respeito de transformar o ardente clima intelectual na Europa após a Revolução Francesa em filosofia, porque ele percebia que autoconsciência, tomada como um absoluto, era um princípio com dois lados, uma fraqueza e ao mesmo tempo uma força.

Era o tipo de *insight* que um artista deveria ter. Hölderlin, como Hegel, era um entusiasmado admirador da arte grega e descobriu, especialmente através de suas traduções de Píndaro e Sófocles, que a arte contemporânea que aspirava a ser o ideal clássico estava definitivamente limitada porque já partia da própria condição que a arte grega havia eleito como um objetivo. Isso quer dizer que o artista grego, para quem o “fogo sagrado”, como Hölderlin o chamava, era natural, lutou pela suprema tranquilidade formal; o artista contemporâneo, por outro lado, começou com uma clara ideia em mente do que a melhor arte deve parecer. Ou nas palavras de Hölderlin: “Sua [dos gregos] principal tendência é comporem a si mesmos porque ali reside sua fraqueza, enquanto a principal tendência nas ideias de nosso tempo é acertar o alvo, e com facilidade”.⁴³ Em essência esse é o mesmo diagnóstico dado por Hegel, exceto que Hölderlin viu que esse elevado autocontrole, ao invés de ser simplesmente um triunfo de consciência, era na verdade acompanhado por uma séria deficiência: carecia de presença. O novo semblante foi ganho com tanta facilidade quanto foi perdido ou alterado, porque não tinha muito nem o que devesse ser combatido, nem o que devesse conter. Mera autoconfiança é, como a satisfação, um fim demasiado pobre em si mesmo. Mas como artista Hölderlin não tinha interesse em discutir filosoficamente essa questão. Ele adivinhou a tarefa da arte moderna como sendo responder ao desafio pela reversão do “vigoroso relacionamento e habilidade”⁴⁴ vistos na arte do passado. Seria possível equilibrar a aparente facilidade do moderno autocontrole ao se permitir, na arte, uma certa porção desses aspectos informais da experiência que ela previamente tanto evitou quanto preparou?

Em 1801, quando Hölderlin escreveu essas reflexões sobre o futuro da arte, suas ideias pareceram tão irrelevantes quanto as de Hegel, e certamente receberam de igual modo pouca atenção. Mas cinquenta anos depois, a pintura parecia bem preparada para provar que sua intuição estava correta, ainda que suas teorias permanecessem obscuras até o começo desse século. Hölderlin simplesmente havia declarado uma verdade. Os escândalos da arte moderna eram provocados pela introdução de qualidades de crueza e imediatismo até então desconhecidas na pintura ocidental. Manet chocou o sofisticado público parisiense ao eliminar as sutilezas do sistema tonal. Quando *O Balcão* foi exposto em 1869, Berthe Morisot escreveu à sua irmã: “Como sempre suas pinturas passam a sensação de um fruto selvagem e algo verde”.⁴⁵ Os impressionistas estenderam esse novo gosto pelo fora de moda e sem arte ao confrontarem diretamente a arte com a natureza; e trouxeram para casa sensações fugitivas, subformais e desordeiras que desenharam a crítica da “obra inacabada”. Desde então a inclusão de elementos

⁴³ HÖLDERLIN, 1954a, p. 296.

⁴⁴ HÖLDERLIN, 1954a, p. 455-458. Essa carta é o mais importante documento da teoria de Hölderlin sobre uma fundamental reversão do “vigoroso relacionamento e habilidade” na arte.

⁴⁵ Berthe Morisot, Carta a Edma Pontillon, 1 de Maio de 1869. Apud GRABER 1941, p. 140.

previamente considerados estranhos à arte se tornou quase uma convenção da arte moderna. Devemos nos lembrar de tempos em tempos que esses procedimentos que representam o acaso ou dão voz ao inconsciente, esses duros e ásperos materiais, essas injeções de *l'art brut* e *arte povera* – tudo o que passamos a apreciar em arte – teriam sido considerados como a epítome da não-arte pela tradição ocidental bem como pela maioria das outras culturas do mundo. E de fato, é essencial ver que a preocupação da arte com o seu oposto não foi um objetivo em si mesmo, mas um recurso para renovar aquele “vigoroso relacionamento e habilidade”. Essa tensão criativa não pode ser controlada apenas pela aplicação consciente da facilidade nem pode ser esperada da simples rendição a uma estética da não-arte.

De modo interessante essa constelação foi notada pelo antagonista eleito por Danto em *Após o fim da arte*, Clement Greenberg. Em 1953 Greenberg escreveu: “Cada impulso novo e produtivo na pintura desde Manet, e talvez antes, repudiou noções recebidas de acabamento e unidade, e transportou para a arte o que até então parecia intratável demais, cru e acidental demais para ser levado ao escopo do propósito estético”.⁴⁶ Desafortunadamente esse *insight* nunca entrou em sua narrativa modernista, determinada que era pela preocupação com a “pureza do meio”. Apenas uma vez, enquanto apresentava David Smith em 1947 como o maior escultor americano, ele admitiu que pureza não era tudo: “As periódicas falhas de excelência de Smith ocorriam quando o Barroco dominava, ainda assim essas falhas eram essenciais, digamos assim, para sua arte, porque forneciam o material cru para seus sucessos”.⁴⁷ De qualquer forma Greenberg persistentemente suprimiu o fato de que o expressionismo abstrato, ao menos em sua origem, deveu muito ao surrealismo e ao envolvimento romântico com o tema, a fim de ligar sua forma de abstração ao estilo “puro” do cubismo. Assim, não é surpreendente que sua narrativa modernista constantemente perca qualquer relação com o conteúdo da arte e culmine em cada vez mais exageradas reivindicações de “qualidade estética”, até encontrar seu próprio nível de indiscernibilidade: “Arte e estética não apenas se sobrepõem, elas coincidem”.⁴⁸

Danto corretamente indica que a narrativa modernista de Greenberg foi abruptamente levada a um final na metade da década de 1960, com a chegada da *pop art*. Mas não concordo com a afirmação de Danto de que “o trem da história da arte saiu dos trilhos”⁴⁹ porque nunca existiu tal trem, exceto na mente do crítico e de seus seguidores. A vital relação da arte moderna com aquilo que não é arte não permite o tipo de perfectibilidade que é indispensável ao contínuo desenvolvimento progressivo. A *pop art* recuperou o atrito que fora perdido nas formas esgotadas do expressionismo abstrato, e Warhol derrotou a estética modernista em seus próprios termos. Em 1959 Greenberg publicou um ensaio chamado *A causa da Arte Abstrata*, no qual destacou duas qualidades plásticas, “unidade” e “simultaneidade” como capazes de responder à necessidade, conforme ele via, na sociedade americana da “atividade desinteressada”.⁵⁰

⁴⁶ GREENBERG, 1986–1993a, p. 156.

⁴⁷ GREENBERG, 1986–1993c, p. 167.

⁴⁸ GREENBERG, 1971, p. 18.

⁴⁹ DANTO, 2006, p. 149.

⁵⁰ GREENBERG, 1986–1993b.

Nenhum artista preencheu esses critérios de modo mais impressionante do que Warhol através do completo impacto de suas imagens de glamour, morte e banalidade. Se Greenberg desnecessariamente exagerou o aspecto estético das obras de arte, Danto, em seu fascínio pelas leituras filosóficas de Brillo Box, parece ter ficado cego a precisamente aquela presença na obra de Warhol. Ele geralmente tende a equivaler estética a uma ênfase na aparência. No entanto, em uma obra de arte, enquanto oposta a um objeto natural, a qualidade estética não é apenas superfície, mas a incorporação daquilo que é incerto: daquilo que é perigoso, problemático, tentador – para usar as palavras de Nietzsche. Isso é tão verdadeiro para Warhol quanto na época de Hegel o era para Goya. Podemos mesmo dizer que a arte da mais elevada ordem apenas começa onde o conhecimento filosófico termina.

REFERÊNCIAS

- BAUER, W. A.; DEUTSCH, O. E. (Ed.). *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, v. III. Kassel: 1963.
- BENN, G. *Roman des Phänotyp [1944]*. In: BENN, G. *Prosa und Autobiographie in der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt am Main: B. Hillebrand, 1984.
- BURCKHARDT, J. *Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge zur bildenden Kunst*. Cologne: Henning Ritter, 1984.
- DANTO, A. C. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, 1997. (The A. W. Mellon Lectures in Fine Arts, 1995).
- _____. *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odisseus, 2006.
- _____. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York, 1986.
- GRABER, H. (Ed.). *Edouard Manet: Nach eigenen und fremden Zeugnissen*. Basel, 1941.
- GREENBERG, C. *Counter-Avant Garde*. *Art International* 15, May 1971.
- GREENBERG, C.; O'BRIAN J. (Ed.). *Symposium: Is the French Avant-Garde Overrated?* [1953]. In: _____. *The Collected Essays and Criticism*, v. III. London, 1986–1993ba.
- GREENBERG, C.; O'BRIAN J. (Ed.). *The Case for Abstract Art (1959)*. In: _____. *The Collected Essays and Criticism*, v. IV. London, 1986–1993b.
- GREENBERG, C.; O'BRIAN J. (Ed.). *The Present Prospects of American Painting and Sculpture [1947]*. In: _____. *The Collected Essays and Criticism*, v. II. London, 1986–1993c.
- HEGEL, G. W. F. *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*, v. 1. Trad. T. M. Knox. London: Oxford, 1975a.
- HEGEL's Aesthetics: Lectures on Fine Art, v. 2. Trad. T. M. Knox. London: Oxford, 1975b.
- HEGEL, G. W. F.; MOLDENHAUER, K.; MICHEL, M. (Ed.). *Werke, 1832–1845*. Frankfurt am Main: 1986.
- HÖLDERLIN, F.; BEISSNER, F. (Ed.). *Stuttgart, 1954a*.

HÖLDERLIN, F.; BEISSNER, F. (Ed.). *Letter to Ulrich v. Böhlendorff, 4 December 1801*. In: _____. *Sämtliche Werke*, v. IV. Stuttgart, 1954b.

KUDIELKA, R. *Die Befreiung der Kunst von der Kunst—Arthur C. Danto und das Happy End des philosophischen Bildungsromans*. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 45, p. 765-771, 1997.

MATISSE, H.; FOURCADE, D. (Ed.). *Écrits et propos sur l'art*. Paris, 1972.

NIETZSCHE, F.; COLLI, G.; MONTINARI, M. (Ed.). *Sämtliche Werke*, v. XII. Munich, 1988.

ROCHE, Henri-Pierre. *Souvenirs sur Marcel Duchamp*. *La Nouvelle revue Française* 1, June 1953.

VALERY, P.; HYTIER, J. (Ed.). *Léonard et les Philosophes [1929]*. In: _____. *Oeuvres*, v. I. Paris, 1957.



ROBERT KUDIELKA

Crítico de arte, é diretor do Departamento de Belas Artes da Akademie der Künste Berlin-Brandenburg.