



## PARA ALÉM DO VISÍVEL: ARTHUR DANTO E A CRISE DA IMAGEM NA ARTE PÓS-HISTÓRICA

André Felipe Grecco <sup>1</sup>

### RESUMO

O presente artigo propõe-se analisar a transformação do papel da imagem na arte contemporânea, tomando como base o conceito de “fim da arte” de Arthur Danto. Segundo o filósofo, a arte pós-histórica deixa de seguir uma narrativa orientada pelo progresso técnico ou representacional e passa a se definir pela pluralidade de significados e formas de expressões. Nesse contexto, a imagem, antes central paradigma da *mimesis*, perde sua importância, cedendo espaço a uma concepção de arte caracterizada pelo “significado incorporado”, isto é, pela capacidade de transmitir ideias que vão além da aparência visual. A pesquisa também busca avaliar como a pintura modernista e o cinema refletem essa mudança. A pintura passa a questionar a própria natureza e os limites da representação imagética, enquanto o cinema expande as fronteiras entre representação e experiência estética. Danto critica a perspectiva formalista de Clement Greenberg e defende uma abordagem pluralista, que valoriza não apenas os aspectos formais, mas também o conteúdo e o contexto das obras de arte. Produções como o filme *Empire*, de Andy Warhol, e as produções de Buñuel ilustram como a arte pós-histórica desafia as convenções estéticas tradicionais. Nesse contexto, a interpretação e o contexto tornam-se elementos fundamentais para a compreensão e a experiência artística.

**Palavras-chave:** arte; estética; imagem; *mimesis*.

<sup>1</sup> Graduação em Filosofia pela Universidade Estadual de Londrina. Mestrado em andamento em Filosofia pela Universidade Estadual de Londrina, UEL, Londrina - PR, Brasil. E-mail: andregreccoacademico@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-3620-0529>



## BEYOND THE VISIBLE:

### ARTHUR DANTO AND THE CRISIS OF THE IMAGE IN POST-HISTORICAL ART

#### ABSTRACT

The present article aims to explore the transformation of the role of the image in contemporary art, based on Arthur Danto's concept of the "end of art," which argues that post-historical art no longer follows a narrative of technical or representational progress but is defined by a plurality of meanings and expressions. The image, once central to mimesis, loses its importance, giving way to art characterized by "embodied meaning," meaning the ability to convey ideas that transcend visual appearance. This research also seeks to evaluate how modernist painting and cinema reflect this shift. Painting begins to question the very nature and limits of imagetic representation, and cinema expanding the boundaries between representation and experience. Danto criticizes Clement Greenberg's formalist view, advocating for a pluralist approach that values content and context. Examples such as Andy Warhol's film *Empire* and the works of Buñuel illustrate how post-historical art challenges traditional aesthetic conventions. In this context, interpretation and context become fundamental elements for understanding and artistic experience.

**Keywords:** art; aesthetics; image; mimesis.

#### INTRODUÇÃO

A questão da arte e da imagem advém de séculos de discussão estética e filosófica. Desde Platão, a imagem artística tem sido debatida a partir de conceitos como de *mimesis*, entendida como "cópia da realidade". No entanto, diante das demandas da arte modernista, foram necessários vários ajustes conceituais acerca do papel e da influência da imagem na arte, o que levou diversos pensadores a refletirem sobre discussões estéticas acerca da definição de arte.

Entre esses pensadores, destaca-se Arthur Danto, que refletiu no século XX sobre o fenômeno do período pós-histórico da arte. Para ele, a imagem puramente mimética deixa de constituir um critério definidor da arte, possibilitando uma nova concepção artística pautada na significação.

O que Danto argumenta é que, durante grande parte da história da arte, a imagem esteve vinculada à pura representação mimética dos objetos da realidade, de modo que a evolução artística decorria diretamente do aperfeiçoamento da representação visual.





Entretanto, com o advento da fotografia e do cinema, a arte passa a ser retirada de seu papel mimético, passando a assumir outras funções que não a de representar fielmente a realidade. Esse deslocamento é denominado por Danto de “fim da arte”, não no sentido de desaparecimento da prática artística, mas como uma mudança paradigmática da ótica de que a arte seguiria um processo histórico evolutivo e linear. Nesse contexto, o fundamento da arte enquanto *mimesis* passa a ser questionado. Para Danto, a arte deve ser compreendida como um “significado incorporado”, isto é, uma manifestação em que as qualidades visuais não são as únicas definidoras da arte, mas se articulam também à capacidade da obra expressar um significado.

Dessa forma, a “crise da imagem” é abordada por Danto como uma das principais mudanças artísticas ocorridas na arte a partir do modernismo. Isso porque o pluralismo advindo do modernismo proporciona múltiplas abordagens acerca do que é a arte e quais critérios a definem.

Uma dessas abordagens, criticada por Danto, é a de Greenberg, que defendia que a especificidade da arte residia em sua formalidade, fundamentada em aspectos puramente visuais e estéticos, preservando uma experiência desinteressada. A contraposição de Danto sustenta que a arte pós-histórica não pode ser reduzida à dimensão estética, desvinculada de um significado. Para ele, a concepção de que um determinado objeto é uma obra de arte é anterior ao deleite estético.

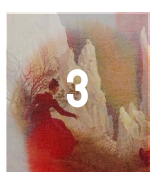
O presente artigo, busca, portanto, explorar as principais implicações da crise da imagem na arte pós-histórica a partir da filosofia de Danto. Para tanto, a primeira seção abordará a noção de *mimesis* em seus termos mais clássicos, ou seja, como imitação, bem como a questão da arte entendida como uma busca infindável pela representação pura do belo (um conceito clássico de arte).


Na segunda seção, será analisada a forma pela qual Danto remodela o conceito de *mimesis*, aproximando-o da noção de diegese, além de redefinir o próprio conceito de arte, trazendo uma nova perspectiva artística para o período pós-histórico.

Por fim, na última seção, a análise se concentrará em duas expressões imagéticas, a saber, a pintura e o cinema, examinando suas especificidades, bem como os impactos que essas expressões causam no período pós-histórico da arte.

## UM OLHAR ALÉM DO MIMÉTICO

É amplamente reconhecido, entre os estudiosos da filosofia estética, que, por muito tempo, a arte foi considerada quase exclusivamente como *mimesis*. Enquanto ideia advinda de Platão, a obra de arte, entendida como objeto mimético, foi aceita





ao longo da história da arte, conduzindo artistas a buscarem, constantemente, extirpar a distância entre a arte e a realidade (Danto, 2005, p. 48).

Partindo desse pressuposto, Danto — enquanto um crítico às ideias platônicas sobre a arte — buscou, em sua obra, elucidar as principais mudanças de perspectivas acerca da ontologia da arte através de sua história, colocando sua própria perspectiva também sobre a percepção mimética da arte.

Destarte, Danto afirma que a arte, enquanto objeto mimético, desempenhava o papel de iludir os sentidos, ou seja, de imitar um objeto cuja correspondência estivesse efetivamente na realidade, por mais que o espectador soubesse tratar-se de uma representação. Acerca da definição de arte enquanto *mimesis*, Danto afirma:

Se aceitarmos que as representações miméticas se desenvolveram a partir daquilo que os antigos pensavam ser representações, naquele sentido originário — (re)apresentações da coisa em si —, então, assim como era possível acreditar, nesse primeiro caso, que a coisa estava literalmente presente, também era possível alimentar a falsa crença de que nas representações miméticas a coisa está literalmente presente, presumindo-se (em contradição com o fato histórico) que as duas representações se assemelham e que conseqüentemente, no segundo caso, se assemelham àquilo que se considera como a coisa real (Danto, 2005, p. 117).

Esse sentido originário de *mimesis* ao qual Danto se refere remonta, como já mencionado, à Antiguidade. A ideia da utilização da arte mimética como forma de ilusão, segundo a leitura de Danto, era algo que incomodava Platão, sobretudo pela possibilidade de o artista não delimitar com precisão aquilo que é arte e aquilo que pertence propriamente ao âmbito real. Tal preocupação evidencia que a questão da definição de arte já configurava como problema desde os primórdios da filosofia.

Nesse sentido, é possível afirmar que grande parte da filosofia da arte, até a contemporaneidade, manteve-se centrada na problemática da beleza, enquanto resultado da *mimesis*, especialmente no âmbito das discussões estéticas.

É a partir dessa noção de arte enquanto *mimesis* que Danto se propõe analisar a história da arte, estabelecendo as devidas justaposições com a história da filosofia. Com uma visão hegeliana, o filósofo norte-americano afirma que a arte deixa de possuir qualquer significância histórica no período que denomina pós-histórico, nível que, já teria sido alcançado na contemporaneidade.

Esse fator implica em sérias questões sobre o mundo da arte, da mesma forma com que a condição de transformação da arte de *mimesis* para *diegese* se mostra epitomada na própria história da arte, como o autor sugere. A profunda afinidade entre Danto e a filosofia hegeliana reside, primariamente, na estrutura teleológica que ambos aplicam à história, seja esta a História (em Hegel) ou a história da arte





(em Danto). Danto interpreta que, para Hegel, o Espírito move-se em direção ao seu pleno autoconhecimento, em um processo dialético que atinge sua forma mais elevada na Filosofia. Danto transpõe essa lógica para o domínio estético: a história da arte é, na verdade, a própria arte buscando se tornar autoconsciente de sua essência e de sua natureza. Essa busca culmina naquilo que Danto chama de “fim da arte”<sup>1</sup>.

A partir disso, caberia dizer que, para Danto, noção de “fim da arte” não significa o cessar de algum tipo de produção artística, mas sim, o término da narrativa histórica linear que caracterizou a arte ocidental até o Modernismo<sup>2</sup>. Seguindo a estrutura dialética hegeliana, essa história era impulsionada por um imperativo de progresso, em que cada movimento buscava superar o anterior, aproximando-se de uma verdade acerca da essência da arte.

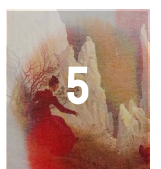
Segundo Danto, esse processo teleológico culmina na autoconsciência, como mencionado anteriormente, um estágio em que a arte reflete sobre sua própria natureza. Ao atingir essa reflexão filosófica sobre si mesma, a arte cumpre sua missão histórica e, conseqüentemente, se liberta de qualquer direção ou estilo obrigatório.


Nesse sentido, o “fim da arte” levaria a um período “pós-histórico da arte” que, segundo Danto, emerge como a consequência direta do esgotamento dessa narrativa teleológica da história da arte, marcando também a crise definitiva da imagem enquanto critério de definição artística.

Este período se inicia quando a arte, ao se tornar autoconsciente de sua essência, se liberta do imperativo de ser visualmente representacional. A crise da imagem, assim, se manifesta na inabilidade de distinguir a arte e não-arte apenas pela percepção visual – por exemplo, entre uma *Brillo Box* e uma caixa de sabão comum – e, conseqüentemente, remove da *mimesis* seu papel central na definição do artístico.

Destarte, cabe mencionar que uma das mais aceitas teorias da arte parte da noção de que ela se configura como um modelo progressivo. Isso significa que a arte estaria sempre atravessando estágios “evolutivos”, cujo objetivo seria extirpar a distância entre a obra de arte e sua similitude na realidade (partindo do pressuposto de que haja uma contraparte real desta obra).

Nesse sentido, a pintura se mostra como um dos principais exemplos dessa noção progressiva da arte, pois, por muito tempo a semelhança pictórica com o real serviu como critério para medir a “qualidade” da obra. Assim, segundo Danto, “Seja qual for o caso, sempre foi possível imaginar, pelo menos grosso modo, o





futuro da arte interpretado em termos de progresso representacional” (Danto, 2024 p. 135).

Sob essa perspectiva, o filósofo estadunidense Arthur Danto aponta que é a partir do final do século XIX que os artistas passam a abandonar o objetivo de mimetizar o real, advento que coincide (não arbitrariamente) com o nascimento e expansão da fotografia e da cinematografia.

Grosso modo, o que ocorreu com pintores e escultores foi que o suprassumo da ilusão perceptual entre obra de arte e realidade havia sido alcançado pelas novas tecnologias pictóricas, o que os levou a repensar o seu papel diante do mundo da arte. Dessa forma, cito Danto:

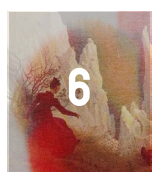
[...] Tornou-se cada vez mais claro que uma nova teoria era urgentemente necessária, que os artistas não estavam mais deixando de proporcionar equivalências perceptuais, mas estavam produzindo algo que não era — primordialmente, ou de modo algum — para ser compreendido nesses termos. Deve ser creditado à estética o fato de seus praticantes ter respondido a isso com teorias que, mesmo inadequadas, reconhecem essa necessidade; um bom exemplo de teoria pelo menos condizente era que os pintores não estavam representando, mas expressando (Danto, 2024, p. 139).

O que fica evidente em Danto é que houve uma mudança de paradigma nas artes visuais a partir do momento em que novas tecnologias passaram a demandar novas teorias. É interessante salientar, ainda, que, ao final da passagem, Danto faz menção ao expressivismo artístico, teoria que compreende a arte não apenas como linguagem, mas também como forma de comunicação (Cf. Evers, 2018, p. 7).

Ao tratar dessa questão do expressionismo, o filósofo norte-americano conclui que, se a expressão (ao menos nessa perspectiva teórica) se apresenta como um fator “superior” à equivalência perceptual, então a condição mimética da arte (enquanto pura similitude do real) já não se enquadraria em uma delimitação possível da arte entendida como processo progressivo. Assim, o que antes se pautava pela ilusão perceptiva passa a fundamentar-se na objetificação de um sentimento.

Todavia, para Danto, se por um lado, o expressivismo obteve êxito ao demonstrar a dimensão da importância da expressão na arte, por outro, não é plausível sustentar que a pura expressão constitua a essência da arte, o que representaria, em certa medida, um fracasso da Teoria da Expressão da arte.

Isso se torna cada vez mais evidente no fato de que grande parte do movimento artístico modernista, que também emergiu em diálogo com os eventos tecnológicos do século XX, precisou de uma teoria própria para dar conta das propostas artísticas do seu gênero (Danto, 2019, p. 145).





Toda essa discussão demonstra que, embora a arte tenha tido grande parte de sua história pautada na ideia do progresso, em seu período pós-histórico já não é mais possível, talvez, defini-la sob essa perspectiva. Em um momento histórico em que diferentes teorias buscam abarcar o percurso da arte, mas falham ao tentar compreendê-la como um todo, parece que se chega a um “fim da arte” — no sentido de encerrar sua história sob o aspecto progressista. Assim:

[...] A ideia do pluralismo está conosco. O que você faz já não é mais importante, e esse é o significado do pluralismo. Quando uma direção é tão boa quanto a outra, já não há mais um conceito de direção a se aplicar. Decoração, autoexpressão, entretenimento são, é claro, necessidades humanas permanentes. A arte sempre terá um serviço a desempenhar, se os artistas continuarem com isso. A liberdade termina em sua própria realização. Uma arte subserviente sempre esteve conosco. As instituições do mundo da arte — galerias, colecionadores, exposições, jornalismo —, que são baseadas na história e, portanto, registram o que é novo, desaparecerão pouco a pouco. (Danto, 2024, p. 152)

Como Danto afirma, parece-nos que a arte, em seu período pós-histórico, se torna pluralista, no sentido de não encontrar uma teoria capaz de abarcar toda a sua concepção e a unifique enquanto história.

Assim, a imagem tradicional, aquela puramente mimética (cujo referencial residia na realidade), perde seu posto central na história da arte — sobretudo pelo fato de não haver mais um paradigma unificador acerca do que constitui uma obra de arte. Em seu lugar, instaura-se uma pluralidade de estilos, práticas e teorias, que coexistem sem a necessidade de subordinação a um único princípio orientador.


Diante desse cenário, coloca-se a seguinte questão: qual seria a posição da imagem nesse período pós-histórico? Com o fechamento de um processo histórico da arte, que demarca o seu “fim”, de que maneira é possível compreender a imagem a partir dessa mudança de paradigma?

Danto responde a essas indagações ao reformular a ideia de *mimesis*, ao conceitualizar filosoficamente a arte e ao delimitar o campo da estética. Esses tópicos serão abordados na próxima seção.

## **A ARTE COMO SIGNIFICADO INCORPORADO**

As influências de Hegel sobre Danto, como vimos anteriormente, desempenham um papel fundamental em grande parte de sua filosofia estética, e não seria diferente quando Danto concebe sua perspectiva sobre o fim da arte. Todavia, para que se entenda a transfiguração da arte de *mimesis* para *diegese*, é pertinente nos aprofundarmos na concepção de *mimesis* instituída pelo norte-americano, uma vez que ela converge e diverge, em muitos pontos, das noções platônicas, fortemente criticadas por ele.





Na tentativa de formular uma definição filosófica de arte, em *A transfiguração do Lugar-comum*, o filósofo deixa evidente que uma obra de arte, seja ela qual for, não deve necessariamente remeter-se a um semelhante. Isso significa, em primeira instância, que a “imitação” se apresenta como uma das características mais fundamentais da arte, consideração também presente em Platão.

Todavia, ao apresentar a ideia de imitação enquanto “intencionalidade”, o filósofo acaba por desvincular o conceito de imitação de suas raízes platônicas. Acerca da noção de intencionalidade, Danto faz a seguinte afirmação:

É que a imitação, para começo de conversa, é um conceito *intensional*, o que quer dizer que uma coisa pode ser a imitação de *x* sem que isso implique necessariamente que exista um *x* do qual a coisa é uma imitação. Assim, não é que a imitação seja uma espécie diferente da relação de semelhança: *ela pode não ser em absoluto uma relação*. Se a imitação é um conceito intensional, evidentemente podemos aceitar a noção aristotélica de que uma peça de teatro é uma imitação de uma ação sem nos preocuparmos em saber que ação é imitada — pois talvez não haja nenhuma (Danto, 2005, p. 117).

É interessante notar a maneira como Danto nos apresenta a imitação como algo que não precisa remeter a um semelhante na realidade. Isso significa que, como vimos anteriormente, a intencionalidade da imitação permite que ela não tenha um correspondente real, podendo referir-se também a algo puramente representacional.

Se transpusermos essa perspectiva para o campo da visualidade, uma obra de arte não precisaria se parecer com algo, contanto que diga respeito a esse algo, caso ele participe da realidade. Nesse sentido, em oposição às ideias platônicas, a imitação não poderia ser comparada a um simples reflexo no espelho, pois ela também pode imitar representações (para além dos objetos em si).

Ainda na ótica da visualidade, percebe-se uma transmutação da imagem entre o real e o representacional. Nesse contexto, como aponta o norte-americano, instaura-se também uma noção de distanciamento entre arte e realidade, o que delega à arte suas próprias questões de cunho filosófico<sup>3</sup>. A essa altura dos argumentos de Danto, é claramente perceptível a ampliação da *mimesis*, para além do âmbito ordinário, de modo que uma imitação pode nunca encontrar exemplificação na realidade, mantendo, assim, uma posição não-extensional (Danto, 2005, p. 118).

Toda essa discussão demonstra que a pura aparência, enquanto representação mimética, já não pode ser mais o paradigma da arte em seu período pós-histórico, ao mesmo tempo que as mais diversas teorias mostraram-se incapazes de unificar uma ontologia da arte.





Nesse sentido, Danto aponta para uma transformação da *mimesis* pela *diegese*. Isso significa que não apenas a aparência, seja ela fiel ou não a um correspondente real, deixa de ser a essência da arte, como também que o elemento visual deve estar atrelado a uma significação incorporada, capaz de ser acessada através da *diegese* da obra — ou seja, de sua realidade ficcional. Em suma, Danto propõe a ideia de que as obras de arte são significadas incorporados: algo é uma obra de arte quando tem um significado (um referencial correspondente) materialmente incorporado na obra.

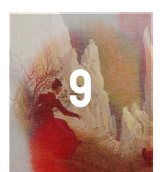
Por outro lado, Danto confere à interpretação um papel decisivo no processo de transfiguração de um objeto comum em arte. Funcionando como a alavanca da identificação artística, as interpretações são parte constitutiva das obras, de modo que não é possível haver uma obra de arte sem uma interpretação. Ao mesmo tempo, Danto afirma que a interpretação não é algo exterior à própria obra, mas que ambas se apresentam unificadas diante de uma consciência estética (Danto, 2019, p. 80).


A questão da interpretação torna-se ainda mais instigante quando Danto relativiza a autoridade do artista sobre o sentido de sua própria obra. Em oposição à chamada Falácia Intencional — segundo a qual afirma que a intenção do artista sobre sua obra se apresenta como um alicerce estável para a interpretação de uma obra —, Danto afirma que “[...] na verdade, o que a interpretação profunda supõe é um tipo de compreensão do complexo que consiste em representações juntamente com a conduta que elas, no nível da superfície, nos permitem [sic] compreender;” (Danto, 2024, p. 88).

Isso significa que a interpretação deve agir de forma ativa diante de um significado a ser descoberto dentro da *diegese* da obra de arte. Todavia, vale mencionar que, embora Danto não privilegie a interpretação dita “profunda”, em sentido hierárquico, o que está em jogo seria a necessidade de um discurso, possivelmente até cunho filosófico, que se projete para além de uma interpretação meramente visual.

Nossa discussão até aqui demonstrou que a arte, outrora compreendida sob o paradigma da *mimesis*, se apresenta agora como *diegese*, da mesma forma, uma obra de arte, segundo Danto, constitui-se como um significado incorporado, o qual pode ser acessado pelo espectador por meio de interpretação. Como epítome dessa ideia, cabe citar o próprio filósofo:

Devo admitir que analisei relativamente pouco a incorporação, mas minha intuição foi a seguinte: a obra de arte é um objeto material, algumas de suas propriedades pertencem ao significado, outras não. O que o espectador deve fazer é interpretar as propriedades portadoras de significado de modo a captar o significado intencionado que elas incorporam (Danto, 2020, p. 84).





Posto que, como a citação acima deixa evidente, a arte foi filosoficamente conceituada, outra questão surge: nesse contexto, qual seria o papel da estética? Para Danto, a estética tem uma forte ligação com a definição de arte, no sentido de que, para que haja uma reação estética, é preciso antes, que o objeto em questão esteja configurado enquanto arte. Isso significa que, ainda que um objeto artístico possua propriedades extremamente parecidas às de um objeto ordinário, uma reação estética apropriada depende da distinção entre aquilo que é arte e aquilo que não é.

O que Danto busca afirmar com suas reflexões sobre a estética é que determinar se algo é ou não uma obra de arte implica perceber e reconhecer que, na obra artísticas, há (ou faltam) propriedades distintas daqueles presentes em sua contraparte material não-transfigurada (Danto, 2005, p. 164). Todavia, cabe mencionar, essa proposta não torna a estética inútil à arte; ao contrário, apenas demonstra que, para que a estética cumpra seu devido propósito, é necessário que esteja previamente estabelecida, de modo claro, a relação entre a obra de arte e sua contraparte física. Assim, a reação estética não pode, por si só, constituir uma definição suficiente de arte.

Dessa forma, o que evidenciamos nessa seção é que, se, por um lado, desde o começo da filosofia houve uma inclinação a se crer que as obras de arte como puramente miméticas, por outro, Danto nos mostra que é possível remodelar essa noção de *mimesis*. Com base nisso, ao propor a arte mimética enquanto “intencional”, o filósofo identifica uma transformação da *mimesis* pela *diegese*, de forma que a arte passa a ser caracterizada como um “significado incorporado”.

Entretanto, toda essa discussão nos conduz a uma questão mais ampla: qual seria, afinal, o papel da imagem nesse contexto pós-histórico da arte? Nesse sentido, a próxima seção avaliará algumas das mídias imagéticas que podem ser consideradas arte, a fim de entender seu propósito na contemporaneidade, estabelecendo, ao mesmo tempo, um diálogo com as proposições da filosofia da arte de Danto.

## **A QUESTÃO DA IMAGEM: PINTURA E CINEMA NO PERÍODO PÓS-HISTÓRICO DA ARTE**

No contexto da arte pós-histórica, a imagem assume um papel duplo: ao mesmo tempo em que se afasta de sua função tradicional de representação mimética, se torna um meio de articulação de conceitos e significados mais complexos. A pintura e o cinema, enquanto formas de expressão visual, refletem essa mudança paradigmática, evidenciando a transição da *mimesis* para a *diegese*.





Enquanto a pintura modernista buscou uma autorreferencialidade estética que questionava a própria natureza da imagem, o cinema, por sua vez, explorou as possibilidades narrativas da imagem em movimento, ampliando as fronteiras entre representação e experiência. A análise dessas duas mídias permite compreender como a crise da imagem redefiniu as noções de arte e estética no cenário contemporâneo.

Dentro da proposta de “fim da arte” elaborada por Danto, a pintura modernista é compreendida como uma das demarcações definitivas do processo pós-histórico da arte. Nesse sentido, na contemporaneidade, pode-se dizer que a pintura clássica “morre” — é claro, no sentido do esgotamento da busca pela excelência representacional da beleza —, dando lugar à pintura modernista, cujo um dos grandes objetivos (entre os mais diversos movimentos) foi a reivindicação de uma autodefinição artística. Para melhor exemplificar essa perspectiva, Carroll afirma:


Narrado de maneira magistral por críticos como Clement Greenberg, a arte moderna — ou, mais apropriadamente, a arte modernista — entendia-se como uma crítica kantiana das suas próprias condições de possibilidade. Passo a passo, o plano da imagem se contraía, supostamente para revelar sua natureza essencial como uma superfície plana. Na medida em que a arte tem uma natureza determinada, o projeto de autodefinição, assim como o projeto de verossimilhança, possuía uma estrutura de desenvolvimento. E, presumivelmente, o projeto poderia ser levado à conclusão (Carroll, 2004, p. 103-104).

Portanto, o que se observa é a tentativa da arte modernista (que inclui a pintura) de empreender um movimento de autorreflexão, no sentido de encontrar sua própria “natureza”. Vale deter a atenção, ainda, na menção que o autor faz a Greenberg, crítico do modernismo que Danto considera como um dos grandes influenciadores e defensores da pintura modernista, principalmente da pintura abstrata (Danto, 2007, p. 123).

Para Danto, a crítica greenberguiana centrava-se na “pureza” do meio pictórico, destacando a relevância das qualidades formais e estruturais em detrimento ao conteúdo. Para Greenberg, a excelência artística estava ligada à manipulação de elementos como cor e composição, de modo a ressaltar a natureza bidimensional da pintura (Danto, 2007, p. 124).

Por outro lado, Danto faz críticas ao pensamento greenberguiano, fundamentais para se entender a condição pictórica na arte pós-histórica. Uma delas reside no fato de que, segundo o filósofo estadunidense, Greenberg frequentemente desconsiderava o significado nas obras de arte, concentrando-se quase exclusivamente na estética formal e na qualidade visual. Danto argumenta que essa abordagem negligenciava as dimensões mais complexas e significativas





da arte contemporânea, que muitas vezes eram atravessadas por críticas sociais, culturais e políticas, trazendo, assim, uma espécie de reducionismo no entendimento da pintura modernista.

Na passagem de Carroll citada anteriormente, vale também mencionar Kant, com cuja concepção estética a visão de Greenberg se alinharia. Danto observa que, na perspectiva greenberguiana, o prazer estético — à semelhança do que ocorre na estética kantiana — deveria ser desinteressado e livre de considerações ideológicas ou literárias. O crítico estadunidense, na visão de Danto, rejeitava qualquer obra de arte que não se encaixasse em sua definição restrita de obras “plásticas”, ou seja, aquelas fundamentadas predominantemente em qualidades visuais, e não em narrativas ou significados de ordem literária.

Da mesma forma, essa fixação greenberguiana pela forma estética, na visão de Danto, se assemelha à forma universalista de Kant encarar a estética. Nessa perspectiva, o filósofo estadunidense sugere que Greenberg teria interpretado e aplicado as ideias de Kant especialmente no que diz respeito à distinção entre gosto subjetivo e a busca por uma beleza universal. No entanto, tal leitura não teria acompanhado as transformações do contexto artístico, que passaram a privilegiar novos significados e modos de expressão representacional na arte. Para exemplificar melhor essa ideia, Danto afirma:

O resultado desta reflexão é que a resposta à pergunta se a estética sobrevive na era do pluralismo é sim e não. É “não” se pensarmos na estética kantiano-greenberguiana do gosto e da contemplação desinteressada. É “sim” se considerarmos a maneira como diferentes qualidades estéticas, muitas das quais são antitéticas ao gosto conforme interpretado por Kant e Greenberg, estão internas ao significado das obras de arte entendidas como significados incorporados. Em suma, a era do pluralismo abriu nossos olhos para a pluralidade de qualidades estéticas muito mais ampla do que a estética tradicional conseguia abranger. Eu diria, além disso, que cada uma dessas qualidades estéticas é tão objetiva quanto Kant supunha que a beleza fosse. A estética está na mente do observador, mas apenas da mesma forma que as qualidades sensoriais estão na mente do observador, assim como Hume argumentou. “A beleza nas coisas existe na mente,” ele escreveu, mas isso de maneira alguma a distingue de qualquer outra coisa, uma vez que “os gostos e as cores, e todas as outras qualidades sensíveis, não residem nos corpos, mas nos sentidos” (Danto, 2007, p. 126).

A discussão sobre a relevância da estética — incluindo suas expressões pictóricas — na era pós-histórica revela um contraste significativo entre a noção tradicional proposta por Kant, posteriormente reinterpretada por Greenberg (a qual, como vimos, defende um padrão universal de beleza e gosto caracterizado por uma apreciação desinteressada), e a emergência de um pluralismo artístico que desafia essas normas. A estética kantiano-greenberguiana, conforme analisada por Danto, prioriza um entendimento unificado e afastado de elementos contextuais do período artístico, mostrando-se limitada quando confrontada com





a multiplicidade de expressões artísticas dos diversos movimentos da pintura modernista.

Nesse sentido, a proposta dantiana de compreender as qualidades estéticas como significados incorporados às obras de arte desafia a visão tradicional kantiana, que separa forma e conteúdo, obra e suporte. Isso tudo enfatiza que o valor de uma obra de arte transcende suas características formais (proposta estética de Danto), envolvendo também as experiências e interpretações que elas provocam nos espectadores. Assim, as qualidades estéticas vão além do mero deleite sensorial, integrando-se às narrativas e aos contextos sociais que as obras representam.

Assim, a discussão sobre a objetividade das qualidades estéticas de Danto sugere que, apesar de estarem na mente do observador da obra, essas experiências são universais, permitindo um reconhecimento compartilhado de valor artístico que não se limita a padrões rígidos de beleza. Sua abordagem pluralista, portanto, não apenas desafia os critérios tradicionais de apreciação, mas também abre espaço para a valorização de novas formas de arte que podem não se encaixar nos parâmetros convencionais, ampliando a compreensão estética e valorizando a complexidade da experiência artística da arte, principalmente em seu período pós-histórico.

Dessa maneira, a concepção dantiana sobre a objetividade das qualidades estéticas não apenas rompe com os paradigmas tradicionais da apreciação artística, mas também amplia as possibilidades de interpretação da arte, permitindo que diferentes formas de expressão sejam valorizadas para além de sua aparência visual. Esse deslocamento teórico ressoa diretamente com a evolução das mídias visuais no contexto Modernista da arte, em que a imagem não é mais um fim em si mesma, mas um meio para a articulação de significados mais amplos.

Nesse sentido, a cinematografia emerge como exemplo privilegiado dessa transformação. Assim como a pintura, o cinema se estabelece como um espaço de experimentação estética e conceitual; no entanto, sua particularidade do reside no modo como ele se apropria da imagem em movimento, diferenciando-se das formas tradicionais de representação e introduzindo novas camadas de complexidade na relação entre arte, realidade e espectador.

Destarte, o que concerne ao cinema, é de extrema valia mencionar que, assim como a pintura, a cinematografia se apresenta, para Danto, como uma alternativa de expressividade artística. Por outro lado, as “imagens em movimento” configuram uma ampliação das possibilidades representacionais advindas da fotografia (Danto, 1979, p. 106) — da mesma forma que os desenhos em carvão antecederam historicamente a pintura.





Isso não significa, cabe justapor, que a fotografia seja, na visão de Danto, inferior ao cinema, mas aponta o fato de que essas duas formas de expressão citadas somente podem ser avaliadas em si mesmas, dissuadindo uma ideia de hierarquia entre os modelos representacionais.

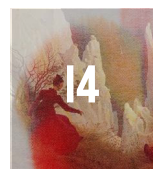
Da mesma forma, quando em comparação ao teatro, o cinema se apresenta como um ambiente em que a experiência do público se faz através de um compartilhamento de espaço, de forma que uma distinção entre essas duas expressões artísticas não pode ser feita a partir desse ponto. Todavia, trazer o teatro enquanto um comparativo da cinematografia nos é interessante na medida em que evidencia tanto aproximações quanto diferenças: se, por um lado, há uma convergência na experiência do espectador, por outro, Danto reconhece que o cinema, ao capturar movimentos e ações que extrapolam as limitações físicas do palco e dos atores, produz uma forma de representação imagética que não pode ser reduzida à lógica teatral — ainda que a história do cinema revele a dramaturgia como uma de suas matrizes.

Mais uma vez, reafirma-se que, na concepção do filósofo norte-americano, não há hierarquia entre as formas de representação artística, mas sim especificidades ontológicas e expressivas que as distinguem em seus próprios termos.

Nesse sentido, Danto apresenta o cinema enquanto a *imagem em movimento* (*moving pictures*), conceitualização que, em certa medida, envolve uma questão de temporalidade. Em contraposição com a pintura, o cinema proporciona uma experiência temporal pautada no “desdobramento”, ou seja, enquanto a pintura apresenta todos os seus objetos já delimitados na tela, um filme joga com a possibilidade de desdobramento subsequente de suas tomadas (*takes*).

Isso denota também que o tempo, em um filme — seja ele abordado de forma linear ou não —, não se caracteriza apenas como um “contexto”, mas se apresenta enquanto elemento ativo na composição de uma obra. Retomando o paralelo com a pintura, pode-se dizer que o retrato “congelado” não apresenta a temporalidade enquanto elemento ativo, ao passo que, a temporalidade no cinema, aparece como fenômeno fundamental para a narrativa e para a imersão do espectador (Danto, 1979, p. 111).

Outro tópico importante a ser abordado nas ideias de Danto é a questão da movimentação. Para o filósofo estadunidense, o fenômeno das imagens em movimento cinematográficas faz parte da própria “essência” do *medium* do cinema, isto é, o espectador não apenas vê um objeto que se move na tela, mas vivencia uma narrativa e uma dinâmica que são intrinsecamente ligadas à natureza do meio cinematográfico, o que cria uma sensação de participação e imersão.





Nesse sentido, Danto também nos apresenta a noção, e diferenciação, entre chinesa e “cinetização”:

Uma experiência de movimento (*kinesis*) não precisa ser uma experiência dinâmica (*kinetic*). A própria experiência, baseada em uma suposição cartesiana bastante natural, é privada de movimento (*a-kinetic*) – nem dinâmica (*kinetic*) nem estática –, mas está além do movimento e da estase, já que esses são apenas o conteúdo da experiência, como cores e formas, e logicamente externos ao ato de ter as experiências como tal. Seria completamente natural tratar a câmera em termos essencialmente cartesianos, logicamente externa às cenas registradas por ela – desprendida e espectral. Quando os primeiros cineastas prenderam seu aparato a uma gôndola e filmaram enquanto navegavam pelos canais de Veneza, foi sua conquista filosófica integrar o modo de registro às cenas gravadas em um notável exercício de autorreferência (Danto, 1979, p. 18, tradução nossa).

O que Danto explicita é que a atividade de filmagem cinematográfica não é uma atividade cinética no sentido tradicional. Ou seja, ao invés de ser relativa apenas ao movimento ou à imobilidade, ela transcende essas categorias ao capturar e exibir outros elementos que compõem a obra em sua totalidade artística, como cores e formas.


No mesmo sentido, quando Danto menciona os cineastas de Veneza, ele enfatiza a possibilidade autorreflexiva da cinematografia, destacando também o teor filosófico na redefinição da função da câmera ao fazer registros para além daquilo que é puramente visível.

Com base nesses elementos que Danto destaca e analisa sobre o cinema, é possível identificar um exemplo prático que vai na contramão dessas caracterizações. Em sua breve análise do filme *Empire*, de Warhol, Danto afirma:

Finalmente, com *Empire*, tornamo-nos conscientes das propriedades materiais do filme: dos arranhões, da granulação, das luminosidades acidentais e, acima de tudo, da passagem diante de nossos olhos da fita monótona. Acho que Warhol tinha uma atitude quase mística em relação ao mundo: tudo nele tinha um peso equivalente, tudo era igualmente interessante. Talvez, da mesma forma, o filme diga algo sobre a mente humana, que, sob condições de privação sensorial, encontrará interesse nos detalhes ou diferenças mais sutis e marginais. O filme é feito com os equipamentos mais simples, zero de intervenção e nada de edição. Ele tem mais a ver com o sentido, a materialidade e, por fim, o mistério. Que ele, assim como a própria *Brillo Box* – como quase tudo que Warhol toca –, deva ter a forma de uma brincadeira filosófica, corrobora uma ideia de Wittgenstein de que seria concebível que um trabalho filosófico consistisse apenas de piadas. No entanto, devem ser os tipos certos de piada. Há uma distância astronômica entre as brincadeiras warholianas e as frases anedóticas que Richard Prince, por exemplo, incorpora em suas pinturas (Danto, 2004, p. 103-104).

O filme *Empire*, o qual Danto faz menção, trata-se de uma obra com cerca de oito horas de duração, composta por um único plano-sequência do *Empire State Building*, no qual aparentemente “nada” acontece durante sua filmagem. Danto admite que o filme é incomum — o que, contudo, não desvaloriza os aspectos





que vimos anteriormente —, destacando que sua temporalidade não é narrativa, mas experiencial, tornando a recepção do espectador em uma espécie de reflexão sobre a própria temporalidade.

Porém, acima de tudo, o filósofo norte-americano considera a importância de *Empire* na forma como o filme reflete a própria condição do *medium* cinematográfico. Ao registrar um objeto estático por oito horas, a obra demonstra que é o filme, enquanto suporte e processo, que se movimenta, e não necessariamente seu conteúdo, que pode permanecer imóvel. Tal procedimento amplifica a consciência do espectador sobre a própria natureza das imagens em movimento e a percepção do tempo em sua experiência visual.

Nesse sentido, é possível afirmar que Danto acredita que um estudo fílmico filosófico independe do gênero do filme em questão (que, nesse contexto, seriam as chamadas comédias de recasamento). A análise dos diferentes gêneros sob um ponto de vista filosófico renderia à filosofia do cinema abarcar um estudo também sobre questões éticas e existenciais (Danto, 1982, p. 12).

Dessa forma, o potencial de um estudo do cinema enquanto filosofia do cinema proporciona uma interconexão entre filme e filosofia (quase que enquanto uma forma de equivalência reflexiva), com a finalidade de desvelar aspectos profundos sobre a condição humana — relação proposta por Cavell no livro anteriormente citado.

Partindo do pressuposto anteriormente abordado, a saber, o de que, no estudo fílmico, o conteúdo do filme não seja o “principal fator”, mas apenas “um dos fatores” de análise, nesse sentido, cabe tecer alguns apontamentos de cunho estético. Como vimos, anteriormente, a arte em seu período pós-histórico já não tem a beleza como seu escopo estético, e tal questão não se daria de forma diferente no cinema, assim, percebemos que a imagem, inclusive aquelas em movimento, mais uma vez se distancia das noções miméticas antigas.

Nesse contexto, Danto dialoga a respeito da subversão da beleza com base na obra cinematográfica de Buñuel. Utilizando-se do exemplo da cena do olho sendo cortado<sup>4</sup>, Danto discute a rejeição pela estética convencional por meio de imagens que causam um impacto emocional (e talvez até aversivo) ao espectador.

Nesse sentido, o filósofo estadunidense percebe que há uma espécie de quebra de expectativa na obra de Buñuel: o espectador, ao invés de encontrar uma experiência orientada pela harmonia ou pela beleza tradicional, é compelido a confrontar a dissociação entre forma estética e conteúdo perturbador. Tal procedimento coloca em xeque a própria natureza da experiência estética,





evidenciando que, no contexto pós-histórico, a arte pode mobilizar sentidos que ultrapassam — ou mesmo contrariam — os parâmetros clássicos do belo.

Sob essa mesma perspectiva, Danto destaca que parte do projeto de Buñuel consistia em produzir uma experiência irracional capaz de desafiar as respostas padrão do espectador diante das imagens. Ao justapor as questões de beleza com o conteúdo perturbador, Buñuel força o espectador a confrontar a complexidade e a ambiguidade da narrativa visual, indo além da mera apreciação estética.

Essa ideia ressoa com a proposta de Danto segundo a qual a arte Moderna, e, futuramente, a arte em seu período pós-histórico, demanda em si uma mudança paradigmática, como viemos discutindo ao longo do presente artigo, da arte e da imagem enquanto representações da beleza.


Para além de uma utilização de cenas puramente grotescas, Danto identifica, a filmografia de Buñuel, uma recorrente intersecção entre beleza e horror. Essa articulação não opera como simples provocação, mas como estratégia filosófica e estética: ao fundir atração e repulsa, o cineasta evidencia a instabilidade dos parâmetros clássicos do gosto e explicita que a arte pode mobilizar significados que transcendem as categorias convencionais da estética.

Parte da intenção de Buñuel ao fazer o filme era derrotar as respostas padrão às suas imagens – torná-lo, de certo modo, uma forma de experiência irracional (Dali parece ter tido objetivos um pouco mais políticos). No entanto, Buñuel também pretendia que o filme fosse um “dedo no olho” do que ele considerava um ideal de beleza que estava se consolidando no então relativamente novo meio do cinema. Caracteristicamente, é a cuidadosa justaposição da beleza formal das cenas e do conteúdo chocante que mina tão eficazmente a placidez, a arquitetura e a serenidade que frequentemente caracterizam a beleza. Buñuel, em outras palavras, utiliza a beleza para subverter a beleza. Ou, melhor ainda, ele mostra a conexão entre a estrutura profunda e a superficial da beleza – uma estrutura profunda que une a beleza da superfície com outros elementos muitas vezes considerados (no nível superficial) como incompatíveis com a beleza. Tudo isso está focado na imagem do olho como a janela para a beleza, onde o olho é tratado como qualquer coisa, menos isso (Rush, 2005, p. 173).

A citação acima indica que, ao emparelhar imagens esteticamente agradáveis com cenas que evocam horror ou desconforto, Buñuel sugere que a beleza pode ser uma armadilha. Esta dualidade desafia a noção de que a beleza é sempre uma força positiva, levando a reflexões sobre a natureza do desejo, da moralidade e da experiência humana. Desse modo, a obra se torna um espaço de crítica à idealização da beleza, característica apontada por Danto, expondo seus limites e suas ambivalências.

Em termos de conclusão, apesar de Danto argumentar que a rejeição da beleza não implica a rejeição da estética, o filósofo também reconhece que trabalhos como os de Buñuel são essenciais para entender como a beleza pode ser “abusada” em





nome da arte. Assim, Danto enxerga este tipo de abordagem como essencial para uma compreensão mais profunda da natureza das imagens cinematográficas e de como elas se relacionam com a experiência estética contemporânea.

Em conclusão, a análise da arte pós-histórica, sob a perspectiva de Arthur Danto, revela uma transformação profunda no papel da imagem e da estética, tanto na pintura quanto no cinema. A pintura, ao longo da história, com sua busca pela autorreflexão e autodefinição, marcou o fim da arte tradicional, substituindo a excelência representacional pela exploração da natureza essencial da imagem. O cinema, por sua vez, emergiu como um meio que transcende a mera representação, utilizando a imagem em movimento para criar narrativas complexas e experiências temporais únicas.

Danto critica a visão estética formalista de Greenberg, defendendo, em contrapartida, uma abordagem pluralista que valoriza os significados incorporados nas obras de arte, além de suas qualidades visuais. Essa perspectiva permite uma apreciação mais ampla e inclusiva da arte contemporânea, na qual beleza não é mais o único critério estético, mas sim a capacidade da obra de incorporar significados.

Através de exemplos como o filme *Empire*, de Warhol, e as obras de Buñuel, Danto ilustra como a arte pós-histórica desafia as convenções estéticas tradicionais, abrindo espaço para uma diversidade de expressões que refletem a complexidade da condição humana e a multiplicidade de significados na era pós-histórica da arte. Assim, a arte pós-histórica redefine não apenas o que entendemos por arte e imagem, mas também como elas são experienciadas e interpretadas, consolidando-se como um campo de experimentação e reflexão contínua.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que o presente artigo buscou elucidar é o fato de que a análise de Danto acerca da imagem e da arte em seu período pós-histórico não apenas demonstrou uma mudança paradigmática do conceito de imagem, mas também desvelou uma discussão sobre a própria “coisa em si” que é a arte. O “fim da arte”, tal como Danto propõe, configura-se como o epítome dessa inflexão histórica: ao longo de séculos compreendida sobretudo como objeto mimético, a imagem artística passa a ser definida pelo significado que incorpora. A pluralidade de estilos e teorias, que emergem desde o modernismo, e compõem o período pós-histórico da arte, demonstra que a imagem passa a ser apenas uma das possíveis formas de expressão artística.





Nesse sentido, ao enxergarmos a amplitude de possibilidades artísticas do período pós-histórico da arte, é possível que a crise da imagem possa ser compreendida não como um declínio da representação visual, mas como a abertura de um novo horizonte conceitual. A imagem deixa de estar restrita à função clássica de imitação e passa a constituir condição de possibilidade para que a obra transcenda a mera *mimesis*, articulando significados e inserindo-se no interior do mundo da arte enquanto problema filosófico. Dessa forma, a teoria de Danto ressignifica o papel da imagem, tirando-a da função clássica de representação e alocando-a a questões filosóficas sobre seu significado e sua relação com o mundo da arte.

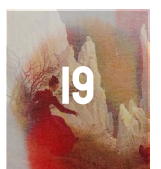
Além disso, percebemos o quão fundamental foi a transição da arte enquanto *mimesis* para *diegese*, de forma que houve uma reestruturação na própria forma de se interpretar uma obra de arte. O período artístico pós-histórico apresenta-se como um fruto do Modernismo, já não exige correspondência imagética direta entre obra de arte e realidade, o que também possibilita ao espectador acessar a obra através da interpretação, tão importante para Danto. Essa mudança paradigmática, como vimos anteriormente, tem implicações profundas na forma como diferentes mídias — como a pintura e o cinema — se posicionam dentro do campo artístico e na maneira como são avaliadas e compreendidas.


Por fim, a pluralidade artística que caracteriza esse novo período demonstra que a arte e a imagem se tornaram fenômenos abertos a múltiplas abordagens e concepções, sem a necessidade de seguir um único caminho evolutivo. A crise da imagem, nesse contexto, não representa um enfraquecimento da arte, mas sim sua adaptação a novas realidades e possibilidades expressivas. Assim, a arte pós-histórica, conforme analisada por Danto, reafirma a importância da interpretação, do contexto e da reflexão filosófica na experiência artística contemporânea.

## REFERÊNCIAS

ANKERSMIT, Frank R. *Danto, history, and the tragedy of human existence*. *History and Theory*, v. 42, n. 3, p. 291-304, 2003. Disponível em: [The End of Art? - Carroll - 1998 - History and Theory - Wiley Online Library](#) Acesso em: 31 mar. 2025.

BOGÉA, Anderson. A influência fregeana na filosofia da arte de Arthur Danto. *Discurso*, São Paulo, Brasil, v. 53, n. 2, p. 100-119, 2023. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.2023.215685. Disponível em: <https://revistas.usp.br/discurso/article/view/215685>.. Acesso em: 8 out. 2025.





CARROLL, Noël. The end of art?. *History and theory*, v. 37, n. 4, p. 17-29, 1998. Disponível em: [The End of Art? - Carroll - 1998 - History and Theory - Wiley Online Library](#). Acesso em: 31 mar. 2025

CAVELL, Stanley. *Pursuits of happiness: The Hollywood comedy of remarriage*. Harvard University Press, 1981.

COSTELLO, Diarmuid. On Late Style: Arthur Danto's The Abuse of Beauty. *The British Journal of Aesthetics*, v. 44, n. 4, p. 424-439, 2004. Disponível em: [ON LATE STYLE: ARTHUR DANTO'S THE ABUSE OF BEAUTY | The British Journal of Aesthetics | Oxford Academic](#). Acesso em: 31 mar. 2025

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DANTO, Arthur C. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. Edusp, 2006.

DANTO, Arthur C. Embodied meanings, isotypes, and aesthetical ideas. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 65, n. 1, p. 121-129, 2007. Disponível em: [Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas | The Journal of Aesthetics and Art Criticism | Oxford Academic](#). Acesso em: 31 mar. 2025

DANTO, Arthur C. Moving pictures. *Quarterly Review of Film & Video*, v. 4, n. 1, p. 1-21, 1979. Disponível em: [Moving pictures: Quarterly Review of Film and Video: Vol 4, No 1 - Get Access](#). Acesso em: 31 mar. 2025

DANTO, Arthur C. *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2024.

DANTO, Arthur. *O filósofo como Andy Warhol*. ARS (São Paulo), v. 2, p. 99-115, 2004.

DANTO, Arthur. *O que é a arte*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020.

DANTO, Arthur C. The end of art: A philosophical defense. *History and theory*, v. 37, n. 4, p. 127-143, 1998. Disponível em: [The End of Art: A Philosophical Defense - Danto - 1998 - History and Theory - Wiley Online Library](#). Acesso em: 31 mar. 2025

DAVIS, Whitney. When pictures are present: Arthur Danto and the historicity of the eye. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 59, n. 1, p. 29-38, 2001. Disponível em: [When Pictures Are Present: Arthur Danto and the Historicity of the Eye on JSTOR](#). Acesso em: 31 mar. 2025.

EVERS, Daan. Expressivism and arguing about art. *The British Journal of Aesthetics*, v. 58, n. 2, p. 181-191, 2018. Disponível em: [Expressivism and Arguing about Art | The British Journal of Aesthetics | Oxford Academic](#). Acesso em: 31 mar. 2025

GAL, Michalle. *Action, Art, History: Engagements with Arthur C. Danto*. Cidade: editora, 2008.



GREENBERG, Clement. Modernist painting. In: Modern art and Modernism. Routledge, 2018. p. 5-10. Disponível em: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9780429498909-2/modernist-painting-clement-greenberg>. Acesso em: 11 out. 2025

GOEHR, Lydia. Afterwords: An introduction to Arthur Danto's philosophies of history and art. *History and Theory*, v. 46, n. 1, p. 1-28, 2007. Disponível em: [AFTERWORDS: AN INTRODUCTION TO ARTHUR DANTO'S PHILOSOPHIES OF HISTORY AND ART\\* - GOEHR - 2007 - History and Theory - Wiley Online Library](#). Acesso em: 31 mar. 2025

HILMER, Brigitte. Being Hegelian after Danto. *History and Theory*, v. 37, n. 4, p. 71-86, 1998. Disponível em: [Being Hegelian after Danto - Hilmer - 1998 - History and Theory - Wiley Online Library](#). Acesso em: 31 mar. 2025

MORRIS, Geraldine. Artistry or mere technique? The value of the ballet competition. *Research in Dance Education*, v. 9, n. 1, p. 39-54, 2008. Disponível em: [Full article: Artistry or mere technique? The value of the ballet competition](#). Acesso em: 31 mar. 2025

NASCIMENTO, Charlston Pablo do. O DILEMA DA MIMESIS EM ARTHUR DANTO. *Revista Ideação*, v. 1, n. 31, p. 59-81, 2015. Disponível em: [O DILEMA DA MIMESIS EM ARTHUR DANTO | Revista Ideação](#). Acesso em: 31 mar. 2025

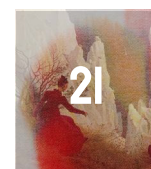
RUSH, F. Symposium: Arthur Danto, The Abuse of Beauty. *Inquiry*, 48(2), 172-188, 2005. Disponível em: [Full article: Symposium: Arthur Danto, The Abuse of Beauty](#). Acesso em: 31 mar. 2025.


SEEL, Martin R. Art as Appearance: two Comments on Arthur C. Danto's after the End of Art. *History and Theory*, v. 37, n. 4, p. 102-114, 1998. Disponível em: [Art as Appearance: Two Comments on Arthur C. Danto's After the End of Art - Seel - 1998 - History and Theory - Wiley Online Library](#). Acesso em: 31 mar. 2025

WOLCOTT, Anne. Is what you see what you get? A postmodern approach to understanding works of art. *Studies in Art Education*, v. 37, n. 2, p. 69-79, 1996. Disponível em: [Is What You See What You Get? A Postmodern Approach to Understanding Works of Art: Studies in Art Education: Vol 37, No 2](#). Acesso em: 31 mar. 2025.

## NOTAS

- 1 A seguinte citação exemplifica bem a relação entre Danto e Hegel na estética: "A arte é praticamente a confirmação da teoria da história de Hegel, segundo o qual o Espírito está destinado a tornar-se consciente de si. Ela reproduziu esse curso especulativo da história tornando-se autoconsciente — a consciência da arte sendo arte sob uma forma reflexiva comparável à da filosofia, que é ela própria consciência da filosofia" (Danto, 2005, p. 102).



- 
- 2 Nesse sentido, é interessante fazer uma breve distinção entre o Modernismo e o período pós-histórico da arte: a distinção central para Danto entre o Modernismo e o período pós-histórico da arte está na presença (ou ausência) de uma narrativa teleológica na História. Assim, por um lado, Modernismo fazia parte da história da arte propriamente dita, onde os movimentos eram impulsionados por um imperativo progressista, buscando a essência da arte por meio de um processo de superação estilística. Por outro lado, o período pós-histórico marca o fim dessa narrativa, posto que a arte atingiu a autoconsciência (o destino hegeliano), libertando-se da obrigação de evoluir ou seguir uma direção única.
  - 3 Danto ainda complementa sua noção histórica de mimesis trazendo uma perspectiva nietzschiana, acerca da exemplificação dionisíaca, à discussão: “Para o pensador estadunidense, obviamente, não se pode afirmar que nos rituais dionisíacos houvesse uma aparição divina de modo literal, mas, por intermédio de alguém que o representava. Essa consideração, observa Danto, nos leva a refletir que se por um lado não se pode deixar de considerar que nos rituais dionisíacos havia alguém que representava Dioniso (fazendo, de algum modo, uma mimetização), por outro lado a identificação dessa representação com uma interpretação que lhe aufere um sentido de caráter religioso o torna algo diverso ao que era enquanto mera coisa, o que pode ser assimilado, em nossa cultura cristã, com o fato de que a água benta não é somente água, por impossível que seja distingui-la da água comum” (Nascimento, 2015, p. 74).
  - 4 Sobre a cena em questão, do filme *Un Chien Andalou*: “É introduzida com uma cena do diretor (Buñuel) afiando uma navalha, com as mangas da camisa arregaçadas. Ele corta a unha para testar a lâmina e, em seguida, sai do cômodo, vai até uma varanda e olha para o céu noturno, onde uma nuvem fina corta a lua cheia ao meio. Corta para uma mulher sentada e impassível, cujas pálpebras são mantidas abertas pelo homem, revelando o globo ocular que, em um close progressivo, assume a dimensão da lua no quadro anterior. A navalha corta o olho, e as metades escorregadias desabam ao redor da borda afiada da lâmina” (Rush, 2005, p. 172).

