



NOÇÃO DE OBRA DE ARTE LEITURAS A PARTIR DE JEAN-MARIE SCHAEFFER E ARTHUR DANTO

Amanda Cifuentes¹

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UDESC

Resumo

Este artigo visa abordar as implicações críticas em torno dos diversos conceitos da arte. Parte-se da abordagem do semiótico Jean-Marie Schaeffer, o qual cita seis aspectos possíveis para a determinação de um objeto artístico. Essas apreciações são ampliadas por intermédio das críticas propostas pelo filósofo Arthur Danto. Nesse ínterim, são observadas as demais implicações proporcionadas à arte.

Palavras-chave: arte, definição de arte, noção de arte, fim da arte.

Abstract:

This article aims to bord the critical implications around the various concepts of art. Starting on the semiotics of Jean-Marie Schaeffer, which cites six possible ways to determinate an art object. These assessments are extended through the proposed critical by philosopher Arthur Danto. In the meantime, are analyzed the others implications that art can afford.

Key-words: art, definition of art, notion of art, end of art.

Ao longo dos anos, muito se falou e se escreveu acerca da arte. Entretanto, poucos foram os críticos, filósofos e escritores que conseguiram chegar a alguma definição acerca da sua significação. Afinal, o que podemos

¹ Graduada em Educação Artística – Habilidação em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Mestranda regularmente matriculada no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais na UDESC, em Florianópolis, sob orientação da Professora Drª Rosângela Cherem.



entender como “arte”? De qualquer maneira, devido à sua complexidade, não há como determinar precisamente as acepções corretas e incorretas. Segundo o filósofo e semioticista francês Jean-Marie Schaeffer (1952 -)², muitas das determinações agregadas à arte são baseadas em relação a uma era de produção cultural (o contexto de produção), uma época (o contexto histórico) ou ainda uma arte específica (a linguagem artística).

Nesta perspectiva, se utilizarmos o conceito de beleza para julgar um objeto artístico, podemos realizar uma análise somente através da apreciação estética da visão, deixando de lado todos e quaisquer outros significados que poderiam estar agregados a este objeto.

Um dos modos de julgamento estético foi o critério utilizado pelo filósofo alemão Immanuel Kant (1724 – 1804), o qual acreditava que “(...) a análise do belo é, no essencial, uma análise do belo natural.³” Ou seja, um sentimento que universalmente entendemos pertencer ao belo. Georg W. Friedrich Hegel (1770 – 1831), também filósofo alemão, considerou as obras de arte produtos essencialmente humanos, excluindo-as dos produtos naturais. Para Hegel, as obras devem servir para um fim privativo e imanente. Mais ainda:

[A]s obras de arte são criadas para o homem e, embora recorram ao mundo insensível, dirigem-se à sensibilidade do homem; de um modo próprio, a arte confina com o mundo sensível mas é difícil traçar o limite entre ambos⁴.

De acordo com Schaeffer, em seu texto intitulado *A noção de obra de arte*⁵, é possível distinguir seis aspectos semânticos que facilitam a compreensão da arte, no entanto, o próprio autor refuta a sua ultima tese. O primeiro refere-se ao pertencimento a alguma das classes artísticas. Neste caso, o critério de avaliação funcionará somente, e a partir de, alguma classe de referência já autenticada como pertencedora do âmbito artístico. Porém, o próprio autor adverte: “‘Os gatos’ de Baudelaire é uma obra de arte porque é um poema, a *Vênus de Milo* é uma obra de arte porque ela é uma escultura,

² SCHAEFFER, Jean-Marie. *A noção de obra de arte*. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker, 2004.

³ Ibidem, p.57.

⁴ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética: a idéia e o ideal**. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 32

⁵ SCHAEFFER, 2004.



entretanto por que ser um poema *ou* uma sinfonia, etc., equivale a ser uma obra de arte?”⁶ Ou seja, em sua obra o autor nos apresenta referenciais que ele mesmo mostra suas vulnerabilidades.

O segundo caso aborda a gênese da obra em questão. Da mesma forma que Hegel descreve, a obra de arte deve ser exclusivamente um produto humano, portando as marcas da sua fabricação e criação humana. Possibilita-se, assim, destacá-la dentre os demais objetos naturais. Entretanto, tal classificação não nos autoriza efetuar uma distinção entre os objetos humanos artísticos e os objetos humanos comuns. Para isto, deve-se levar em conta a relação entre dois elementos: a intenção artística e intenção estética.

A tese de uma intenção específica parece ser a mais plausível. Entretanto ela também apresenta dificuldades. Definamos provisoriamente a *intenção estética* como a vontade de criar qualquer coisa cuja reativação receptiva ocasiona uma experiência satisfatória, e a *intenção artística* como a vontade de criar qualquer coisa que seja realizada com sucesso em relação a um ideal operatório técnico que se propõe.⁷

Esta afirmação também pode ser questionada, pois no momento em que uma obra é criada não há *necessariamente* uma intenção artística. Lembramos, por exemplo, das máscaras ritualísticas. Sua função é de objeto de encarnação espiritual, e sua concepção visa uma intenção estética buscando, assim, o apreço dos seus ancestrais. Porém, se tomarmos o conceito de intenção artística como a busca por uma boa qualificação técnica, a máscara poderá ser resultado, também, de uma intenção artística. Ou seja, como intenção de uma “boa forma” na sua concepção técnica.

No terceiro pressuposto, conduz-se a arte através da linha da *semiótica*. De acordo com Schaeffer, a semiótica entende que na arte há sempre alguma intenção, ou propósito. Mesmo que este seja apenas da relação com seus próprios traços. Desta maneira, constitui-se uma diferenciação entre o objeto comum e a arte.

Isso não quer dizer que a distinção seja inoperante: as obras de arte como também os artefatos não-artísticos são de

⁶ Ibidem, p.59.

⁷ Ibidem, p.60.



nascença objetos intencionais, enquanto os objetos naturais o são unicamente em razão de sua integração no mundo humano estruturado simbolicamente.⁸

Se partirmos deste modelo, como separamos os artefatos humanos e as obras de arte? Como devemos entender as obras literárias e a utilização comum da palavra escrita?

Partimos para a quarta noção. Neste, a obra de arte é definida através da função que ela desempenha. “A função aqui não remete à intenção produtiva, e sim à intenção receptiva”⁹. Obtemos desta noção os seus dois desempenhos: o de signo e o de utilidade. De qualquer maneira, todo objeto é funcional. No pólo de signo, temos a sua intencionalidade de significar algo. No pólo da utilidade, temos a sua funcionalidade estética.

Segundo essa camada semântica da noção de “obra de arte” é, portanto, uma obra de arte todo artefato que “funciona” esteticamente, ficando entendido que o funcionamento estético de um artefato implica uma emancipação parcial do componente artístico (...) em relação às outras funções eventuais¹⁰.

Perguntamo-nos, então, a obra de arte deve somente nos agradar visualmente? Apresentamos o quinto aspecto: A designação da obra de arte compete às instituições artísticas qualificadas para esse fim, portanto, considera-se arte apenas o objeto artístico institucionalizado. Apropriamo-nos, aqui, do exemplo do artista francês Marcel Duchamp (1887 – 1968):

Tomemos o seu *ready made* mais célebre: no momento em que *Fontaine* fez sua entrada no mundo da arte, se tratava essencialmente de uma obra de arte no sentido puramente institucional do termo. Ela não era uma na acepção genérica do termo (a classe dos urinóis era mais impregnante para ela do que a classe das esculturas), nem na acepção genética (Duchamp não havia criado o urinol), nem na acepção semiótica (os sanitários não são suportes semóticos autônomos), nem na acepção funcional (as qualidades estéticas do urinol não eram qualidades estéticas de *Fontaine*).¹¹

⁸ Ibidem, p.63.

⁹ Ibidem, p.64.

¹⁰ Ibidem, p.64.

¹¹ Ibidem, p.67.



Todavia, este modo de compreensão fica restrito ao pré-julgamento institucional, deixando de fora todos os meios artísticos não-institucionalizados. Como conseguiremos avaliar individualmente uma obra de arte? Ao depararmos com uma obra pública devemos antes nos certificar se esta foi aceita por alguma galeria ou museu de artes? Como partiremos para esta compreensão desacompanhados?

Por final, o sexto estudo analisado pode ser julgado por uma perspectiva normativa. Ou seja, entende-se o objeto artístico através do julgamento de exclusão singular ou inclusão singular dentro de um determinado contexto. Aqui, Schaeffer se referencia ao critério do gosto, que é pessoal, e portanto, não aceitável conceitualmente.

Logo, negar que um objeto seja uma obra de arte no sentido normativo do termo, pressupõe que ele seja uma no sentido genético, genérico, semiótico, funcional ou institucional do termo; no sentido inverso, afirmar que um objeto é uma obra de arte por razões normativas pressupõe que ele o seja segundo ao menos uma das cinco outras componentes do termo (senão a afirmação será redundante)¹².

Lembramos que esse aspecto de avaliação é bastante antigo, como foi o caso da exclusão da fotografia do mundo das artes há algumas décadas atrás. Em virtude desta prática, podemos ir contra os demais critérios de avaliação já expostos no presente texto: referentes ao gênero, a genética, a semiótica, a funcionalidade e a institucionalização.

Prosseguindo nesta reflexão, abordaremos mais profundamente as pontuações do filósofo e crítico de arte norte-americano Arthur C. Danto (1924-). Danto começou sua carreira artística nos anos XX, quando foi estudar arte na Universidade Estadual de Wayne. Em seguida mudou-se para Nova Iorque com o intuito de solidificar a sua carreira artística profissional. Foi quando em uma exposição, por volta de 1964, deparou-se com a obra de arte de Andy Warhol, *Brillo Box*, na galeria *Stable* e foi verdadeiramente atropelado por ela.

¹² Ibidem, p.71.



Foi uma espécie de descoberta sobre mim mesmo ocorrida em algum momento de 1962. Eu passei a achar mais interessante dedicar-me à filosofia do que fazer arte. Eu estava trabalhando em uma gravura quando esse pensamento me ocorreu, e me lembro de dizer a mim mesmo: "se essa é a maneira como você se sente, então é melhor parar. Assim, na verdade, eu parei e desmanchei meu estúdio e, desde aquele dia, não desenhei sequer uma linha.¹³

Danto abandonou a arte para se envolver com a filosofia: "Eu pensei: se isso é possível [uma caixa de sabão em pó ser vista como arte], qualquer coisa é possível. Então me ocorreu que era possível escrever filosoficamente sobre a questão"¹⁴. Esse momento de escolha foi relatado em seu livro *After the end of art*. Ampliando a experiência vivida por Danto, nos remetemos a pensar sobre a segunda tese abordada por Schaeffer, descrita nas páginas anteriores. Sendo um objeto exclusivamente humano e com intenção estética, como devemos distinguir a obra *Brillo Box* dentre as demais que cumprem a sua simples função de sabão? Novamente, como pensar a classificação por gênero abordada por Schaeffer? Segundo estes parâmetros, como podemos distinguir a noção entre música e ruído, carta e poema, ou ainda, dança e movimento?

Hasta el siglo XX se creía tácitamente que las obras de arte eran siempre identificables como tales. El problema filosófico ahora ES explicar por qué son obras de arte. Com Warhol queda claro que una obra de arte no deve ser de una manera em especial; puede parecer una cajá de Brillo o una lata de sopa.¹⁵

Neste ínterim, refletimos: O que legitima a obra de arte? O que faz um objeto ser um objeto artístico? Mais ainda, a arte seria somente objetos? Depois dos limites da arte expandirem-se no século XX, a partir do Modernismo, como poderemos entender os parâmetros da arte? Em virtude disto não podemos mais defini-la simplesmente entre pintura e escultura. Após os anos 60 e 70¹⁶, ficou difícil pensar e encontrar linguagens artísticas únicas.

¹³ Informação obtida em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.paineis/entrevistas/danto/view?set_language=pt-br>. Acessado em 07 out 2009.

¹⁴ DEGEM, Natasha. **A filosofia da arte**. Entrevista com Arthur C. Danto. *CEBRAP. Novos estudos*, São Paulo, pp. 127-132, nº 73, nov 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n73/a09n73.pdf>> Acessado em: 07 out 2009.

¹⁵ DANTO, Arthur C. **Después del fin Del arte**: el arte contemporáneo y el límite de la historia. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2003, p.57.

¹⁶ De acuerdo con lo que Arthur Danto relata en su libro intitulado *Después del fin del arte*.



Imagen 01: **Andy Warhol** - *Brillo Box (Soap Pads)*, 1964. Tinta serigráfica sobre tinta plástica sobre madeira, Virginia Museum of Fine Arts. Disponível em:
http://www.vmfa.museum/collections/94_11.html Acessado em: 06 de janeiro de 2010.

Danto prossegue: “Cuando una imagen pudo ser objeto de apropiación se admitió inmediatamente que no podría haber una unidad estilística perceptible entre esas imágenes de las que se apropiaba el arte”¹⁷. E para confirmar nossa perturbação: “No hay imperativos *a priori* sobre el aspecto de las obras de arte, sino que pueden parecer cualquier cosa”¹⁸. Afinal, para ser arte não há a necessidade de se produzir e existir objeto algum, basta que ele exista em uma idéia, um projeto, ou ainda na virtualidade. Diante disto, como podemos distinguir a real diferença entre a *Brillo Box* de Andy Warhol, e as “verdadeiras” caixas de Brillo que encontramos nos supermercados? Há de se pensar na concepção de realidade e arte.

He argumentado que todas las preguntas filosóficas tienen esta forma: dos cosas aparentemente indiscernibles pueden pertencer, al menos momentáneamente, a diferentes categorías filosóficas. El ejemplo más famoso es la <<Primera Meditación>> de Descartes que abre la filosofía moderna, donde descubre que no hay señales internas para distinguir entre soñar y estar despierto¹⁹.

Baseando-nos nos escritos de Danto, podemos aprofundar nossa discussão do que se julga como arte. Seriam três os modelos: a beleza

¹⁷ DANTO, 2003, p.37.

¹⁸ Ibidem, p.38.

¹⁹ Ibidem, p.57.



estética, a sua forma ou o comprometimento da nossa relação com a arte, ou seja, como nos comportamos diante dela. Devemos, no entanto, ter a clara percepção de que a arte contemporânea é absurdamente plural, com variados contextos, intenções, aspectos e ações. Parece-nos impossível querer defini-la de uma única maneira ou dimensão. Diante desta diversidade, sugere-se a inexistência de um único modo de fazer arte. Não há nada de novo neste modelo, se pensarmos nas inovações realizadas no período da vanguarda.

Cada uno de los movimientos se orientó por una percepción de la verdad filosófica del arte: el arte es esencialmente X y todo lo que no sea X no es – o no es esencialmente – arte. Así cada uno de los movimientos vio su arte en términos de un relato de recuperación, descubrimiento o revelación de una verdad que había estado perdida o sólo apenas reconocida.²⁰

Ou seja, o fim de um modelo artístico era o começo de uma nova arte. Talvez aqui, o término da arte manifestou-se numerosas vezes, consequentemente ocorreu o fim do que considerávamos essencialmente arte. Danto lançou sua tese acerca deste fim em seu livro com o mesmo título: *Despues del fin del arte*. Para o autor, este acontecimento é gerado a partir de uma grande fase evolutiva da arte, desde a *mimesis* (a representação da natureza de acordo com Platão) aos movimentos de vanguarda. Neste período, consideramos a produção do estilo artístico italiano *Quattrocento*, seguindo com por mudanças gradativas, quando repercute uma nova era de consciência filosófica da arte.

A tese de Danto está conectada com o conceito de Historicismo Hegeliano, apresentado no *Curso de Estética*, em 1835. Nesta obra, o estudo do objeto artístico está intrinsecamente ligado a sua construção histórica. Para Hegel, necessitamos do conhecimento da sua historicidade e de nossa autoconsciência para, então, buscarmos a definição de arte. Mas o seu fim não implica no término de sua produção. Da mesma forma que produziram arte antes mesmo de ser considerada como tal, é possível a continuação de sua fabricação após o fim de sua era, ou de determinada era.

²⁰ Ibidem, p.50 e p.51.



Según el punto de vista de Belting, la <<era del arte>> comenzó alrededor del 1400 d.C., y aunque hubo imágenes hechas antes que ya eran <<arte>>, no estaban concebidas de esa manera, y por ello el concepto de arte no tenía ningún papel en lo que estas imágenes llegaron a ser. Belting afirma que hasta (aproximadamente) el año 1400 las imágenes eran veneradas pero no admiradas estéticamente, y que entonces se hizo evidente la estética en el sentido histórico del arte.²¹

De acordo com Danto, uma história já se havia concluído. Não poderíamos sustentar o discurso do surgimento de uma nova arte como despontamento de uma nova etapa. Em contraposição a esta idéia, é possível refletirmos acerca do posicionamento que o crítico de arte brasileiro Alberto Tassinari (1953 -) nos ensina. Em seu livro *O espaço moderno*²², de 2001, Tassinari apresenta um novo modelo de divisão entre os períodos da arte moderna e arte contemporânea. Sua idéia parte do princípio que a arte contemporânea, ou pós-moderna para muitos, continua o ciclo da era moderna, e, de certa forma, permanece com os mesmos elementos e interesses. Poderíamos dividir este período histórico da arte em duas fases: arte moderna da fase de formação e da fase de desdobramento.

A arte que habitualmente é considerada contemporânea coincidiria com a da fase de desdobramento da arte moderna. O espaço da arte contemporânea – pós-moderna, para muitos – seria o espaço da arte moderna depurado de elementos espaciais não modernos ainda persistentes na sua fase de formação. (...) Uma possível arte pós-moderna encerraria o ciclo da arte moderna sem resquícios pré-modernos. O que se defende a seguir, ao contrário, é a continuidade da arte moderna, o que, entretanto, não poderia ter se tornado tema do ensaio sem a existência do clima intelectual criado pelo debate em torno do pós-modernismo.²³

De qualquer maneira, as mudanças neste período alargaram-se para determinar a função exercida pela obra de arte. Ainda seguindo o conceito de Tassinari:

Se a arte moderna (...) em vez de terminar, mudou de fase e depurou-se, o fim de sua fase de formação poderia explicar o que pareceu ser o seu próprio fim. De maneira breve, esse

²¹ Ibidem, p.47

²² TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

²³ Ibidem, p.10.



pretendo fim da arte moderna pode ser abordado em três níveis: das obras, dos artistas, do público.²⁴

Bastante expressivo, neste sentido, foi o movimento artístico Dadaísta, formado em 1916. Seus representantes consideravam o movimento como uma forma de negação total à cultura erudita. Os jovens artistas estavam impressionados com a violência da guerra entre seus países, sua reação tomou a forma de uma insurreição contra tudo o que era pomposo, convencional ou mesmo maçante nas artes. Kurt Schwitters, um dos teóricos do movimento, declarou em 1921:

Agora, a tentativa de obter expressão na obra de arte também me parece prejudicial à própria arte. A arte é um conceito primordial, sublime como a divindade, inexplicável como a vida, indefinível e sem propósito. A obra de arte surge da desvalorização artística de seus elementos. Sei apenas como fazê-la; conheço apenas o material de que me utilizo; não sei para que finalidade.²⁵

Finalmente, o *slogan* do movimento apresentou a ideologia geral embasando a vanguarda. Dizia o manifesto: DADÁ é a favor do Proletariado revolucionário. Pediam que abrissem nossas cabeças para deixá-las livres para as exigências de nossa época, enquanto afirmavam a morte da arte. "A arte morreu. Viva a arte-máquina de Tatlin. DADA é a destruição revolucionária do mundo burguês das ideais".²⁶ Como já mencionavam os dadaístas, em 1922, em Berlin, quando celebravam o término de toda a arte: "Declarar que el arte ha llegado a um fin significa que este tipo de critica ya no es lícita. Ningún arte esta ya enfrentado historicamente contra ningún otro tipo de arte"²⁷.

Por fim, o "término da arte" dadaísta partiu de um posicionamento político, que embasava seus ideais de engajamento social. Diversa é a visão de Danto sobre o fim da arte, em que relata a mudança de comportamento de uma era:

Esto es lo que quiero decir con el fin del arte. Significa el fin de cierto relato que se há desplegado en la historia del arte durante siglos, y que ha alcanzado su fin al liberarse de los

²⁴ Ibidem, p.11.

²⁵ CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 388.

²⁶ Ibidem, p. 380.

²⁷ DANTO, 2003, p.49.



conflictos de una clase inevitable en la era de los manifiestos²⁸.

Devemos entender que toda arte contém suas fissuras e marcas históricas, pois pertence ao seu contexto. Entretanto, podemos lê-la através do destempo. Seria impossível tentar identificar a essência da arte de uma única maneira, sem considerar os seus diversos estilos e seu pertencimento à história. Refletimos, então, conforme o filósofo francês Georges Didi-Huberman (1953 -): “Siempre ante la imagen, estamos ante el tiempo”²⁹.

Tal debate é tão perene que, para este desfecho, parece válido o pensamento de Danto:

Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos. Por eso, el arte como *ciencia* es más necesario en nuestro tiempo que cuando el arte como tal producía ya una satisfacción plena. El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte³⁰.

Nesta incansável tentativa de definição da arte, muitos escreveram livros, artistas viraram filósofos (como é o caso de Danto), e pouco encontraram como resposta. Talvez devêssemos partir do exemplo do escritor francês Maurice Blanchot (1907–2003), quando este escreve: “Encontrar é quase exatamente a mesma palavra que buscar, que diz: dar a volta em”.³¹ Talvez o ato de encontrar uma resposta final seja um ato ilusório que criamos para continuar nossos anseios e nunca desistir da procura.

REFERÊNCIAS

²⁸ Ibidem, p.59.

²⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p.11.

³⁰ DANTO, 2003, p.53.

³¹ BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. A palavra plural. Trad. Aurélio Guerra neto. São Paulo: Escuta, 2001, p.64.



III Seminário Leitura de Imagens para a Educação: múltiplas mídias

Florianópolis, 14 de abril de 2010

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. A palavra plural. Trad. Aurélio Guerra neto. São Paulo: Escuta, 2001.

CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DANTO, Arthur C. **Después del fin Del arte**: el arte contemporâneo y el linde de La historia. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2003.

DEGEM, Natasha. **A filosofia da arte**. Entrevista com Arthur C. Danto. *CEBRAP. Novos estudos*, São Paulo, pp. 127-132, nº 73, nov 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n73/a09n73.pdf>> Acessado em: 07 out 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética: a idéia e o ideal**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

SCHAEFFER, Jean-Marie. A noção de obra de arte. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker, 2004.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Imagen 01: **Andy Warhol - Brillo Box (Soap Pads)**, 1964. Tinta serigráfica sobre tinta plástica sobre madeira, Virginia Museum of Fine Arts. Disponível em: <http://www.vmfa.museum/collections/94_11.html> Acessado em: 06 de janeiro de 2010.