Arte e Realidade

Art and Reality

RESUMO

A representação da realidade pelas obras de artes na maior parte do tempo, ao invés de tornar presente o que já existe, apresenta o que está ausente, ou configura um equivalente visual do que é inteligível por meio de valores simbólicos ou de alegorias. O que designa a conformidade de uma ação ao modelo de uma outra ação preexistente, ou mesmo da reprodução da aparência de qualquer coisa, porém, sem que seja uma réplica, mas a arte da realidade de reconhecer as belas coisas da vida.

Palavras-chave: Técnica. Ilusão. Arte. Imagem.

ABSTRACT

Reality's representation through artwork mostly, instead of realizing what already exists, shows what is absent, or configures a visual equivalent of what is intelligible through symbolic values or allegories. What designates the accordance of an action with the model of another pre-existing action, or even of the reproduction of something's appearance, however, without being a replica, but the real art of recognizing beautiful things in life.

Keywords: Technique. Illusion. Art. Image.

“A arte não é a representação de uma bela coisa, mas a bela representação de uma coisa.”

Immanuel Kant

CHRISTIANE WAGNER

Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.
São Paulo. Brasil.

INTRODUÇÃO

A reflexão sobre a arte no Ocidente se apresenta até o Romantismo, século XIX, com interpretações da teoria do Belo e da *mimésis* se renovando e encontrando como ponto de referência as teorias de Aristóteles em sua obra *A poética* [2], que contraria a teoria das *Ideias* de seu mestre Platão, do livro III de *A República* [15]. Aristóteles apresentou a *mimésis*, e recusou a separação do mundo inteligível do mundo sensível e associou o prazer à imitação artística da natureza. Para Aristóteles a arte é benéfica de todas as formas, tanto para o indivíduo quanto para a sociedade. Enquanto o sentido de Platão para a *mimésis* estava nas artes figurativas, para Aristóteles a *mimésis* era representação do sentimento como objeto de importância nas obras artísticas ao sentido de uma catarse (*catharsis*) na tragédia. E, ao sentido da *mime*, do aspecto mimético, a reflexão de Aristóteles abordava a arte de dançar (em sua semelhança e origem, imitando animais). Nesse sentido, a arte do *mime* trata da identificação pela transferência de personalidade. Contudo, apenas no início do século XX, é que se constatou, pelos estudos arqueológicos, na arte rupestre, esse gesto de imitação dos movimentos de animais. A seguir, em algumas figuras extraídas das paredes das cavernas de *Les Trois-frères*, em *Montesquieu-Avantès, Ariège (Midi-Pyrénées)*, França, figuras representativas marcam a história da arte, a arte do paleolítico.

Figura 1 – Pequeno feiticeiro com arco musical (*petit sorcier à l'arc musical**).

Esta figura, que por muito tempo alimentou fantasias de serem representativas dos primeiros gestos musicais, da arte da música, hoje comprovado por cientistas, representam movimentos humanos imitando animais para o simples rito de caça, que seja um ritual de caça ou xamânico, também são os primeiros movimentos para a origem da dança.

* Bégouën, Henri: *Les Grottes de Montesquieu-Avantès, Enlène, Les Trois-Frères*, Le Musée de Pujol. Toulouse 1936

Figura 2 – desenho de Henri Breuil: “[...]nesta figura, as mãos não demonstram os movimentos de uma marcha, mas o gesto identificado em danças de alguns povos primitivos”.**

Figura 3 – Feiticeiro (Sorcier ou Dieu cornu) na caverna.***

Desde o Renascimento, a tradução e a interpretação do termo *mimésis* foram a origem de importantes debates filológicos e teóricos e tiveram um papel importante na

** BEGOUEN, Henri. *Un dessin relevé dans la caverne des Trois-frères, à Montesquieu-Avantès (Ariège)*. In: *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 64e année, N. 4, 1920. pp. 303-310. Disponível em: [/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1920_num_64_4_74336](http://web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1920_num_64_4_74336) Acesso em: 20 ago. 2014.

*** BEGOUEN, Henri. *Les bases magiques de l'art préhistorique*. In: *Revue Scientia*, 1939. Disponível em: <http://www.hominides.com/html/art/magie-art-prehistorique-chasse-1.php> Acesso em: 20 ago. 2014.

história do pensamento artístico. Em todas as artes a *mimésis* diz respeito à imitação da natureza, ou seja, representação da realidade. A tragédia, como a principal concepção de arte, prevaleceu durante muitos séculos denominada *mimésis*. Da Antiguidade à Idade Média, a concepção da realidade e sua representação do mundo antigo e do mundo medieval se distinguem, segundo Erich Auerbach [3], entre a Odisseia e a Bíblia. Enquanto o real e o cotidiano não se ausentam na obra de Homero, com significados limitados, sem nobreza de estilo e nem mesmo remetendo ao sublime, a Bíblia, ao contrário, oferece o espetáculo e a interpretação figurada. Os fatos cotidianos representam sinais de um advento superior, com características simbólicas e esotéricas próprias à mentalidade medieval; é a vida do Cristo relacionada com o cotidiano, a família e a tragédia sublime que marca a ruptura categórica com a Antiguidade no sentido da *mimésis* em sua concepção literária do real.

Em suma, a teoria da *mimésis*, propriamente associada ao termo, apresenta etimologicamente seu sentido na Grécia antiga com significados distintos de interpretação na tradução para o latim, somados aos valores da Idade Média, que é a passagem do termo *mimésis* para *imitatio*, *imago*, designando a imagem de Deus, associado a todos os segmentos do sagrado. No século XIV, a expressão *imitatio Christi* ilustrou bem essa transformação. A ideia pela qual o homem foi criado à imagem de Deus situa o termo *imago* não apenas ao sentido da cópia mas, também, da analogia. E, a partir do significado latim, é que os italianos desenvolveram a teoria da *imitazione*. Mas, em oposição a essa teoria, os franceses adotam a teoria de Aristóteles, *mimésis*, que prevaleceu no pensamento europeu desde o século XVII, e dessa concepção francesa, os alemães desenvolveram suas reflexões sobre a *mimésis* (*Nachahmung, nachmachen, kopieren, nachbilden*) a partir do século XVIII. Nos séculos XV e XVI, no Renascimento, a teoria da Aristóteles sobre a *mimésis* foi referência na pintura, enquanto imitação da natureza.

No Cinquecento, o artista dotado de talento, podendo ser reconhecido como gênio, mesmo que, considerado pela religião como dotado de um dom divino, realizava sua arte pela *mimésis* ao encontro da bela natureza. E esse assunto, objeto de discussões entre artistas intelectuais, humanistas e a teologia, questionava-se quem seria o criador. A resposta convincente foi de Da Vinci, ao afirmar ser o artista. Porque o artista nos ensina a ver o mundo: “[...] o pintor não pinta o que ele vê, ele pinta o que ele pensa, e porque ele pinta o que ele pensa ele vê também o que ele pensa” [12]. Essa afirmação se assemelha a um conhecido ditado alemão, que surgiu da obra de Kant: “pensamentos sem conteúdo são vazios, visões sem conceitos são cegas” (*Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind*) [11]**** em *Crítica da Razão Prática*, ao refletir sobre o equilíbrio entre a razão e o sentimento. Assim, do Renascimento aos nossos dias, uma questão ainda subsiste nas artes: de onde vem a força que o conduz à criação, no sentido de inovação? Seria pela razão ou pelo sentimento? No Renascimento não estava em questão o binômio razão e sensibilidade.

O princípio estético dominante era a imitação (*mimésis*) pela Matemática, Geometria no domínio da arte, não de cópia, mas pelas técnicas de adequação, como

**** (nossa tradução).

submissão às técnicas da perspectiva. O objeto da arte era a natureza, o homem e Deus. Mas, ao designar “homem”, ainda não se tratava de homem, sujeito, portanto, não se falava em subjetividade nessa época. Mas, de Kant à atualidade, essa questão permanece aberta. Razão ou sensibilidade?

DESENVOLVIMENTO

A beleza, considerada racional, é associada à harmonia, implicando o conhecimento científico. Demorou muito até que a imaginação, a intuição, a emoção, a paixão e outros sentimentos pudessem ser considerados também faculdades criativas capazes de produzir a beleza. Sentimentos esses que mais tarde puderam ser refletidos por Kant em seu juízo estético. Foi preciso atingir o equilíbrio, chegar a um contexto no qual a síntese da razão com a sensibilidade tivesse importância para que a experiência estética encontrasse sua força, no final do século XVIII.

Seja qual for a obra em seu processo de realização existe uma referência – imitação –, um modelo àquele que a realiza, seja o artista ou o artesão, pelas suas capacidades próprias de aptidão técnica e intelectual. Essas aptidões compreendem o domínio técnico e o material utilizado, popularmente conhecido como os “segredos” do artista ou da genialidade como referência para o artista. Os segredos se justificam pela condição de não serem explicados, permanecendo intransferíveis, mesmo entre mestres e discípulos, portanto não podem ser transmitidos.

Lembremos que, antes da autonomia da disciplina estética, ainda na primeira metade do século XVIII, e desde o Renascimento, a arquitetura, a escultura, a música, a poesia, a pintura e a dança eram orientadas pelas teorias que tinham como objeto o Belo e a arte como imitação da natureza – *as belas-artes*. Nessa época, a força da poesia e da pintura em teorias discutiam as belas-artes, das quais a conhecida frase de Horácio resistia ao tempo: *Ut pictura poesis erit* (a pintura é como a poesia), reduzindo as artes a um mesmo princípio de imitar a natureza, a bela natureza, que por Charles Batteux, em sua obra de 1746 [4], o sentido estava em satisfazer pela aparência, pelo gosto e pelo amor a si próprio. Como os temas epicuristas que se destacaram na obra do poeta romano Horácio (império de Augusto) com a importância em se aproveitar o presente (*carpe diem*) pelo reconhecimento da brevidade da vida e a busca pela tranquilidade (*fugere urbem*). Para Batteux, o que era considerado uma criação nova, uma nova representação da relação entre o homem e a natureza, era o que seria a genialidade. Ou também, comparando os limites da poesia com os da escultura, conforme Gotthold Ephraim Lessing, em *Laocoon*, 1766.

Figura 4 – *Laocoonte*, século I a.C. Roma, Museu Vaticano.*****

Para Charles Batteux o gosto era o prazer próprio de tudo o que oferecesse o sentimento agradável. E este prazer deveria estar presente em todas as artes, sem que fosse necessário comparar ou hierarquizar os méritos de cada arte. As diferentes práticas artísticas procuravam atender às expectativas desse ideal de beleza. Cada arte, em suas especificidades criativas, foi comparada e hierarquizada. Os modos de cada arte, pelas suas possibilidades técnicas e materiais, podem favorecer mais ou menos a obra em sua função expressiva. E, pelas palavras de Batteux, “Arte [no singular] significa todas as artes, é a capacidade exclusiva e singular presente em todas as épocas e lugares se diferenciando da imitação da natureza [*mimésis*]” [4]. A obra de Batteux foi muito importante para que Schlegel, Kant e Hegel refletissem sobre a concepção da *mimésis*, do gênio e sobre o racionalismo clássico. Mas, atravessando um período de muitas discussões entre artistas, críticos e historiadores, principalmente com a teoria de Lessing, cada arte passou a ser valorizada em seus limites e valores específicos. Para a reflexão dessas realizações artísticas a obra fundamental é a poética de Aristóteles (principalmente sobre o teatro) na distinção de uma imitação, no sentido de similaridades. A imitação, segundo Aristóteles, é um meio de adquirir o conhecimento. No sentido metafísico de Pitágoras e Platão, surgem aqueles que buscam acima da arte uma realidade, situando a realização artística apenas no domínio do sensível, considerando a arte apenas a imitação (*mime*), depreciando a condição dessa arte ser absoluta enquanto meio de se chegar ao conhecimento, à intelectualidade, ao mundo das ideias. Essa arte é a aparência; seja por meio de técnicas de cores

***** Obra realizada pelos artistas da antiguidade grega: Agesandros, Polydoros et Athénodoros de Rhodes. [6; 14].

artificiais, seja pelas técnicas do som, seja por todas as formas que possamos realizar artificialmente, materializar, seria sempre uma forma aparente, despertando nossos sentidos ao percebê-la. A ilusão, portanto, é a aparência. A sensibilidade em percebê-la, diz respeito à estética. O contrário, o que uma realidade seria, diz respeito ao não estético (*anesthétique*).

Uma realidade capaz de nos oferecer o sentido da vida deveria ser a realização como tal. Mas essa existência real, só e efetivamente, seria muito pragmática, principalmente ao supor que o homem possa se autossatisfazer. O homem não poderia compreendê-la em toda a sua complexidade. Um ser único, em sua própria existência, até o fim de sua vida, não representa uma verdade, ou seja, uma única concepção da realidade tal como sua experiência única. Até porque o sentido de uma realidade é o ser como sempre o foi, dotado de uma capacidade extraordinária de imaginar. O homem se relaciona com todas as questões apresentadas pelo mundo. O mundo da arte, o das imagens e do mercado cultural, é o espaço que está diante de culturas para a transmissão do passado e, conseqüentemente, transformando-o. Essas questões se reúnem em duas perspectivas: a primeira é da imagem em vista de uma ilusão perfeita, isto é, a realidade virtual que está desencantada com a proliferação das imagens. A segunda é um debate da capacidade do homem de se elevar para configurar uma imagem, seja ela mesma uma abstração do mundo na qual se possibilita extrair do ritmo cotidiano, ou seja, do mundo real à ilusão. O trabalho de criação apresenta-se de forma indispensável, da qual depende o futuro da humanidade. Ainda mais, não se leva em conta que a criação ideológica, artística e cultural seja vital porque é ela que oferece as orientações na vida em sociedade em tempos de profundas mudanças. Sobretudo, no decorrer do século XX, muitos pensadores estudaram as consequências das inovações consideráveis e indispensáveis no domínio das culturas técnicas, das culturas políticas, e da cultura material da vida cotidiana. Sendo assim, no que diz respeito à ilusão imaginária, que exprime a crença de ver o mundo de hoje e de desenvolver o que foi nomeado por Baudrillard de ilusão incisiva (*l'illusion incisive*), depende de alguns antecedentes importantes para a dinâmica atual do espaço público. Hoje a ilusão tornou-se mais forte que o real, ao ponto de não conseguirmos nos abstrair do cotidiano. Abstrair-se do mundo tangível é estar além de todas as nossas sensações, por meio da crítica – no sentido positivo, em sua origem grega –, que significa diferenciar e chegar ao verdadeiro sentido, pela razão pura que significa estar com uma razão sem dependência das sensações, ou seja, dos sentidos para poder conhecer ou não o que seja possível, sem ilusões. Pela análise da esfera pública, como transformações do espaço público, somam-se ainda ao fato político as redes de comunicação públicas e da posição do cidadão em buscar uma politização, mais participação e liberdade de expressão.

A grande referência para uma vida pública e politizada foi a Revolução Francesa, não só para a França, mas também para a Alemanha, como nos confirmou Jürgen Habermas, além, claro, para toda a Europa e grande parte do mundo. A literatura e as artes passaram a ter uma concepção com discussões políticas ou alusão aos acontecimentos políticos. Porém, não está nos aspectos da urbanização, das ideologias da geração que marcou a revolução cultural e das consequências do desenvolvimento

econômico e social. Nem mesmo na caracterização do processo de transformação devido à emergência de novas políticas, para as relações públicas e comerciais que orientam o sistema de mercado. Como já sabemos há muito tempo, nossa ilusão de real é devida à influência exercida não só pelos novos recursos tecnológicos, mas por sermos parte de uma cultura de massa, influenciada pelos *media* e antes mesmo pela literatura e arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não acreditar nas imagens significa: primeiro, acreditar em outra realidade, inicialmente se desvinculando da tradição e do convencional, isto é, eliminando qualquer sentimento ao realizar uma obra sem a nostalgia do passado. Mas, depois, naturalmente haverá uma necessidade de os indivíduos acreditarem nessa nova realidade como tradição; em segundo, acreditar na capacidade de compreender todas as formas de dissimulação da sociedade. É o conhecimento da verdade que se esconde atrás de todos os objetivos das relações sociais. É o que chamamos de a imagem da sociedade – a imagem contemporânea. Então, os meios para orientá-la podem ser a condição de destruir as imagens para outras novas imagens alcançarem seu objetivo. Que é a ideia de fazer acreditar em outras ideias. A reflexão sobre a inovação na configuração das imagens é, em princípio, uma destruição de tudo o que existe e que se compreende como imagem. Mas não na prática, apenas na abstração. Na prática, no mundo tangível, as imagens resistem ao tempo de todas as realizações e mantêm a tradição como história. Principalmente as de grandes conquistas e por meio das técnicas de persuasão pela imagem no espaço público. Obras monumentais são consideradas patrimônio histórico da humanidade; até mesmo quando destruídas pelas guerras, são reconstruídas fielmente segundo a original, como aconteceu em Dresden, Alemanha, depois da destruição total da cidade, em 13 de fevereiro de 1945, com um ataque das forças aliadas anglo-americanas. Com grande destaque foi a reconstrução da igreja luterana de Nossa Senhora (*Frauenkirche*), construída originalmente, por volta dos anos de 1726, por um dos maiores arquitetos do barroco alemão, Georg Bähr. Uma obra monumental que, ainda com grande força estrutural, resistiu à Guerra dos Sete Anos, mas não conseguiu resistir aos bombardeios no fim da Segunda Guerra Mundial. O grande destaque nessa arquitetura é a cúpula em forma de sino, conhecida como *Sino de pedra*, além do altar e órgão, que no original, a partir de 1731, contava com o grande especialista em composições para órgãos, Johann Sebastian Bach.

Figuras 5 e 6 – Frauenkirche, Dresden, Alemanha. Foto: Christiane Wagner, 2012.

A busca pelos valores tradicionais em contraste com o ideal de inovação, em uma dialética, constrói narrativas para um julgamento de valores em estética. A imagem no espaço público tem diferentes formas de apresentação, não só figurativas, mas também pela própria configuração do espaço público com seus monumentos, arquiteturas e espaços de convívio. A saber, a arte como objeto de estudo em estética, objeto principal de configuração de imagem ao se reportar à arquitetura, ou à escultura, analisa a importância da relação com as grandes atividades materiais, sociais ou espirituais da vida humana. da irracionalidade, das dores, da infelicidade, do desespero,

Figura 7 e 8 – Altar com o órgão e cúpula na Frauenkirche, Dresden, Alemanha. Foto: Christiane Wagner, 2012.

A sensibilidade, com maior intensidade para alguns artistas, menos para outros, não está no contexto ou na época, mas na espécie humana. E o que se faz, com o sentimento, é que está relacionado a um período. Podem-se fazer coisas belas ou horríveis. A forma de realizar as coisas boas e belas, ou seja, os meios pelos quais se utilizaram as técnicas e materiais são comparados com base em seus processos de criatividade. A arte sempre dependeu da técnica, no seu desenvolvimento, que é o resultado de um conhecimento, aprendizado, aptidão para transmitir e expressar de forma espontânea ou intencional o que se percebe no meio. A arte é a reprodução (*mimésis*) do equilíbrio, da reflexão, da compreensão, da paciência, da felicidade, da alegria, do amor, da compaixão, da beleza e dos bons sentimentos. Como também, do desequilíbrio,

da irracionalidade, das dores, da infelicidade, do desespero, enfim, dos sentimentos horríveis. Seja o bem, seja o mal, percebemos as relações desses sentimentos, no universo tangível, com as experiências pessoais. Os sentimentos e os resultados desse entrelaçamento nas realizações e expressões artísticas se configuram com muitas semelhanças, mesmo entre obras situadas em contextos e épocas distintas e distantes.

Vejam os modos de cada arte, pelas suas possibilidades técnicas e materiais, podem favorecer mais ou menos a obra em sua função expressiva. Lembremos que, antecedendo a autonomia da estética, a partir da segunda metade do século XVIII, as belas-artes eram orientadas pelas teorias que tinham como objeto o belo, a arte como imitação da natureza. As diferentes práticas artísticas procuravam atender às expectativas desse ideal de beleza. Cada arte, em suas especificidades criativas, foi comparada e hierarquizada. Mas, atravessando um período de muitas discussões entre artistas, críticos e historiadores, principalmente com a teoria de Lessing, passou a ser valorizada separadamente, cada uma em seus limites e valores específicos.

Os valores, sejam técnicos ou pela capacidade do artista que idealiza a beleza, abriram um novo rumo para as belas-artes, que, desde então, foram entendidas em um todo que compreendia as diferentes artes, cada uma com suas especificidades, porém, compreendia em seu todo como objeto a criação de arte com referência à natureza – uma representação do belo. Arte, com esse sentido, passou a ser um conceito universal. A arte evoluiu, cada qual em seu próprio curso e buscando pela criação o novo, por meio do desenvolvimento tecnológico ou pelo domínio técnico, dependendo da criatividade. Mas, mesmo que novidades, invenções e artifícios possam sempre surgir, as teorias encontram também um novo entendimento e sistematização das realizações. As teorias das artes discutidas desde a Renascença se desenvolveram de acordo com a criação artística, e *vice-versa*, mantendo uma relação de interdependência. Claro que sempre considerando todos os aspectos, desde as primeiras manifestações do homem, em sua história e conquistas. Se, por um lado, ainda se questiona a importância da arte; por outro, se questiona como tal questão poderia ser elaborada, se bem deduzimos conhecer o homem, nossa própria espécie. Assim sendo, elaboramos uma simples pergunta: quando algum de nós deixa, mais ou menos, de expressar alguma ideia ou sentimento por meio de alguma técnica? Protegendo-nos, configurando nosso bem-estar, reproduzindo nossos sonhos, cantando, dançando, escrevendo, pintando e etc. O homem pode, em suas etnias, formações, educação, culturas e, principalmente, em suas diferenças, ter na essência, semelhanças inerentes à sua espécie para imaginar, conhecer, sentir, pensar e saber. Desde as primeiras manifestações do Mundo Antigo, seja em Altamira ou Lascaux, seja por toda a antiguidade grega, seja mesmo na Idade Média, no Renascimento, Barroco, modernidade, até os nossos dias: quantas coincidências podemos evidenciar do ato criativo?

A arte, no geral, em seus processos busca sempre o critério de avaliação de uma possível criatividade, vinculado à diversidade de formas de realização e originalidade. Quanto à realização, pela sua apresentação material, fornece os elementos concretos de análise e avaliação. Mas, quanto à originalidade, não só é necessário o domínio na avaliação da obra realizada, mas também um domínio de todos os elementos existentes e da diversidade de outras tantas realizações do momento presente ao sentido

retroativo. Mas isso apenas acontece se houver uma manifestação de interesse em pesquisar a originalidade, claro que passando pelas diferentes formas de distinção do emprego da criatividade para uma realização artística ser considerada verdadeira, e mais ou menos, original. A noção de criatividade, utilizada frequentemente, é a ideia mesma de criação, que é insuficientemente definida.

REFERÊNCIAS

- [1] ADORNO, T. W. **Ästhetische Theorie**. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- [2] ARISTOTELES. **Poétique**. Trad. J. Hardy. Paris: Gallimard, 1996.
- [3] AUERBACH, E. **Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur**. Tübingen, Basel: Francke, 1994.
- [4] BATTEUX, C. **Les beaux arts réduits à un même principe**. Paris: Durand, 1746. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50428g/f2.image>>.
- [5] BAUDRILLARD, J. **Simulacres et Simulation**. Paris: Galilée, 1981.
- [6] _____. **Illusion, désillusion esthétiques**. France: Sens & Tonka, 1997.
- [7] ECO, U.(org.). **História de Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004
- [8] HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Ästhetik**. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- [9] JIMENEZ, M. **La querelle de l'art contemporain**. Paris, Gallimard, 2005.
- [10] _____. **L'art dans tous ses extremes**. Paris: Klincksieck, 2012
- [11] KANT, I. **Kritik der reinen Vernunft**. Stuttgart : Reclam Verlag, 2006.
- [12] _____. **Kritik der praktischen Vernunft**. Stuttgart: Reclam Verlag, 2008.
- [13] LUDWIG, R. **Die Kritik der reinen Vernunft**. Eine Lese-Einführung. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2011.
- [14] MILAN, P. Léonard de Vinci: La peinture est chose mentale, *In: Fiche sur l'art*. Disponível em: <www.lyceedadultes.fr/sitepedagogique/documents_philo_philoTermS_livret_TermS_01_fiche_art_2012>. Acesso em: 21 ago. 2014.
- [15] WAGNER, C. **In Art - invenção e artifício**. São Paulo: Blucher, 2009.
- [16] _____. **Esthétique**. Saarbrücken: Paf, OmniScriptum GmbH & Co. KG, 2014.
- [17] Winckelmann, J. J. **Geschichte der Kunst des Altertums** (Dresdem, 1764) Darmstardt, 1982.
- [18] Platão. **La république**. Flammarion, 2002.

CHRISTIANE WAGNER graduada em Artes Visuais e Design pela Academy of Visual Arts – Frankfurter Akademie für Kommunikation und Design, Alemanha, e Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (ECA-USP), doutora em Design e Arquitetura pela Universidade de São Paulo (FAU-USP), doutora em Arts Plastiques et Esthétique pela Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne), Paris, e Pós-doutoranda PNPd–CAPES, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UNICAMP – e-mail: christiane.wagner@usp.br