

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - FAFICH
Departamento de Filosofia

RACHEL CECÍLIA DE OLIVEIRA COSTA

**Três questões sobre a arte
contemporânea**

Belo Horizonte, 2014

RACHEL CECÍLIA DE OLIVEIRA COSTA

**Três questões sobre a arte
contemporânea**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais,
como requisito parcial para obtenção do título de
Doutor em Filosofia.

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte

Belo Horizonte, fevereiro de 2014

FICHA CATALOGRÁFICA

100

C837t

2014

Costa, Rachel Cecília de Oliveira

Três questões sobre a arte contemporânea [manuscrito] /
Rachel Cecília de Oliveira Costa. - 2014.

325 f. : il.

Orientador: Rodrigo Antônio de Paiva Duarte.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Filosofia - Teses. 2. Arte moderna - Teses. 3. Estética -
Teses. 4. Pluralismo - Teses. I. Duarte, Rodrigo A. de Paiva
(Rodrigo Antônio de Paiva). II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título.

À minha tia Dinha, que desde a minha infância achava que eu deveria ser professora.

Que ela descanse em paz.

AGRADECIMENTOS

Farei dois tipos de agradecimento: um tradicional, às pessoas e instituições que me ajudaram a construir este trabalho e outro aos autores que escolhi para fazer a análise em questão. Começo com uma homenagem ao Danto, que faleceu no final da elaboração da tese. Não poderia deixar de agradecê-lo por sua forma prolixa de escrever que nunca vai direto ao ponto, assim como pelo conteúdo de seus argumentos e por seus exemplos imaginários hilários. A qualidade desta tese é diretamente proporcional às horas que passei discutindo com seus argumentos, às profusões de raiva quando terminava seus livros e às gargalhadas de incompreensibilidade quando lia seus exemplos. A estrutura de seus argumentos me deixava vermelha e quente de raiva. Poucas vezes trabalhei com um filósofo do qual discordasse tanto e, em detrimento disso tudo, o fiz personagem principal de minhas discussões e o incluo em meus agradecimentos. Porque muitas das minhas ideias surgiram desse confronto, são parte do turbilhão que se seguia à incompreensão ou ao desacordo. Em meu intelecto extremamente organizado, quando eu discordava de Danto ou não o compreendia, eu precisava encontrar argumentos que explicassem minha discordância ou incompreensão. Precisava encontrar saídas diferentes das dele. E é exatamente nesse ponto que Vilém Flusser merece agradecimentos também. Minha relação com o Flusser é de outra natureza, mesmo depois de uma década estudando o filósofo tenho dificuldades em discordar dele. A característica ensaística de seus textos, as lacunas e metáforas em abundância dão espaço para o desenvolvimento de outro tipo de pensamento. Na medida em que suas metáforas eram lidas eu preenchia os buracos, criava mundos inteiros, que eram meus, não do Flusser. Foi necessário quase uma década para eu me dar conta de que as minhas leituras de Flusser estavam repletas de remendos, de costuras que havia feito justamente porque o texto me interessava. O mesmo intelecto organizado que se rebelou contra o Danto, completou o Flusser. Eu construí teorias e explicações que agora compreendo que são mais minhas que dele. Sua filosofia completou perfeitamente a do Danto em meu intelecto. Porque eu precisava desse universo de compreensão, de concordância, de certitude para conseguir lidar com a rebelião que se erguia em meu cérebro ao escrever sobre Danto. Sei que Flusser não gostava de quem concordasse com ele, sempre tive medo disso. Mas eu não apenas concordo com Flusser, eu crio a partir dele, penso algo complementando o seu

pensamento. É o fruto do poder das metáforas, que em seu caso são tão complexas que é necessário um conhecimento extenso de filosofia para não serem lidas como literatura. Devido às suas fábulas filosóficas, eu criei o chão firme que era necessário para que discordasse com tanta certeza de Danto, e para que pudesse encontrar no cerne dos infundáveis exemplos do último, aquilo que me fez escolhê-lo para figurar esta discussão. Por mais instigante teoricamente que tenha se tornado a junção dos dois filósofos, ela também tem explicações pessoais, que ultrapassam o escopo de suas teorias e encontram a pesquisadora, a filósofa, que se afeiçoa e se rebela, que quer pensar e não aprender.

Ao meu amor, meu companheiro, meu marido, Giovânio Aguiar, eu não só agradeço, eu me doo. Todo esse processo foi de entrega de um às necessidades do outro. Eu devo minha iniciação filosófica a ele, assim como o aguçamento do meu ímpeto argumentativo. Casei-me com um sofista! Suas contribuições são inumeráveis e muitos dos argumentos desenvolvidos nesta tese foram lapidados sob o seu questionamento, a partir da tentativa de me mostrar todos os ângulos que conseguia enxergar. Sem ele, nada disso existiria.

Às minhas queridas amigas e colegas de trabalho Debora Pazetto Ferreira e Rizzia Soares Rocha, pelas incontáveis discussões durante esses quatro anos. Ler Danto não seria possível sem a contribuição e a raiva de cada uma delas que, ao se unirem à minha própria, acabaram por se tornar ímpeto solucionador.

Ao meu orientador, Rodrigo Duarte, principalmente por acreditar em mim. Há exatamente dez anos atrás, aceitou-me como orientanda sem me conhecer, apenas pela minha ousadia de estudar alguém praticamente desconhecido. E é exatamente dessa crença que se seguiu a liberdade por ele concedida para que esta tese se tornasse um espelho de mim mesma, em detrimento de uma pesquisa para seguir o protocolo.

Ao Professor Jacinto Lageira por me adotar como orientanda durante minha estadia em Paris. Sou muito grata pela sua disponibilidade em ler a minha tese e tecer considerações. E, principalmente, por uma delas: “você poderia ser menos formal, mais crítica”. Essa era uma alcunha que eu nunca imaginaria que caberia a mim e ao meu trabalho, mas da perspectiva dos ensaístas franceses eu ainda estava muito ligada à estrutura acadêmica exigida para uma tese de doutoramento no Brasil. Ao final, espero não tê-lo decepcionado.

À Nathalie Brunel, ma belle parisienne ! Je suis heureuse d'avoir te trouvé. Mon séjour à Paris n'aurai pas été la même chose sans toi. Tu as devenu ma seconde maman, donc à Paris ta maison sera toujours ma maison.

Às Professoras Virgínia Figueiredo e Giorgia Cecchinato pela contribuição e disponibilidade de participarem de minha banca de qualificação e de defesa. Assim como aos professores Luís Camillo Osório, Noéli Ramme, Verlaine Freitas e Bruno Guimarães por terem aceitado, tão prontamente, o convite para a defesa.

Ao “Já nasceu mais um” dos meus ex-alunos André Gontijo e Marina de Paula por terem aceitado o desafio de fazer de cada um dos exemplares da tese uma obra de arte.

Aos meus pais, Evandro Miranda da Costa e Laís Cecília de Oliveira Costa, porque sem seu amor incondicional e confiança nas minhas escolhas nunca teria me tornado filósofa. Essa não é exatamente uma profissão que agrada aos pais. E, em detrimento disso tudo, aqui estou eu. Além do mais, esses últimos quatro anos foram de ausência, espero me redimir por todas as vezes em que fui esperada e não pude comparecer.

A todos que foram meus alunos na Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais, por serem não somente a razão da estrutura desta tese, mas também as cobaias para testes de vários dos argumentos aqui desenvolvidos.

Claro, não poderia deixar de agradecer aos que indiretamente contribuíram com este trabalho. Minha irmã, Thaís Sofia de Oliveira Costa, minha querida avó Alzira Miranda da Costa, meus amigos e parentes, todos que tornam minha vida exatamente o que ela é, pois como dizia Leminski “isso de querer ser exatamente aquilo que a gente é ainda vai nos levar além”.

E à Andrea Baumgratz, secretária da pós-graduação, por ajudar uma neurótica obsessiva a cumprir todas as regras cabíveis, nos prazos determinados e passar pelos tortuosos caminhos da burocracia acadêmica. Ao CNPq, por me conceder uma bolsa de doutorado sanduíche durante seis meses e a CAPES, por financiar esta pesquisa.

RESUMO

Esta tese parte de três questões sobre a arte que são lugares comuns, e, justamente por parecerem óbvias, são, muitas vezes, negligenciadas. As questões apontam e colocam em discussão as modificações que ocorreram no universo da arte no último século, e que resultaram no que se denomina hoje como arte contemporânea. Elas são, respectivamente, o questionamento da habilidade técnica, a desmaterialização do objeto e o questionamento da experiência estética. A análise dos problemas levantados por cada uma é realizada a partir de dois pontos de vista diferentes, o de Arthur Danto e o de Vilém Flusser. Elegendo as soluções mais profícuas de cada filósofo, uma conclusão é elaborada tendo como premissa a afirmação de que tudo pode vir a ser arte. O objetivo é propor um modo de compreender o universo da arte atual, sem esquecer que a pluralidade característica das manifestações artísticas deve ser parte, também, de sua filosofia. Portanto, esta tese parte da constatação do pluralismo e apresenta uma leitura que enfatiza seus benefícios e contribuições para o modo de fazer e experimentar arte hoje.

Palavras chave: Ontologia, Habilidade Técnica, Desmaterialização, Experiência Estética, Pluralismo, Arthur Danto e Vilém Flusser.

ABSTRACT

This thesis is based on three questions about art that are commonplaces, and precisely because they seem obvious, are often overlooked. The questions point and call into discussion the changes that occurred in art world in the last century that resulted in what is known today as contemporary art. They are, respectively, the questioning of technical skill, the dematerialization of the object and the questioning of aesthetic experience. The analysis of the issues raised by each of them is carried out by two different points of view, the Arthur Danto's and the Vilém Flusser's. With the election of the most fruitful solutions of each, a conclusion is drawn from the proposition that everything can become art. The intent is to propose a way of understanding the world of contemporary art, without forgetting that the plurality characteristic of artistic manifestations should be also part of its philosophy. Therefore, this thesis starts from the realization of pluralism and presents a reading that emphasizes its benefits and contributions to the way of making and experiencing art today.

Key-words: Ontology, Technical Skill, Dematerialization, Aesthetic Experience, Pluralism, Arthur Danto and Vilém Flusser.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. K&M, “ <i>America’s Most Wanted (from People’s Choice series)</i> ”, 1994	19
Figura 2. K&M, “ <i>China’s Most Wanted (from People’s Choice series)</i> ”, 1994-7.....	19
Figura 3. Saul Steinberg, “ <i>American Society for Aesthetics</i> ”, 1992.....	21
Figura 13. Andy Warhol, “ <i>Brillo Box</i> ”, 1964.....	41
Figura 14. Robert Rauschenberg, “ <i>Cama</i> ”, 1955	45
Figura 15. Marcel Duchamp, “ <i>After a broken arm</i> ”, 1915 e Figura 16. Marcel Duchamp, “ <i>Fonte</i> ”, 1917	48
Figura 17. Man Ray, “ <i>Compasso</i> ”, 1920 e Figura 18. Man Ray, “ <i>Presente</i> ” 1921.....	49
Figura 19. Joan Miró, “ <i>Semáforo</i> ”, s/d.....	51
Figura 20. Hans Memling, “ <i>Tríptico de São João</i> ”, 1474.....	52
Figura 21. Sérgio Vaz, Exposição “ <i>A imagem e o vazio</i> ”, 2010	80
Figura 22. Maurits Escher, “ <i>Relatividade</i> ”, 1953.....	81
Figura 23. Maurits Escher, “ <i>Desenhando mãos</i> ”, 1948.....	81
Figura 5. Hélio Oiticica, “ <i>Parangolé</i> ”, 1964.....	83
Figura 6. Pina Bausch, “ <i>Nelken</i> ”, 1982	85
Figura 24. Albert Robida, “ <i>Teatro em casa via Telefonoscópio</i> ”, 1883	87
Figura 25. Albert Robida, “ <i>Casa suspensa e giratória</i> ”, 1883	87
Figura 26. Daniel Buren, “ <i>Murs de peinture</i> ”, 1966-7	95
Figura 28. David Reed, “ <i>Fotografia de Vertigo de Alfred Hitchcock, (1958), com inserção da pintura de David Reed #328</i> ”, 1990-93	97
Figura 29. Giuseppe Arcimboldo, “ <i>Primavera</i> ”, 1563	103
Figura 30. Thomas McIntosh, “ <i>Ondulação</i> ”, 2002.....	116
Figura 31. Eduardo Kac, “ <i>GPF Bunny</i> ”, 2000	118
Figura 32. Eduardo Kac, “ <i>Genesis</i> ”, 1999.....	119
Figura 33. Eduardo Kac, “ <i>Genesis</i> ”, 1999.....	120
Figura 34. Vincent Van Gogh, “ <i>O Quarto</i> ”, 1889.....	126
Figura 35. Paulo Bruscky, “ <i>Poazia</i> ”, 1977	136
Figura 36. Paulo Bruscky, “ <i>O olho é responsável pelo que vê</i> ”, s/d.....	136
Figura 37. Paulo Bruscky, “ <i>Arte Paisagem</i> ”, s/d.....	137
Figura 38. Paulo Bruscky, “ <i>Máquina Tradutora</i> ”, s/d.....	137

Figura 39. Jenny Holzer, “Truísmos - Rio de Janeiro”, 1999	138
Figura 40. Jenny Holzer, “Truísmos – Florença”, 1996.....	138
Figura 41. Lucas Dupin, “Livro de Visitas”, 2011	139
Figura 42. Lucas Dupin, “Sala de Leitura”, 2010	140
Figura 7. John Cage, “4'33'”, 1952	141
Figura 8. Tatiana Blass, "Metade da Fala no Chão - Piano Surdo", 2010.....	142
Figura 43. Rosângela Rennó, “Menos Valia”, 2010	143
Figura 44. Cildo Meireles, “Inserções em circuitos ideológicos - Projeto Cédula”, 1975.	145
Figura 45. Jasper Johns, “Bandeira”, 1954.....	158
Figura 46. Joseph Kosuth, “Uma e três cadeiras”, 1965	166
Figura 47. Janet Cardiff, “ <i>The Forty Part Motet</i> ”, 2001	172
Figura 48. Janet Cardiff, “ <i>Alter Bahnhof Walk</i> ”, 2012.....	173
Figura 49. David Hammons, <i>The Holy Bible: Old Testament</i> , 2002	180
Figura 50. Andy Warhol, “ <i>Do it Yourself (Landscape)</i> ”, 1962.....	183
Figura 51. Rodrigo Bueno, “Destino Traçado (Barroquinho)”, 2013	184
Figura 52. Ernesto Neto, “Nave Deusa”, 1998.....	186
Figura 53. Eduardo Coimbra, “Luz Natural”, 2009	190
Figura 54. Eduardo Coimbra, “Luz Natural”, 2010	190
Figura 55. Dominique Gonzales-Foerster, “ <i>Desert Park</i> ”, 2010	191
Figura 56. Marilá Dardot, “A origem da obra de arte”, 2002.....	192
Figura 9. Artur Barrio, “Livro de Carne”, 1978-9.....	193
Figura 10. O espelho de Claude.....	195
Figura 11. Francesco Goya, “O açougue”, 1810-2.....	196
Figura 12. Francesco Goya, “Saturno devorando suas crianças”, 1823	196
Figura 57. Pieter Boel, “Natureza Morta, <i>Vanitas</i> ”, 1663.....	200
Figura 58. Adriaen van Utrecht, “Natureza morta com buquê e caveira”, 1642.....	200
Figura 59. Henri Matisse, “ <i>Blue Nude</i> ”, 1907.....	202
Figura 60. Debora Pazetto, “Carimbovos”, 2007	203
Figura 61. Nan Goldin, “Roxo em forma de coração”, 1980	206
Figura 62. Nan Goldin, “Nan um mês depois de ser espancada”, 1984.....	206
Figura 63. Barbara Kruger, “Sem título (<i>Why are you here?</i>)”, 1991.....	207
Figura 64. Mira Schendel, “Carta-pretexoto a Max Bense”, s/d.....	217
Figura 65. Mira Schendel, “Pretexoto sobre o tema alle”, s/d.....	217

Figura 66. Mira Schendel, “Pretexto sobre a origem de A”, s/d	217
Figura 67. Mira Schendel, “Pretexto sobre A”, s/d	217
Figura 68. Modo de exposição dos trabalhos da segunda fase	219

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Estrutura ontológica das obras de arte.....	47
Gráfico 2. Fisiologia das línguas	61
Gráfico 3. Os tons do mandarim.....	67

SUMÁRIO

PREÂMBULO	17
INTRODUÇÃO.....	24
1. A ARTE E SUAS “DEFINIÇÕES”	33
1.1. O problema das teorias estéticas tradicionais	34
1.2. O mundo da arte.....	39
1.2.1. O problema da teoria imitativa da arte	39
1.2.2. Quando a realidade é obra de arte	45
1.2.3. A contextualização teórico-histórica	48
1.2.4. Vantagens e desvantagens da proposta.....	53
1.3. Arte como língua	57
1.3.1. Uma ontologia antiessencialista	58
1.3.2. A criação de realidade	61
1.3.3. A vivência das línguas	66
1.3.4. Vantagens e desvantagens da proposta.....	69
1.4. Conclusão.....	72
2. O QUESTIONAMENTO DA HABILIDADE TÉCNICA	79
2.1. O lugar comum: Arte é habilidade técnica	79
2.2. O fim da arte como um começo	86
2.2.1. A história em narrativas e suas particularidades	86
2.2.2. O caminho para o fim	92
2.2.3. A arte após o fim da história da arte	96
2.2.4. Vantagens e desvantagens da proposta.....	100
2.3. Arte + Técnica	105
2.3.1. A relação entre natureza e cultura	106
2.3.2. Ontologia moderna ou tempo histórico em questão	110
2.3.3. A pós-história ou uma nova relação com a técnica	115
2.3.4. Vantagens e desvantagens da proposta.....	121
2.4. Conclusão.....	123
3. A DESMATERIALIZAÇÃO DO OBJETO	134
3.1. O lugar comum: Arte é pintura ou escultura.....	134

3.2.	A transfiguração do lugar comum.....	144
3.2.1.	A relação entre arte e filosofia.....	144
3.2.2.	A arte como credenciadora de si mesma	148
3.2.3.	Efemerizando os limites da arte.....	155
3.2.4.	Vantagens e desvantagens da proposta.....	159
3.3.	A materialidade em questão.....	161
3.3.1.	A característica negentrópica da arte.....	164
3.3.2.	A desmaterialização do modelo moderno	166
3.3.3.	A arte <i>stricto sensu</i>	172
3.3.4.	Vantagens e desvantagens da proposta.....	175
3.4.	Conclusão.....	176
4.	O QUESTIONAMENTO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	188
4.1.	O lugar comum: Arte é beleza	188
4.2.	O questionamento da experiência estética	197
4.2.1.	A beleza e a definição filosófica de arte.....	198
4.2.2.	A experiência com a arte	201
4.2.3.	Os moduladores da arte	205
4.2.4.	Vantagens e desvantagens da proposta.....	208
4.3.	A atitude estética.....	210
4.3.1.	O problema das explicações	212
4.3.2.	Mira Schendel como exemplo	216
4.3.3.	A relação entre vivência e pensamento	221
4.3.4.	Vantagens e desvantagens da proposta.....	225
4.4.	Conclusão.....	226
	CONCLUSÃO.....	234
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	240

PREÂMBULO

Por sugestão da Professora Virgínia Figueiredo escrevo este preâmbulo. Seu objetivo é justificar as escolhas que resultaram em uma tese *sui generis* como a aqui apresentada. Isto porque ela surgiu das pesquisas e leituras que foram necessárias quando comecei a lecionar Estética na Escola Guignard – UEMG para os cursos de Artes Plásticas e Educação Artística, assim como dos problemas que emergiram a partir de então. Ainda leciono na Universidade e esta tese é uma espécie de extensão e desenvolvimento dos meus cursos nos últimos anos, e, também, uma tentativa de pensar sobre questões que incomodam aos meus alunos e a mim mesma.

Obviamente as coisas normalmente não acontecem como esperado. Foi em estado de choque que constatei que os estudantes matriculados na disciplina de Estética I, que acontece no quinto período do curso, em sua maioria, não gostavam ou não respeitavam o que estava sendo feito contemporaneamente em arte. Tanto os alunos da licenciatura como os futuros artistas se digladiavam com a eterna questão “o que é arte?”, e, devido a concepções tradicionais cristalizadas, existia uma barreira com relação a determinados tipos de trabalho, principalmente aqueles que mais simbolizam as modificações na arte atual. A tradição da Escola Guignard é modernista, e seu nome o atesta, assim como sua grade curricular¹, o que contribui para o arraigamento dessa situação. O problema que trouxe à baila para os alunos de Artes Plásticas foi que eles não tinham opção, não poderiam se tornar artistas modernos, ou classicistas, a única alternativa era fazer parte do “mundo da arte” de hoje. No caso dos alunos da licenciatura, o problema era tão grave quanto, pois a Escola Guignard formou e forma grande parte dos professores de arte do ensino fundamental e médio da rede pública do Estado de Minas Gerais, e, nessa conjuntura, como pressupor uma relação positiva com a arte atual se os próprios professores não a conseguem ter?

A partir de então tornou-se meu objetivo transformar essa situação. Organizei um curso que permitisse ao estudante de licenciatura pensar sobre e a partir da arte para construir um território profícuo de relacionamento pedagógico das crianças e adolescentes com a arte atual; e que permitisse ao estudante de artes plásticas pensar sobre a arte contemporânea, e, conseqüentemente, sobre seu próprio trabalho como artista, com o intuito de construir um modo de ver crítico-produtivo relacionado com o modo de fazer de cada um.

¹ A grade foi modificada e entrou em vigor no primeiro semestre de 2014.

Para tanto, fiz um diagnóstico com o intuito de descobrir mais especificamente quais eram os problemas deles com a arte. Propus, então, realizar um seminário cujo tema era “O que não é arte para você?”. Cada um deveria trazer uma obra de arte considerada como tal pelo “mundo da arte”, mas que não era arte em suas opiniões. Essa experiência começou a delinear os contornos desta tese. Isso porque, à medida que eles apresentavam os motivos pelos quais não consideravam determinados trabalhos como obras de arte, questões sobre experiência, sobre o que deveria ser arte e sobre o seu lugar foram surgindo, e a consciência de que falavam a partir de um lugar comum da arte, compartilhado socialmente, também surgia. Eles não conseguiam justificar o que afirmavam, assim como não possuíam argumentos ou coerência lógica em suas declarações sobre a arte em geral. Eram opiniões baseadas, em sua maioria, em um juízo moral ou de gosto pessoal². Esses “pré-conceitos” eram fruto de determinadas percepções generalizadas na cultura sobre a arte de origem europeia sobre o que é e como deveria ser arte.

O trabalho de dois artistas russos radicados nos Estados Unidos chamados Komar e Melamid ilustra bem a ideia abstrata sociocultural do que deveria ser arte, com a qual essa tese tem o objetivo de discutir. Entre 1994 e 1997 eles contrataram pesquisas de opinião quantitativas de empresas renomadas em vários países do mundo, nas quais perguntaram questões específicas sobre gosto pessoal e informações sobre como deveria ser uma obra de arte. Após os dados serem compilados e interpretados, ambos elaboraram a obra de arte “mais desejada” com as características escolhidas pela população do país em questão.

² Alguns exemplos podem ajudar a compreender o escopo dessa conclusão. Um aluno trouxe “Noite Estrelada” do Van Gogh e disse que não considerava a maneira de pintar do artista suficientemente boa, associando sua fama à criação de um mito. Outro trouxe um livro mostrando as principais *performances* de Marina Abramovic e disse que a exposição corporal ou exaustão que caracterizam muitos de seus trabalhos não poderiam ser consideradas como arte. O trabalho “Cristo no Mijo” do americano Andres Serrano, foi alvo de variadas críticas, nenhuma delas conseguiu ultrapassar o problema moral de se colocar um crucifixo em um aquário de xixi. O mais recorrente e ainda controverso foi a instalação do artista Guillermo Vargas Habacuc denominada “*Exposición n°1*” em que um cachorro de rua foi deixado sem conseguir alcançar a comida até a morte (algumas fontes afirmam que o cachorro não morreu). O último apareceu variadas vezes em todas as seis turmas e, incrivelmente, o problema era sempre o mesmo, de caráter ético, muitas vezes moralista.



Figura 1. K&M, “America’s Most Wanted (from People’s Choice series)”, 1994³

A pintura acima é uma expressão do tipo de esquizofrenia social em relação à arte. Ela possui uma paisagem, um personagem da história americana, algumas pessoas, animais selvagens, mas nada se relaciona com nada. É a aplicação de percepções enrijecidas misturadas à característica decorativa da arte. O mais interessante é que o mesmo ocorre em vários países diferentes, como pode ser visto pelo *China’s most wanted*. A mudança em relação à versão americana está na contextualização do personagem, da paisagem e do animal selvagem:

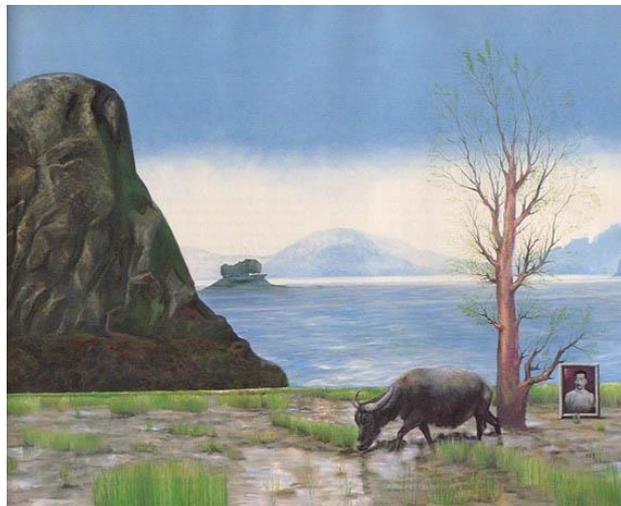


Figura 2. K&M, “China’s Most Wanted (from People’s Choice series)”, 1994-7.

Isso mostra a ideia enrijecida e estereotipada a respeito do que deveria ser arte. Dentro do escopo do projeto, os artistas fizeram também, de cada país, a pintura menos desejada. E, da mesma forma, com algumas exceções, a maioria das pinturas menos desejadas eram abstratas⁴. Como trabalho de Komar e Melamid, ao questionar os lugares comuns esboçados pelos

³ Um CD foi anexado à contracapa com todas as imagens, vídeos e com a versão digital da tese.

⁴ Para mais informações sobre o projeto ver: <http://awp.diaart.org/km/>

estudantes percebi que eles tinham formas variadas, mas núcleos comuns. Eles se referiam a problemas específicos que surgiram ou se recrudesceram após o modernismo. E tinham como centro uma espécie de nostalgia da arte tradicional.

Isso significa que esta tese tem como objetivo investigar o problema do discurso estético, de como o pensamento e a experiência com a arte possuem uma referência que a própria arte já abandonou. Assim, devido à extensão de um assunto como esse e às dezenas de dificuldades que ele implica, concluí que uma análise que partisse de recortes, de tentativas de compreender situações específicas, seria mais produtiva do que ensaiar uma análise do problema como um todo. Dessa forma, elegi os “pré-conceitos” mais óbvios surgidos em sala de aula, os quais deram origem às três questões que dão nome à tese e aos três lugares comuns que começam a discussão acerca delas.

A questão que se coloca é: porque trabalhar com os lugares comuns e não apenas construir uma forma de pensar que os refute de forma velada? Porque, como a obra de Arthur Danto “A transfiguração do lugar comum”, tomei como objetivo filosófico de minhas aulas trabalhar a relação do público em geral com a arte, e mostrar que o problema não está na arte, mas na forma como essa relação se dá. Eu costumo dizer que “a arte vai muito bem, obrigada!”, o problema não se encontra nela, mas no modo como nos relacionamos com ela. Logo, a proposta é partir do problema e repensar a arte atual. Minha ideia de “transfigurar o lugar comum” é ampliar as possibilidades de percepção da arte e, ao mesmo tempo, ampliar o problema já trabalhado por Danto, pois o lugar comum não é apenas uma característica da arte, mas também da forma cristalizada de se pensar sobre ela.

Essas questões delinearão meus cursos nos últimos anos e, para tanto, foi necessário encontrar bibliografia, teorias que tentassem de alguma forma compreender a profusão de coisas diferentes que fazem parte do “mundo da arte” atual. O problema se tornou um pouco mais complicado quando descobri que quase não existe bibliografia publicada em português sobre o tema, pelo menos não bibliografia filosófica. As poucas coisas que encontrei se mostraram, na maior parte, insatisfatórias ou muito introdutórias, uma espécie de beabá da arte; o tipo de literatura que interessa mais ao público em geral, não artistas. A bibliografia filosófica, em sua maioria, possui três características principais: ou desconsideram o que está sendo feito em arte hoje, ou são introduções à arte contemporânea, ou são estética analítica⁵.

⁵ Essa afirmação não é um preconceito, mas uma constatação. A estética analítica tornou-se tão abstrata que ela, além de desconsiderar o que está sendo feito em arte, geralmente, em sua tentativa de definir arte não consegue diferenciá-la da própria filosofia. Parto do pressuposto de que arte é diferente de filosofia, mesmo que o seja na forma como ela aparece. A forma da argumentação filosófica coloca a diferença de qualquer coisa que esteja sendo feita em arte, por mais que os objetivos, talvez, possam ser os mesmos. Sobre esse problema ver: FERREIRA,

Parte das tentativas filosóficas de produzir bibliografia em estética encontra um desconhecimento sobre a arte propriamente dita. Sempre que apresento trabalhos para filósofos tenho que preparar uma introdução que aponta questões que fazem parte da arte há quase um século. Artistas das vanguardas do início do século XX e das vanguardas da década de sessenta são desconhecidos, assim como os problemas que eles colocam. Apesar de eu partir da realidade brasileira, Arthur Danto conta, em seu último livro, que encomendou um pôster comemorativo para os 50 anos da *American Society for Aesthetics*, da qual era diretor na época, a seu amigo e grande artista Saul Steinberg.

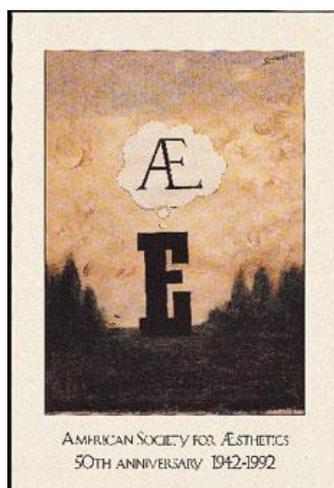


Figura 3. Saul Steinberg, “*American Society for Aesthetics*”, 1992

Sobre o fato, o filósofo conta: “[o] que eu descobri, não surpreendentemente, era que estetas não estavam suficientemente interessados em arte para pagar pelo pôster, e, de acordo com o que sei, pilhas deles estão empoeirando em algum lugar no depósito da organização atualmente”⁶ (2013, p. 137). Saul Steinberg morreu em 1999 e esses pôsteres possuem um alto valor comercial hoje. Nem esse pequeno adendo impede que eles estejam empoeirando e não chamem a atenção de ninguém. É dentro dessa perspectiva que decidi produzir bibliografia sobre um assunto importante e polêmico como esse.

Até aqui, explicitarei os motivos e justificativas da estrutura da tese, passo agora às escolhas teóricas. Optei por trabalhar especificamente com as filosofias de Arthur Danto⁷ e

Debora P. “Ontologia da Arte: da Análise Categorical à Narratividade Histórica”. Revista Artefilosofia, Ouro Preto, n.11, p. 199-213, dez. 2011.

⁶ “What I found, not surprisingly, was that aestheticians were not enough interested in art to pay for the poster, and so far as I know, stacks of them are gathering dust in the organization’s storeroom somewhere to this day”.

⁷ Arthur Danto foi um filósofo norte americano, professor emérito da *Columbia University* e crítico de arte da *The Nation*. Possui vários livros publicados, tanto de filosofia, como de crítica de arte, sendo seus principais títulos “A Transfiguração do Lugar Comum” (1981), “Após o fim da arte” (1997) e *The Abuse of Beauty* (2003). Esses três trabalhos configuram-se como a espinha dorsal da discussão sobre arte realizada pelo filósofo.

Vilém Flusser⁸. Então, porque eleger dois autores tão estranhos um ao outro para figurarem como personagens principais da tese?

Explicar a escolha de Arthur Danto para uma tese sobre arte contemporânea é fácil, apesar das controvérsias em torno de sua teoria. Em detrimento de todas as críticas concernentes ao seu trabalho, Danto é a principal referência sobre o assunto, possuindo uma vasta bibliografia que explora diversos aspectos do problema. Além disso, ao aprofundar na leitura do filósofo constatei que ele é muito mal lido, e que algumas das mais famosas críticas feitas à sua teoria se devem a aspectos superficiais ou localizados. Apesar de ter vários problemas, a filosofia dantiana se sustenta e realiza uma análise profícua do cenário da arte contemporânea.

Gostaria de enfatizar que o primeiro filósofo a figurar na tese foi Danto, não Flusser. Entendo que devido à minha trajetória pode parecer que o Danto foi escolhido para ser o fiel da balança, mas na verdade foi o contrário. Por motivos pessoais tinha muita relutância em voltar a estudar Flusser. Concordava demais com ele e considero isso prejudicial para quem está começando a carreira de pesquisador, visto que o distanciamento crítico acaba se tornando um desafio quando o tempo e a necessidade de produtividade imperam. Além disso, queria que minha escolha não se pautasse em um conhecimento prévio, mas em argumentos que a justificassem como a melhor dentro das circunstâncias.

Flusser se mostrou a melhor opção quando coloquei juntas as questões, os três lugares comuns e o Danto. Meu objetivo, desde o início, era fazer uma tese sobre o discurso estético na arte contemporânea, não uma tese exegética. Para cumprir esse objetivo e evitar um alargamento ao infinito do problema, decidi escolher dois filósofos e realizar a análise a partir deles, e a filosofia flusseriana, devido à sua base ontológica, permite tecer as análises propostas. Em adendo aos argumentos já expostos, o substantivo pós-história, proveniente da filosofia flusseriana, e o adjetivo arte pós-histórica, da dantiana, permitem uma aproximação bastante frutífera. Apesar de possuírem aspectos diferentes, ambos os filósofos apontam para uma modificação estrutural que aconteceu ou está em vias de acontecer⁹.

Apesar da amplitude das questões, realizei escolhas metodológicas que possibilitam coerência e sustentação ao problema. Para a clareza dos critérios utilizados, elaborei a tese com quatro capítulos mais uma introdução e uma conclusão. Todos os capítulos são subdivididos da

⁸Vilém Flusser foi um judeu-tcheco naturalizado brasileiro que possui grande parte de sua produção escrita e publicada em português. É conhecido, principalmente, por sua filosofia dos *media*, que tornou seu trabalho conhecido na Europa após a década de 1980. Será utilizado como base para essa discussão o primeiro livro que ele escreveu: “Língua e Realidade”. Além dos livros, uma série de artigos sobre arte serão utilizados.

⁹Rodrigo Duarte no artigo denominado “A plausibilidade da pós-história no sentido estético” explora o conceito a partir de sua origem hegeliana, passando por Kojève, Danto e terminando em Flusser. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732011000400010&script=sci_arttext

mesma forma. Primeiro é exposta uma introdução ao problema, à qual se segue a exposição da teoria dantiana juntamente com uma análise crítica da mesma, e outra flusseriana organizada da mesma forma, e, para finalizar, uma conclusão. Nessa conclusão as duas teorias são ora unidas, ora inter-relacionadas e estabelecem um terceiro ponto de vista que é a minha própria visão do problema. O primeiro capítulo organiza os demais, é onde a base ontológica da leitura é explorada. Essa investigação possui um caráter bastante específico, ela expressa a minha interpretação a respeito da compreensão do que seria arte para cada um dos filósofos. Os três capítulos seguintes são desenvolvidos em torno das três questões que dão nome à tese, que são respectivamente: o questionamento da habilidade técnica, a desmaterialização da obra de arte e o questionamento da experiência estética. A conclusão retoma as principais questões trabalhadas no decorrer dos capítulos, culminando em uma defesa da pluralidade.

Como é possível perceber, Flusser e Danto são utilizados como parâmetros da discussão e não como objetivo. E, por isso mesmo, as escolhas textuais e conceituais de cada um dos filósofos não são arbitrárias, elas têm funções específicas no corpo da tese. O resultado dessa empreitada é a tese que se segue.

INTRODUÇÃO

Quando comecei a desenvolver esta tese, uma ideia flusseriana não me saía da cabeça: “Devo formular meus pensamentos em estilo acadêmico (isto é, despersonalizado), ou devo recorrer a um estilo vivo (isto é, meu)?” (FLUSSER, 1998, p. 93). Pela forma como ela inicia o leitor já sabe qual foi minha escolha.

A tese parte de três lugares comuns, três constatações simples acerca da arte atual. Simples, pois são facilmente perceptíveis, fazem parte da arte já há algumas décadas, mas bastante complexas se percebidas por meio de suas implicações para a forma de pensar e se relacionar com arte. As três questões são respectivamente: o questionamento da habilidade técnica, a desmaterialização e o questionamento da experiência estética. Respectivamente porque a ordem de abordagem contribui para a progressão do argumento. Cada questão se conecta com a próxima devido às consequências geradas. Ressalto que a escolha das três questões se deu devido ao hiato existente entre produção artística e seu senso comum na cultura Ocidental. Por meio delas parto do pressuposto de que o problema não está na arte, mas no discurso sobre ela. Desse modo, essa é uma tese sobre o discurso estético.

Os dois filósofos que figuram na tese são Arthur Danto e Vilém Flusser. Essa escolha tem dois objetivos principais, o primeiro, discutir com a querela contemporânea, como denomina o Professor Marc Jimenez, acerca da possibilidade ou não de se definir arte, pois eles, como os demais integrantes dessa querela, partem de uma ontologia da arte para respondê-la. O segundo objetivo da escolha de Danto e Flusser está no fato de que eles possuem argumentos bastante frutíferos sobre as três questões, o que faz com que atuem como dois pontos de vista ao mesmo tempo diferentes e complementares. Utilizo-os como pano de fundo de minhas críticas, como norteadores e interlocutores de minhas propostas. Logo, a tese proporciona três pontos de vista sobre as questões, com a diferença de que o terceiro, i.e., o meu, utiliza os dois outros para se edificar.

O primeiro capítulo é o único que não possui nenhuma das questões como tema. Ele explicita as “definições” de arte propostas pelos dois filósofos. Para tanto, ele parte da análise da contribuição feita por Morris Weitz para a ontologia da arte, a saber: a separação entre argumentos de definição e de apreciação. Mas, também, do erro cometido por ele ao propor uma definição de arte diferente das realizadas pela tradição estética. Ele mostra que o problema das definições de arte está na atribuição de critérios físicos à mesma. Weitz funciona, então, como ponto de partida da discussão ontológica.

A ontologia de Arthur Danto é delineada por meio de seu conceito de mundo da arte. Optei por trabalhar esse conceito para, ao mesmo tempo, fazer jus ao objetivo dantiano de definir arte com condições suficientes e necessárias, e configurar um ponto de vista profícuo para pensá-la nos capítulos que dizem respeito às questões. O mundo da arte é percebido como um processo de legitimação de uma obra enquanto tal, a partir do lugar que ela ocupa no contexto e na história da arte. É uma proposta contextual que parte da contestação da afirmação de Weitz de que não é possível fazer uma definição fechada de arte, assim como da argumentação acerca de seu erro. O conceito de mundo da arte não pressupõe critérios físicos, mas sim ontológicos de diferenciação de obras de arte das meras coisas da realidade. A diferença é ontológica, pois não há nada físico em uma obra de arte indiscernível de meras coisas do mundo, que permita afirmar que uma é obra de arte e outra não. Essa diferença está em sua característica representativa, em seu *sobre-o-que*, juntamente com sua legitimação contextual realizada pelos pertencentes ao mundo da arte.

A ontologia de Vilém Flusser estabelece não uma demarcação, mas uma característica das obras de arte para que elas sejam consideradas enquanto tal, e por isso se enquadra como proposta para a apreciação de obras de arte. A arte é percebida por meio de sua característica poética, ou seja, obras de arte não são, necessariamente, as que se encontram dentro dos museus, mas sim criações de novas formas de compreender o mundo. Flusser constrói sua ontologia a partir da sinonímia entre língua e realidade, mas sua compreensão de língua é ampla, compreende toda a possibilidade de pensamento, e não somente uma língua materna, como o português. Com isso, ele estabelece que toda relação do homem com o mundo é uma construção de significado, visto que, se tudo é língua, então tudo é criação humana. Essa criação, no momento em que ela acontece, ela é uma obra de arte, pois possui conteúdo poético muito alto e precisa ser incorporada à conversação. Isso significa que toda criação de realidade, ou seja, de língua, é arte, pois ela propõe uma nova forma de vivência e intersubjetividade. Logo, a arte como *poiesis* possibilita a realização de um outro recorte no universo artístico, um recorte qualitativo, que ultrapassa os limites do mundo da arte e alcança produções de todo tipo, como a tradicionalmente categorizada como ciência.

Como conclusão do capítulo, aponto o problema da confusão existente entre apreciar e definir, mostrando que as definições de arte, ao contrário do que alguns pertencentes à querela sobre a arte contemporânea propõem, não resolvem o problema da relação entre público e arte, até porque, várias coisas que não possuem definições consensuais são vivenciadas pela sociedade sem grandes dificuldades, como é o caso da liberdade, ou do amor. As definições propostas na tese, até por não terem características físicas como pressuposto, funcionam muito

como parâmetros para desenvolvimento de questões específicas, que como respostas definitivas para as mesmas. É dentro dessa perspectiva que os conceitos de *poiesis* e mundo da arte atuarão nas análises das três questões.

O segundo capítulo discorre acerca do questionamento da habilidade técnica. Ele parte de um lugar comum do discurso sobre a arte, qual seja, a associação errônea entre habilidade técnica e fazer artístico. É importante ressaltar duas coisas a respeito dessa questão, primeiro que o que estou entendendo por habilidade técnica é a capacidade de fazer alguma coisa de um determinado modo, a segunda que ao dissociar arte de técnica não pretendo afirmar que a arte não necessita de habilidade técnica, mas sim mostrar que a habilidade técnica funciona apenas como meio para a atividade artística, não como finalidade dela. Pode-se argumentar que a arte nunca se resumiu à técnica, e é verdade, a ênfase nessa separação se dá devido ao discurso sobre a arte. Acredito que a série de modificações ocorridas na arte do último século levaram a uma supervalorização da técnica ao percebê-la como o principal elo de ligação com a arte tradicional e como critério de diferenciação entre meras coisas e obras de arte.

Para trabalhar a separação entre arte e técnica em Arthur Danto, desenvolvo sua afirmação acerca do fim da história da arte. A história da arte acaba devido a desvinculação da arte de um modo de fazer e ser específicos, i.e., a arte deixa de ser associada ao desenvolvimento de técnicas e habilidades para atingir um determinado fim, e passa a ser pensada por meio de sua característica filosófica. Danto desenvolve a problemática construindo uma história da arte teleologicamente organizada. Ele propõe duas narrativas, ambas com *téloi* específicos e modos de ser e fazer também específicos. Isso para mostrar que através da conclusão dessas duas etapas a arte atinge a consciência de que não possui *télos*. Em outras palavras, ele propõe uma narrativa teleológica para mostrar que acabou a teleologia. É um processo de desenvolvimento histórico que passa pela associação entre arte e desenvolvimento de técnicas ilusionistas, que permitam uma expressão cada vez mais realista do mundo e culmina no desenvolvimento de técnicas para explorar cada vez melhor o meio relativo a cada manifestação artística. Danto chama a primeira narrativa de equivalência ótica e a segunda de abstração. Segundo o filósofo a consciência da inadequação das duas narrativas trouxe duas contribuições que levaram ao fim da existência de narrativas, quais sejam: a ausência de necessidade de retratação realística da realidade para que algo seja uma obra de arte e a consciência do caráter filosófico e historicamente determinado de toda obra de arte. A história da arte acaba, pois não há mais um *télos*, um objetivo específico que deve ser atingido. Sem *télos* a arte se torna pluralista, ou seja, deixa de ter qualquer determinação como característica. O que permite concluir que não há qualquer relação do fazer

artístico com alguma habilidade específica, muito pelo contrário, a habilidade técnica se torna uma escolha referente aos objetivos de cada trabalho, podendo ser utilizada ou não.

Através da proposta de Vilém Flusser de uma união intrínseca entre *poiesis* e técnica por meio do termo grego *tékne*, a dissociação entre técnica e arte é trabalhada. A proposta pode parecer contraditória, em um primeiro momento, mas não é. Flusser trabalha o conceito grego de *tékne* como sendo a palavra que se refere ao termo arte no português, mas também se refere ao termo técnica. A arte, enquanto *poiesis*, é criada em relação ao meio, à técnica utilizada, ou seja, existe uma relação intrínseca entre o que está sendo dito e o como está sendo dito. Flusser, através de sua filosofia da história organizada teleologicamente, aponta que a forma de se relacionar com a *tékne* é fruto da estrutura de pensamento de cada época. Logo, o problema da relação entre arte e técnica é derivado da tentativa moderna de separar objetividade e subjetividade. Essa separação transformou a arte em terreno da subjetividade e a técnica, que passou a ser associada à ciência, em terreno da objetividade. Acontece que essa separação mostrou-se malograda por meio da consciência da impossibilidade de sua existência. A partir disso, Flusser propõe que ela seja re-unida em níveis antes inimaginados, através da união entre arte e produção científica. Se ambas são, em última instância *poiesis* e ambas também são *tékne*, a união das duas gera possibilidades criativas que ultrapassam os limites associados aos dois terrenos. A técnica se transforma, novamente, em meio através do qual novas realidades são criadas. Logo, a habilidade técnica pode ser compreendida como ferramenta possibilitadora da criação artística, mas, ao mesmo tempo, como uma técnica que ultrapassa a especificidade do saber fazer comumente atribuído a ela.

A conclusão do capítulo propõe uma nova leitura da história da arte. Ela parte de concordâncias e discordâncias a respeito das propostas dos dois filósofos. Em detrimento das filosofias da história organizadas por ambos, proponho pensar as modificações da arte do último século por outro viés, o da destradicionalização. A ideia funciona a partir da associação entre arte e criação feita pelo Iluminismo. Essa associação concedeu aos artistas liberdade suficiente para criarem sem qualquer determinação, as quais, nesse momento, eram principalmente técnicas. Logo, o que é chamado de arte moderna eu chamei de período de destradicionalização, ou seja, de questionamento dos modos de fazer e ser da arte tradicional. Dentro dessa proposta, aponto a década de 1980 como demarcando o fim da destradicionalização, pois se configura como o momento em que as características trabalhadas pelos dois filósofos em relação à arte atual tornam-se prementes. Isso não significa que antes elas não eram perceptíveis, mas é que apenas após a refutação de todas as características da arte tradicional, questionando seus pressupostos, que os artistas se tornaram conscientes da pluralidade e do universo de

possibilidades que se abrem a partir dessa ideia, abandonando, assim, os manifestos e movimentos que pretendiam funcionar como o caminho correto para a arte. Não faz mais sentido discutir com a tradição. Elegi a década de 1980, pois foi nesse momento que os artistas voltaram a pintar, ou seja, que eles passaram a trabalhar a partir de uma escolha individual e relativa a cada trabalho específico, tendo todas as técnicas da história da arte disponíveis, além da possibilidade de criação de novas ou utilização de técnicas antes não associadas ao fazer artístico, como as da ciência, por exemplo. Logo, a destradicionalização transforma o universo artístico de forma completa, dando a possibilidade de criação de qualquer coisa com qualquer técnica.

O terceiro capítulo, referente à desmaterialização, parte das conclusões do segundo, i.e., se qualquer coisa pode ser uma obra de arte e esse ser obra de arte está associado a características ontológicas e não ao modo como ela aparece, então a arte perde a necessidade de ser material. O lugar comum referente à desmaterialização é a associação entre arte e pintura e escultura. Essa associação tradicional implica não somente na utilização de meios e técnicas específicos, mas também na existência objetual da obra de arte. Até porque, tradicionalmente obras de arte são objetos únicos com objetivo de durar eternamente. Assim, a proposta é mostrar que nem a materialidade, nem a eternidade, nem uma estrutura rígida de regras são características necessárias da obra de arte, apontando para o universo de possibilidades que essa dissociação implica.

A dematerialização é desenvolvida na filosofia de Arthur Danto através da dissociação entre arte e *mimesis*. A *mimesis* é percebida como a característica que acompanha todo o pensamento sobre a arte, desde Platão. Acontece que a *mimesis* exige, em sua recepção, que exista um hiato entre público e obra, para que ela possa ser apreciada, pois está na consciência do caráter fictício de uma representação o prazer que se sente com ela. Esse hiato deixa de existir com os indiscerníveis, i.e., quando objetos do cotidiano passam a fazer parte do mundo da arte, visto que não é mais a imitação de algo que figura como obra de arte, mas a coisa mesma. A partir disso, Danto desenvolve a expressão significados incorporados, para pensar a arte em termos diferentes dos da *mimesis*. O encontro entre arte e vida e a associação da arte com a forma como um significado é incorporado, abre espaço para o desenvolvimento de manifestações artísticas que se utilizam dessas características para existir. Danto chama esse tipo de arte de perturbativa. Perturbativa, pois sua proximidade da vida cotidiana perturba, incomoda aqueles que se relacionam com ela. O prazer referente à experiência com a *mimesis* dá lugar aos sentimentos relativos à vivência da situação. Logo, a arte se desmaterializa ao se transformar em proposta, ao se desvencilhar de sua estrutura clássica se tornando

indiferenciável da própria vida. A arte como proposta é uma arte que já se tornou consciente de sua origem filosófica.

Com Vilém Flusser a desmaterialização é abordada pelo viés da negação da entropia, ou seja, da tendência do universo rumo à desinformação, como característica mesma da arte, e consequentemente, do ser humano. Por meio do conceito de modelo, que designa uma determinada forma de compreender algo que é compartilhada culturalmente, Flusser diferencia o modelo cultural moderno do contemporâneo. O modelo moderno se constitui a partir da popularização da escrita e se organiza como esta, ou seja, transforma a linearidade progressiva relativa à leitura de um texto em modelo de desenvolvimento, o qual Flusser chama de discurso. O modelo moderno nega a entropia através da produção de explicações discursivas, acumulando-as enciclopedicamente. Logo, a criação artística moderna se caracteriza pela discursividade e perenidade. Acontece que o próprio desenvolvimento da modernidade mostrou a contingência das coisas, sendo a fotografia o marco desse processo. Isso iniciou o desenvolvimento de outro modelo de pensamento, o contemporâneo. Esse modelo, baseado na estrutura da imagem tecnicamente produzida, aponta para a falta de valor da materialidade e a falta de necessidade do discurso como método do pensamento. Essa falta de valor da materialidade e do discurso geram uma crise no modelo institucional da arte criado pela modernidade. Portanto, a desmaterialização se estabelece como característica, exigindo a modificação de toda a estrutura institucional o mundo da arte.

Para concluir o capítulo, retomo a ideia de destradicionalização para propor o caráter reflexivo, mas não, necessariamente, conceitual, de toda produção artística, desvencilhando-a da necessidade tanto de modos de fazer tradicionais, quanto de uma materialidade para existir. Há uma associação errônea da característica reflexiva da arte com a necessidade de existência de conceitos, a qual atribuo ao fato de os movimentos vanguardistas da década de 1960 estarem destradicionalizando não mais as características técnicas da arte, mas as teóricas. Eles estão discutindo com a estética de forma direta. Esse ponto de vista discorda tanto de Danto, quanto de Flusser. E, é devido a uma incapacidade de perceber a discussão com a estética, como um movimento vanguardista, ou seja, como parte do processo de destradicionalização, que ainda hoje existe a associação da arte com conceito. Defendo que a arte possui um caráter reflexivo, mas não possui a necessidade de ser conceitual. Até porque isso vai de encontro ao pluralismo defendido anteriormente. Desenvolvo como uma consequência da consciência do caráter reflexivo da arte e da ausência de modos de fazer específicos a emergência das artes efêmeras, as quais se transformaram em desafio para a estrutura institucional da arte, como mostra tanto

Flusser, quanto Danto durante o capítulo. O fim da do caráter discursivo da arte e a arte se aproximando da vida colocam em xeque a forma de experimentá-la.

O quarto capítulo se coloca em conexão com o segundo e o terceiro, visto que o questionamento da experiência estética tradicional se impõe. Ele se inicia com o lugar comum que associa arte à beleza. O objetivo é mostrar que apesar de a maioria das obras de arte tradicionais serem belas e a estética ter a beleza como pressuposto, a beleza é apenas um dentre vários outros sentimentos associados à arte, o qual foi tomado, por conjunturas relativas à própria destradicionalização, como sinônimo de arte. Essa situação exige reformulação dos pressupostos para experiência estética.

Essa proposta é realizada por meio da afirmação dantiana de que a beleza nunca fez parte da definição filosófica de arte. Para justificá-la, Danto coloca que a associação entre arte e beleza é oriunda da filosofia, ou seja, que não existe relação entre a história da arte e a sinonímia imposta pela estética iluminista. A consciência da inadequação da sinonímia acontece com Duchamp, o que o permite afirmar que a partir do momento que a arte se desvencilha da beleza, ela também se desvencilha da estética. Assim, Danto propõe que a última seja substituída pela Filosofia da Arte. Se a beleza é apenas um sentimento entre os vários possíveis, torna-se necessário pensar em que medida ela é encontrada na arte e como a experiência estética se dará se os critérios Iluministas não cabem mais. Para resolver essa questão, Danto propõe os moduladores, os quais são sentimentos que fazem parte da incorporação do significado na obra de arte, ou seja, eles são parte integrante do que é a obra de arte. O que significa que um sentimento pode ser ou interno ou externo à obra, e ele só faz parte do significado daquela obra se ele é interno. Logo, muitas obras de arte são belas externamente, mas essa beleza não se relaciona com o trabalho em si. Danto conecta os moduladores à característica perturbativa da arte ao enfatizar sua característica catártica. Portanto, o questionamento da experiência estética tradicional se dá na filosofia dantiana através de uma discussão direta com a estética Iluminista e a proposição de uma experiência plural, que leve em consideração o universo de significado da incorporação do trabalho enquanto arte.

A proposta de Flusser caminha na direção da reformulação da experiência ao afirmar que a experiência com a arte tradicional possui características discursivas, porque esse tipo de arte também as possui. Então, se a arte já não expressa uma estrutura discursiva uma outra forma de experiência precisa ser formulada. O caráter reflexivo e não discursivo da arte é desenvolvido a partir dos trabalhos de Mira Schendel, que apontam para a não linearidade dos universos de significado, os quais exigem uma atitude ativa por parte de quem os experimenta.

Atitude ativa, pois se a arte não possui a estrutura linear e explicativa característica do modelo moderno, então ela se coloca como um universo de significados que precisam ser interpretados a partir da vivência de cada um. É dentro desse contexto que Flusser propõe a união entre vivência e pensamento, ou seja, entre a experiência individual com a arte e o universo de significados que a obra implica. Esse processo de união entre a objetividade e subjetividade, antes percebidas separadamente, exige uma nova forma de aproximação da obra de arte. Por isso, Flusser propõe a utilização do método fenomenológico como método de apreciação estética. Com ele é possível preservar a experiência concreta com a obra, ao se deixar experimentar o fenômeno sem a interferência das explicações já existentes para ele. Isso permite que quem experimenta faça a associação com o arcabouço histórico-teórico que circunda o trabalho, ao mesmo tempo que o vivencia enquanto experiência única e incomunicável.

A conclusão do capítulo aponta para as dificuldades referentes à compreensão do que seja estética atualmente, mostrando que elas são oriundas da própria criação da disciplina por Baumgarten. A subordinação da estética à epistemologia e seu rebaixamento, devido à origem nos sentidos, fizeram com que sua história fosse marginal em relação aos demais ramos da filosofia. Crédito isso ao fato de ela nunca ter assumido a arte como seu assunto principal. As estéticas Iluministas elegeram a experiência como mote, até devido à classificação de Baumgarten e uma concepção esvaziada do termo, basicamente física, acabou por vigorar no vocabulário contemporâneo. Se a estética for compreendida enquanto modo de afetar a sensibilidade, a arte não é seu assunto principal. É nesse sentido que as estéticas Iluministas não fazem sentido, pois o caráter de afetação da sensibilidade foi sobrepujado por outros âmbitos de nossa cultura. Proponho, então, que a estética assuma a arte como seu principal assunto para sair das adjacências de outras disciplinas e garantir sua autonomia. Como a arte contemporânea possui um estatuto totalmente diferente da arte que fez surgir as estéticas Iluministas, não existe possibilidade de adequação das mesmas à arte atual. O que coloca como tarefa da estética repensar essa relação, pois a arte, ao se aproximar da vida cotidiana, transforma a experiência com ela em uma experiência realizada nos moldes de qualquer outra experiência com o mundo. Com a diferença que as obras de arte são propostas, propostas de experiências que necessitam tanto ser vivenciadas como contextualizadas, o que faz com que a pluralidade do mundo da arte encontre a pluralidade dos indivíduos.

Para concluir a tese, aponto a destradicionalização e o pluralismo como uma espécie de fio de ariadne que une o trabalho. A destradicionalização é o motor propulsor para a tese, pois é só porque não é mais necessário discutir com a tradição que a arte contemporânea não necessita de uma habilidade técnica e de uma materialidade ou estrutura de regras para existir.

Essa situação permite a desvinculação com o arcabouço teórico tradicional, exemplificado, a partir de seu início, na estética Iluminista. É necessário reformular as bases teóricas para pensar e experimentar a arte hoje, pois a destradicionalização implica o pluralismo. O pluralismo demonstra que a arte, atualmente, se configura como o principal lugar de manifestação da liberdade. Só nela é possível respeitar as vontades individuais de cada artista, sem que ninguém tenha que propor uma regra para produzir uma obra de arte.

1. A ARTE E SUAS “DEFINIÇÕES”

A modernidade iniciou o questionamento acerca do estatuto da obra de arte, mas é na contemporaneidade que o problema tornou-se ainda mais complexo. É possível definir arte? Se não, quais são as bases para estabelecer um pensamento crítico sobre ela? Esse é um problema espinhoso sobre o qual essa tese discutirá para desenvolver de maneira mais acurada as questões que lhe dão nome. Se as tentativas de definição do campo da arte estão diretamente relacionadas à modificação da própria arte, fica fácil compreender porque o problema da ontologia da arte se impôs com veemência no último século. Ao mesmo tempo em que obras de arte questionavam o modo de ser e fazer da arte tradicional e chocavam públicos despreparados, teorias da arte com o objetivo de compreender essas modificações surgiam. A dificuldade inerente a essa situação se deve à pouca modificação estrutural sofrida pela arte durante, aproximadamente, quatrocentos anos. Até o meio do século XIX suas características não se alteraram, o que me permite inferir que apesar de nunca ter havido uma definição consistente de arte, isso não se constituía como um problema. É a partir das transformações ocorridas após esse período que a questão de sua compreensão se coloca, o que fez com que a ontologia da arte se transformasse em uma alternativa bastante suscetível. Até porque a arte se transformou em seu próprio assunto, o que desencadeou a série de modificações conhecida como arte moderna.

Levando em consideração que o problema aqui discutido é o do discurso estético, uma análise das variadas tentativas de responder à pergunta “o que é arte?” precisa ser realizada. Até porque o discurso estético expressa as dificuldades inerentes a uma compreensão de arte baseada nos pressupostos clássicos e uma manifestação artística que tem por objetivo refutar esses mesmos pressupostos.

Assim, esse capítulo se organiza da seguinte forma: serão questionadas as teorias que surgiram após o turbilhão explicitado acima, utilizando os argumentos do filósofo Morris Weitz. Este resume e conclui o problema das várias teorias da arte e abre espaço para a discussão das ontologias dantiana e flusseriana, as quais suplantam as questões apontadas por Weitz. Para concluir, explicitarei a origem do problema do discurso estético e apontarei em que medida as soluções de Flusser e Danto contribuem para construir um cenário de investigação para as três questões.

1.1.O problema das teorias estéticas tradicionais

Morris Weitz, em um pequeno texto denominado “*The role of theory in Aesthetics*”, analisa as principais teorias da arte do início do século XX com o objetivo de erigir uma crítica à estrutura dessas definições e apontar sua própria solução. Ao percorrer esse caminho ele mostra que as teorias da arte contemporâneas não podem partir dos pressupostos tradicionais, pois a própria arte não é mais adequada a eles.

O problema da natureza da arte é uma importante questão da estética do século XX, justamente pela dificuldade de propor uma formulação utilizável que tenha como pressuposto as modificações da arte como um todo, e não apenas o trabalho de um artista ou de um pequeno grupo. Por conseguinte, Weitz afirma que o motivo pelo qual esse problema se coloca é porque seu conhecimento levaria à possibilidade de formular uma definição categórica, que compreendesse toda a arte passada e futura (WEITZ, 1956, p. 27). As teorias que abordam essa questão são denominadas teorias essencialistas da arte, ou seja, todas elas procuram condições necessárias e suficientes que sejam capazes de expressar a essência da arte, aquilo que une objetos tão diversos em um núcleo comum.

A menos que saibamos o que é arte, dizem eles, quais são suas propriedades necessárias e suficientes, não podemos começar a responder adequadamente a ela, ou dizer por que uma obra é boa ou é melhor do que outra. A teoria estética, portanto, é importante não somente em si mesma, mas para os fundamentos tanto da apreciação quanto da crítica¹⁰ (WEITZ, 1956, p.27).

Essa afirmação aponta o problema sobre o qual o filósofo se debruça, qual seja: a definição clássica de arte. E é exatamente esse o problema dessa busca, pois as teorias essencialistas afirmam-se como as únicas corretas, desconsiderando todas as demais, pois cada uma acredita ter encontrado a verdadeira natureza da arte (WEITZ, 1956, p. 27). Isso resulta em uma pluralidade de teorias contraditórias, todas com características muito próximas.

Dentro desse contexto, Weitz defende que não é possível uma definição fechada com condições necessárias e suficientes que demarquem um universo restrito, pertencente somente à arte (WEITZ, 1956, p.30). Esse tipo de definição, pelas suas próprias características estruturais, configura uma espécie de definição definitiva, como os radicais dessas palavras em português permitem antever. A proposta do filósofo é substituir o questionamento acerca da

¹⁰“*Unless we know what art is, they say, what are its necessary and sufficient properties, we cannot begin to respond to it adequately or to say why one work is good or better than another. Aesthetic theory, thus, is important not only in itself but for the foundations of both appreciation and criticism*”.

natureza da arte por outras questões, que, segundo sua análise, são suficientes para gerar uma compreensão satisfatória (WEITZ, 1956, p.27).

Na verdade, esse não é um problema novo na história da filosofia. Os problemas filosóficos se fundam a partir de questões essencialistas, já que a maioria deles se inicia com a pergunta “o que é”. No escopo da tradição wittgensteiniana, da qual Weitz faz parte, Nelson Goodman escreveu um pequeno texto denominado “Quando há arte” com o intuito de modificar a estrutura de pensamento e retirar do vocabulário da arte esse tipo de questão.

Com o intuito de dar força a sua objeção, Weitz afirma que toda a estética e a filosofia da arte estão erradas por tentarem definir o que não pode ser definido, visto que é impossível reunir um conjunto de condições necessárias e suficientes sobre a arte (WEITZ, 1956, p.28). Para esclarecer essa controvérsia, ele elenca teorias como as de Clive Bell, Roger Fry e Benedetto Croce, e aponta o problema referente a cada uma delas, chegando à conclusão geral de que todas são insatisfatórias por motivos diferentes, e nenhuma delas enumera, de modo aceitável, condições suficientes e necessárias, o que era o objetivo inicial da proposta (WEITZ, 1956, p.29)

Dentro desse contexto, ele sugere o uso do conceito de semelhança de família de Wittgenstein como critério para definição de arte (WEITZ, 1956, p.30). O conceito recomenda a utilização de cadeias de condição de semelhança para identificar algo como obra de arte. Essas condições são propriedades que não são necessárias, mas que, em sua maioria, estão presentes nas obras de arte. São “critérios de reconhecimento”, comuns e relativos, como os já adotados pela tradição (WEITZ, 1956, p.34).

O conceito de semelhança de família produz um tipo diferente de definição, pois propõe um critério para explicar e reconhecer coisas devido às semelhanças que elas têm com outras do mesmo tipo. São cadeias de similaridades e não propriedades comuns. Esse tipo de conceito, que não pode ser definido da forma clássica, tem estrutura aberta, ou seja, não propõe um critério fechado com condições específicas que devem ser contempladas, muito pelo contrário, possibilita o surgimento de novas condições e novos casos.

Logo, a questão de se uma nova obra de arte é ou não uma obra de arte é relativa não a uma questão de fato, mas a uma questão de decisão de se o conceito de arte será alargado ou não para que a nova obra seja considerada como tal (WEITZ, 1956, p.32). Weitz atribui aos críticos a decisão do alargamento do conceito, o que se mostra como um problema, pois a responsabilidade de tal atitude é atribuída a um grupo, o que torna o conceito instável. Mas, ao mesmo tempo, tem certa veracidade, já que é a legitimação de uma obra de arte que permite alargar o conceito.

Desse modo, são duas as objeções de Weitz às teorias essencialistas. A primeira se deve à impossibilidade de elas serem verificadas e a segunda se refere à incompatibilidade de uma definição fechada com a própria capacidade criativa da arte, o que significa que a tentativa de fazer uma definição fechada está fadada ao fracasso devido às características da própria arte (WEITZ, 1956, p.32).

Então, porque a tradição da estética e da teoria da arte permaneceu durante tanto tempo tentando propor uma definição clássica? Esse problema é trabalhado sob duas perspectivas. A primeira se refere à utilização da definição de uma parte e a generalização dessa parte para o todo. E a segunda diz respeito aos tipos de definição utilizados, i.e., a definição por condições necessárias e suficientes, é apenas um dos tipos de definição possível, pois o conceito de arte pode ser usado tanto em sua função descritiva, quanto em sua função valorativa (WEITZ, 1956, p.33).

Dentro da primeira perspectiva, o problema está na própria forma como a história da arte Ocidental foi construída. Os movimentos artísticos, se pensados isoladamente, configuram definições fechadas de arte. Cada movimento ou período da arte é caracterizado pela história através de condições suficientes e necessárias que permitem identificar uma obra de arte como parte ou não do movimento. A questão é que essa definição vale apenas para aquele momento ou movimento, não pode ser generalizada para a arte como um todo. Logo, as definições da arte clássica são todas relativas aos movimentos que se sucederam no decorrer dos séculos, o que gera uma expectativa cultural em relação à proposição de outras definições que sejam adequadas às demais.

A segunda perspectiva aponta o seguinte problema: existem dois tipos de definição de arte, o descritivo e o valorativo. A definição descritiva se refere à proposição de critérios para o reconhecimento de algo como pertencente a um universo específico, ou seja, ela serve para identificar algo como obra de arte. Já a definição valorativa é utilizada com o objetivo de julgar a qualidade de alguma coisa, i.e., ela serve para dizer se uma obra de arte é boa ou não. Quando uma coisa é definida utilizando uma definição valorativa, essa coisa já foi identificada como pertencente a um universo delimitado anteriormente, o que significa que os usos dos dois tipos de definição são completamente diferentes.

O problema das teorias expostas por Weitz está na utilização da definição valorativa como definição descritiva. É importante não confundir os dois usos da palavra arte. É isso que a filosofia da arte fez utilizando critérios valorativos como classificatórios. É o problema de todas as teorias explicitadas e de muitas não trabalhadas pelo filósofo. Os usos descritivo ou valorativo da palavra arte implicam em argumentações diferentes, visto que uma expressão

valorativa não pode significar o mesmo que uma descritiva (WEITZ, 1956, p.34). Os critérios valorativos são amplos, não são classificatórios. Além disso, a arte não possui critérios valorativos próprios, ela compartilha esses critérios com outras coisas, o que impossibilita que eles sejam utilizados como identificadores de uma obra de arte.

Não há nada de errado com o uso valorativo, de fato, há uma boa razão para usar “arte” para elogiar. Mas, o que não pode ser mantido é que teorias de uso valorativo do termo “arte” sejam verdadeiras e reais definições das propriedades necessárias e suficientes da arte. Ao invés disso, elas são definições honoríficas, somente¹¹ (WEITZ, 1956, p.35).

Depois de expor a objeção feita por Weitz em relação às teorias essencialistas da arte e os problemas que teriam levado à repetição exaustiva do mesmo erro pela tradição, para a seguinte questão: qual é o problema da proposição de Weitz? Eles são três: os argumentos acerca da impossibilidade de se definir arte, o problema da conclusão à qual ele chega, e a forma como ele estabelece a relação entre definição valorativa e definição classificatória.

Apesar de afirmar a impossibilidade lógica da definição de arte, Weitz não coloca argumentos para comprovar essa afirmação. O que ele faz é mostrar que as definições clássicas feitas até então estão incorretas, mas não coloca um argumento que permita adicionar essa conclusão. Além disso, é a partir dessa conclusão que ele postula a necessidade de se utilizar um conceito aberto para a arte, o que significa que não existe um argumento que afirme essa impossibilidade, apenas argumentos que dizem que todos que tentaram até o momento não conseguiram. Para corroborar com sua proposta, Weitz diz que definições fechadas de arte implicam na impossibilidade do uso da criatividade, sendo que essa é a característica própria da manifestação artística. Ele não define o que entende por criatividade e não há qualquer objeção com relação à existência de criatividade em universos fechados. O fato de existirem condições necessárias e suficientes não implica na impossibilidade de esse universo se expandir ou se modificar.

As bases de Weitz para a sua conclusão anti-essencialista não são persuasivas. Afirma que a prática da arte é suficientemente inovadora para assegurar que nenhuma definição adequada dos seus diversos produtos poderá ser dada. A isto pode-se responder que a natureza experimental da prática artística é consistente com os seus produtos terem um conjunto relativamente abstrato de propriedades necessárias e suficientes (na verdade, isto é o que as definições modernas tentam fornecer) (DAVIES et al, 2009, 231-233)

¹¹“*There is nothing wrong with the evaluative use; in fact, there is good reason for using "Art" to praise. But what cannot be maintained is that theories of the evaluative use of "Art" are true and real definitions of the necessary and sufficient properties of art. Instead they are honorific definitions, pure.*”

Ao propor o conceito de semelhança de família para resolver o problema da definição de arte, Weitz comete um novo erro. Ele afirma que a parença entre as obras de arte deve ser avaliada por características de condições de similaridade, como acontece nas famílias, sendo essas condições referentes a atributos físicos. É claro que esse conceito permite uma amplitude muito maior que os conceitos trabalhados por ele, pois eu posso parecer com meu pai e com minha avó, sem que os dois pareçam entre si. Mas, como mostra Danto, qualquer conceito que tenha como base um atributo físico, mesmo que genérico, não funciona para a arte contemporânea. Na realidade, não funciona nem para a arte moderna, pois os *readymades* de Duchamp impossibilitam que qualquer atributo físico seja considerado sem incluir no universo das obras de arte uma série de objetos comuns, como pás de neve, pentes e mictórios. O problema dessa crítica é explicitado por Ramme ao afirmar que nem Danto nem Weitz se apropriam corretamente da teoria Wittgensteiniana. Segundo ela, ambos tratam o conceito de semelhança de família como se referindo a um objeto, o que não faz sentido, pois esse se fundamenta nos significados dos usos linguísticos, em outras palavras, se o conceito de linguagem é determinado pelo seu uso, não há um objeto (RAMME, 2009, p.208). Assim, o conceito de semelhança de família não pode ser invalidado por essas críticas, mas isso não elimina o erro de Weitz.

Por último, ao separar as definições descritivas das valorativas, Weitz comete o erro de afirmar que as definições valorativas são realizadas depois que algo foi considerado como arte. Essa afirmação não cabe, visto que uma definição valorativa não estabelece se algo é arte ou não, mas se tem as características do que é chamado arte. Ela pode ser utilizada para o que não é considerado como arte de forma satisfatória. Não existe nenhuma restrição em relação a isso.

Após essa série de argumentos tanto em prol de Weitz, quanto contra ele, é possível delinear uma espécie de terreno falacioso da argumentação acerca da arte. Dois erros não podem mais ser cometidos, quais sejam: confundir critérios valorativos e classificatórios, e utilizar características físicas na definição de arte. Esses dois erros englobam os principais argumentos sobre arte e contribuem e são o fundamento do problema do discurso estético.

1.2. O mundo da arte

Em um importante artigo de 1964 denominado “O mundo da arte”¹², Arthur Danto estabelece as bases de sua análise da arte contemporânea. Com inúmeros textos e livros publicados nos últimos cinquenta anos, seu primeiro artigo sobre arte ainda se mantém como um pilar de sua teoria.

Dentro do escopo das discussões estabelecidas por Weitz e dos erros tanto apontados quanto cometidos por ele, Arthur Danto e outros filósofos, como George Dickie e William Kenick desenvolveram teorias da arte em meio ao turbilhão dos movimentos artísticos da década de 1960. O texto “*The role of theory in Aesthetics*” serve como ponto de partida para as discussões do período, o que faz com que as novas teorias cometam erros diferentes dos cometidos por Weitz. Dentre as várias existentes, a teoria institucionalista da arte de George Dickie foi considerada pela crítica como similar à teoria de Arthur Danto, estigma do qual o filósofo tentou se dissociar sem sucesso.

O que torna a proposição aqui expressa mais interessante que as demais realizadas pelo próprio filósofo é o conceito de mundo da arte. O ato de delegar à comunidade referente a responsabilidade e a condição de legitimar algo não é nova. A filosofia da ciência trabalha com essa ideia e ela tem se mostrado bastante produtiva. O filósofo escreveu seu texto influenciado por essas teorias, mas o conceito de mundo da arte não se resume a uma comunidade legitimadora, ele comporta as bases ontológicas de sua filosofia da arte, o que o torna ainda mais forte e determinante para compreender o pensamento do filósofo.

Portanto, o objetivo é mostrar como o conceito de mundo da arte funciona e se alinhava às demais proposições dantianas para pensar a arte por ele posteriormente elaboradas. O conceito é o único que funciona como condição suficiente para definir arte, o que se constitui como seu objetivo até seu último livro, publicado no ano passado, mesmo ano de sua morte.

1.2.1. O problema da teoria imitativa da arte

Arthur Danto começa o texto “O mundo da arte” contrapondo duas compreensões da arte enquanto reflexo: a de Sócrates e a de Hamlet¹³. Sócrates entende arte como reflexo daquilo que sem ela já era possível ver, e Hamlet a entende como um espelho no qual somos obrigados

¹² O artigo será citado de acordo com a tradução do Prof. Rodrigo Duarte publicada no volume 1 da Revista ArteFilosofia de 2006.

¹³ Que na verdade são respectivamente a de Platão e a de Shakespeare, na figura de seus personagens.

a enxergar a nós mesmos. Contudo, Danto mostra que por mais filosóficas ou poéticas que sejam essas compreensões, ambas estão erradas, pois se arte é uma espécie de reflexo, então imagens espelhadas também são arte (DANTO, 2006b, p.13). O objetivo do filósofo é mostrar que a teoria imitativa da arte, mesmo compreendida por outros pressupostos, não é suficiente para pensar a arte após a existência de obras de arte exatamente iguais a objetos do cotidiano.

A teoria imitativa da arte utiliza como pressuposto a necessidade de que o espectador saiba que, o que ele está presenciando é uma obra de arte, porque a reação a ela seria muito diferente se não o fosse. A tese do filósofo é que esse pressuposto não serve para a arte contemporânea, pois não há relação necessária entre ilusão e realidade. O fato de algo não ser ilusório não o torna realidade (DANTO, 2006b, p.15), além de não haver diferença física entre a arte e a realidade. Ele elege a teoria imitativa como paradigma de sua discussão, visto que ela não só é a teoria mais bem sucedida da história da arte, como também permite vislumbrar a diferença ontológica existente entre a arte antes da década de 1960 e a arte após a década de 1960.

As teorias, antigas e contemporâneas, que tentam separar arte do que não é arte só fazem o que Sócrates fez, ou seja, só mostram o que já sabemos, pois são reflexões literais da prática linguística (DANTO, 2006b, p.14). A teoria da imitação permite enxergar a diferença existente entre a imitação de um objeto e o objeto ao qual essa imitação se refere. É nessa diferença ontológica que sua teoria se assenta, postulando uma modificação estrutural no pensamento da arte como um todo, e não somente no pensamento da arte após a década de 1960. Seu exemplo preferencial de obra de arte indiscernível é a *Brillo Box*, mas várias outras que abordam o mesmo problema podem ser utilizadas. Arthur Danto trata a *Brillo Box* como um paradigma, por questões pessoais¹⁴, pois no mesmo momento em que ela foi feita, vários outros artistas e movimentos estavam propondo obras de arte ontologicamente semelhantes.

¹⁴ O filósofo conta em uma entrevista que foi uma visita à *Stable Gallery*, em 1964, em que a *Brillo Box* estava exposta, que o levou a escrever o texto “O mundo da arte”.



Figura 4. Andy Warhol, “Brillo Box”, 1964

O problema ontológico ressaltado é que a caixa de *Brillo* do Andy Warhol é exatamente igual à caixa de *Brillo* do supermercado¹⁵. A dificuldade colocada pela contemporaneidade para as teorias da arte anteriores está no fato de que a obra de arte não é mais algo feito a partir de alguma referência, mas o próprio objeto. Os chamados indiscerníveis, não são imitações de nada, mas a própria coisa que antes era imitada (DANTO, 2006b, p.16).

A relação quase personalista de Danto com a *Brillo* traz um empecilho a sua argumentação. O filósofo afirma em “O mundo da arte”: “O Sr. Andy Warhol, o artista pop, exhibe fac-símiles de caixas de *Brillo*, em pilhas altas, em limpas prateleiras como no estoque do supermercado” (DANTO, 2006b, p.21). O fato de ele dizer que as caixas de *Brillo* são fac-símiles das caixas reais significa que elas não são as caixas reais, mas imitações delas. O que poderia comprometer a estrutura de seu argumento que se baseia na contraposição entre imitação e realidade. Todavia, apesar de essa ser uma falha no argumento em nível filosófico, ele continua válido, pois o que Danto almeja em sua contraposição entre realidade e imitação é a forma como ela aparece. Sendo assim, mesmo a *Brillo* sendo um fac-símile o problema da distinção entre o objeto real e a obra de arte continua existindo, i.e., o cerne do argumento continua intacto¹⁶.

Assim, com o intuito de compreender a situação histórico-social causada pelos indiscerníveis, Arthur Danto utiliza a teoria dos paradigmas de Thomas Kuhn para explicar a

¹⁵ Segundo uma história, dentre as tantas que rondam essa obra de arte, Andy Warhol, ao fazer uma exposição no Canadá teve que pagar imposto sobre sabão, ao invés de imposto sobre obra de arte. É exatamente devido a esse tipo de situação gerada pela dificuldade resultante de objetos comuns considerados como obras de arte, que Arthur Danto desenvolveu sua teoria.

¹⁶ Agradeço o argumento o Prof. Jacinto Lageira.

relação complexa existente entre a arte contemporânea e a arte tradicional. A teoria imitativa da arte é muito forte, pois explica uma grande quantidade de fenômenos (DANTO, 2006b, p.14). O que está acontecendo com a arte é exatamente o que acontece com a ciência. Cada grande teoria se comporta como um paradigma dentro de um determinado campo. Logo, a teoria imitativa da arte constitui-se como um paradigma que funcionou durante séculos. Várias teorias dependentes foram criadas e um universo de significação foi surgindo em torno desse paradigma. Mas a teoria da imitação está para ser efetivamente descartada, o que gera uma recusa de aceitação, e, conseqüentemente, uma perda de coerência nesse universo (DANTO, 2006b, p.14).

Dentro do espírito da teoria kuhniana, Danto pressupõe a existência de divergências entre os membros do mundo da arte e o apego da grande maioria aos postulados da teoria em vias de deterioração. Contudo, a existência de objetos exatamente iguais aos objetos comuns legitimados como obras de arte impossibilita que o paradigma da teoria imitativa da arte continue a vigorar. Essa é uma situação sem igual na história da arte.

1.2.1.1. Outras tentativas

A pintura figurativa tradicional possui vários artifícios ilusórios para que a pessoa enxergue a semelhança com a realidade, tanto que a técnica foi denominada “*trompe l’oeil*”, em português, literalmente, “engana o olho”. A primeira coisa que o modernismo faz é pintar as coisas exatamente como elas são vistas, o que provoca um choque nos expectadores, pois pintar as coisas como são vistas não gera imagens semelhantes à realidade. Dessa forma, o que ocorreu historicamente é que para que as obras de arte modernas fossem consideradas enquanto tal, foi necessária uma revisão teórica considerável (DANTO, 2006b, p.15).

A modernidade rejeita a *mimesis* como condição suficiente para que algo fosse considerado como obra de arte, o que acarreta em sua rejeição até como condição necessária (DANTO, 2006b, p.13). Essa mudança no pensamento leva para o museu de Belas Artes vários objetos pertencentes a museus antropológicos, devido à associação entre arte e criação (DANTO, 2006b, p.15). O problema é que a criação é uma característica da obra de arte, um critério passível de ser utilizado para a avaliação das mesmas, não para sua classificação enquanto tal. Usada erroneamente, a criação demarca de forma equivocada o território das obras de arte, pois muitas coisas que não são arte acabam ganhando esse estatuto.

Em meio a essa instabilidade, várias teorias surgem para substituir o paradigma anterior, tais como as teorias de Weitz, Kenick e Dickie. Segundo Danto, todas se distanciam

do conceito de imitação, mas nenhuma consegue perceber a modificação ontológica ocorrida na própria arte, o que faz com que a solução encontrada seja paliativa.

A principal discordância com a teoria de Weitz está na afirmação acerca da impossibilidade de definir arte. Segundo Arthur Danto, ele só prova que as definições feitas até então não foram bem sucedidas. E isso corresponde à própria situação da arte no momento, já que a consciência do equívoco só se torna perceptível para o filósofo após os indiscerníveis. Como consequência, o livro de Danto “A transfiguração do lugar comum” é uma tentativa de definição clássica da arte (DANTO, 2005, p.103). Além disso, ele questiona a leitura de Weitz da teoria dos jogos de Wittgenstein, pois este trabalha com o conceito de “semelhança de família” sem considerar que o termo família pressupõe mais que semelhança física, mas também semelhança genética, o que ligaria uma obra de arte a outra por questões bem mais profundas que as de aparência suscitadas pelo filósofo¹⁷ (DANTO, 2005, p.105).

A discussão com William Kenick¹⁸ gira em torno da sua afirmação de que sabemos reconhecer uma obra de arte, mas não sabemos defini-la. Na verdade, a lógica da maioria das teorias da arte é relacional, pressupõe a existência de propriedades na obra que, se a obra não contém, não é obra de arte (DANTO, 2005, p.113). Porém, Danto mostra que definir arte não tem relação com a capacidade de reconhecer um objeto. Apesar de muitos artistas e períodos da história da arte possuírem características cognitivas claras, não há nada que impeça que, por exemplo, um artista tenha trabalhos muito diferentes dos que são cognitivamente reconhecidos como dele (DANTO, 2005, p.106). Ademais, “[s]e “saber o que é arte” quisesse realmente dizer que “sabemos empregar corretamente a palavra “arte””, então não negaria que a filosofia da arte se reduz a uma sociologia dos usos linguísticos da palavra “arte” e do termo “obra de arte”” (DANTO, 2005, p.108).

Danto afirma que em períodos de estabilidade artística o reconhecimento por indução parece bastante sedutor (DANTO, 2005, p.109). O que ele enfatiza a partir dessa afirmação é que não há qualquer possibilidade de a arte contemporânea continuar esse processo. Os indiscerníveis são seu marco justamente porque eles rompem com a possibilidade de reconhecimento. Após os indiscerníveis, os critérios físicos da obra de arte perdem o *status* de condição.

Portanto, não é possível formular uma definição de obra de arte que se assemelhe a uma receita de bolo (DANTO, 2005, p.107-8). O erro tanto de Kennick quanto de Weitz se deve à

¹⁷ Essa crítica do Danto ao Weitz é sem propósito, pois o erro, na verdade, está no fato de ambos interpretarem o conceito de semelhança de família como referente a atributos físicos.

¹⁸ Escreveu o texto “*Does the traditional aesthetics rest on a mistake?*”

presença de predicados relacionais na maioria das teorias da arte, o que os levou a afirmarem que a definição lógica de arte é impossível. Na verdade, esse é um erro cometido devido à recorrência (DANTO, 2005, p.114).

A querela com George Dickie é um pouco diferente das anteriores, pois a teoria de Danto foi, muitas vezes, considerada como uma teoria institucionalista da arte. Dickie, também influenciado por Weitz, estrutura uma das teorias mais controversas do período. A teoria institucionalista pressupõe que arte é o que for considerado institucionalmente como tal.

Em seu texto “*What is art*” Dickie aponta duas características para que um objeto possa ser considerado como arte: ser um artefato e ser um candidato a apreciação. Apesar de a filosofia analítica considerar ponto pacífico ser um artefato como uma condição necessária, artefato, de acordo com o dicionário Aulete, significa “objeto feito à mão ou industrialmente”. Essa é uma condição um tanto restritiva além, é claro, da segunda, que é uma condição extremamente problemática, pois ser um candidato a apreciação significa, para Dickie, possuir características estéticas; físicas. Ele, inclusive, usa o urinol de Duchamp para afirmar a eficácia da condição, ressaltando a branquidão e as formas do objeto, e terminando por compará-lo às esculturas de Brâncusi¹⁹.

Arthur Danto diz que o problema dessa teoria é que ela justifica o fato de uma obra de arte ser considerada como tal, mas não explica. O problema da distinção entre a obra de arte e seus correlatos comuns e o problema da explicação do porquê de um objeto comum ser considerado como obra de arte continua intacto (DANTO, 2005, p.39). E o objetivo de Danto é justamente responder a essas duas questões. Logo, sua teoria não é institucionalista, pelo menos não dentro do escopo da teoria institucionalista de Dickie.

As mudanças ocorridas na arte exigiram tanto uma revisão teórica, quanto uma revolução no gosto. O problema que surge com os indiscerníveis é que uma nova teoria da arte deve compreender o universo abarcado por eles sem incluir no mundo da arte todos os correlatos comuns aos quais essas obras se assemelham, além de que qualquer nova definição de arte deve abarcar todo o universo compreendido pela arte anterior, juntamente com as novas produções (DANTO, 2006b, p.15). Uma teoria adequada não pode abarcar somente as características de um período da história, muito pelo contrário, uma definição de arte deve ser passível de ser utilizada por qualquer período da arte até o momento em que ela foi cunhada.

¹⁹ Além das objeções de Danto, pode-se acrescentar que ele delimita sua teoria ao universo das artes visuais e, especificamente, as que são objetuais.

1.2.2. Quando a realidade é obra de arte

De acordo com a leitura dantiana, o pós-impressionismo mostrou que o fato de uma obra de arte não ser uma imitação não a torna menos real. Sua relação com uma realidade continua a existir, mas em outros termos ontológicos. E a arte contemporânea deve ser entendida dentro dessa perspectiva, pois as obras de arte são entidades, assim como os entes aos quais se referem, já que são logicamente inimitáveis²⁰. Danto exemplifica essa afirmação por meio da obra “Cama” de Robert Rauschenberg²¹. Ela não é uma imitação de uma cama, mas uma cama de verdade (DANTO, 2006b, p.16). Confundir a cama de Rauschenberg com uma cama qualquer é confundir a realidade com a realidade? Ou confundir uma obra de arte com a realidade? Como a arte é a realidade essa confusão é uma contradição. A confusão se dá por que um objeto real é uma parte de uma obra de arte, e essa parte faz com que ela seja confundida com o seu indiscernível. Após os indiscerníveis, não é mais possível ensinar o significado de arte com um exemplo (DANTO, 1997, p. 13), porque tudo pode ser arte.



Figura 5. Robert Rauschenberg, “Cama”, 1955

²⁰ Elas podem ser logicamente inimitáveis, mas são aparentemente imitáveis. Tanto que Mike Bildo produziu enquanto obra de arte sua, uma réplica da *Brillo Box*. O artista fez parte do movimento apropriacionista de Nova Iorque.

²¹ A imagem pode ser vista no seguinte link:

<https://plus.google.com/u/0/photos/105115585454603839518/albums/6051868035358634961>

A diferença que se estabelece é que a arte não se resume à sua contraparte material, ela tem um conteúdo semântico. E é esse conteúdo semântico que permite o estabelecimento de um caráter representativo da obra de arte. É o conceito de representação que se configura como estruturador da diferença entre meras coisas e obras de arte (DANTO, 2006a, p. xiv). Isso porque “(...) meras coisas não têm direito a títulos” (DANTO, 2005, p.35). Coisas não têm um *aboutness* (sobre-o-quê), obras de arte sim (DANTO, 2005, p.36). É o *aboutness* (sobre-o-quê) do objeto que o categoriza como representação (DANTO, 2005, p.134). Quando um objeto é eleito para representar uma população, ele deixa de ser somente uma coisa e passa a ser um representante dessa população de coisas. É um processo de autorreferência (DANTO, 2005, p.139). Obras de arte que pretendem se afirmar como meras coisas do mundo, automaticamente, fazem o contrário, visto que meras coisas não se afirmam enquanto tal (DANTO, 2005, p.141). Pinturas que denotam pinturas são exemplificações do argumento ontológico de Arthur Danto (DANTO, 2005, p.142). Logo, apesar de tudo poder ser arte, nem tudo é.

Danto conclui, assim, que “[as] obras de arte se transformaram na espécie de representação que a linguagem é hoje para nós (...)” (DANTO, 2005, p.128). A arte e a linguagem são tratadas como representações conotativas. As palavras estão fora do mundo porque são sobre o mundo. As obras de arte são similares às palavras, pois apesar de terem um equivalente real, elas são sobre alguma coisa, representam algo. Nesse sentido, as obras de arte se opõem às coisas reais (DANTO, 2005, p.135). Danto usa o conceito de realidade para diferenciar as representações das coisas, e isso é problemático, como pode ser percebido no seguinte trecho:

Imaginemos duas bolas de gude, uma a cópia exata da outra, sendo a segunda a original, a bolinha “real”. Não fosse pela diferença de suas histórias e pelo fato de que uma faz parte da história da outra, nada permitiria diferenciá-las, de modo que nenhuma observação nem a comparação serviriam para afirmar que uma é verdadeira e a outra não (...) (DANTO, 2005, p.132).

O problema está no fato de que em nenhum momento ele conceitua realidade. O filósofo parece pressupor consenso a esse respeito. Com o objetivo de minimizar a situação, compreendo a diferença da seguinte maneira: não importa se a obra de arte tem como objetualidade física uma mera coisa, é a função na qual a mera coisa se encontra que a diferencia de todas as outras exatamente iguais a ela. Essa função é representativa, e, nesse sentido, realidade se contrapõe a representação (DANTO, 2005, p.133). Como é possível compreender a partir do gráfico abaixo:

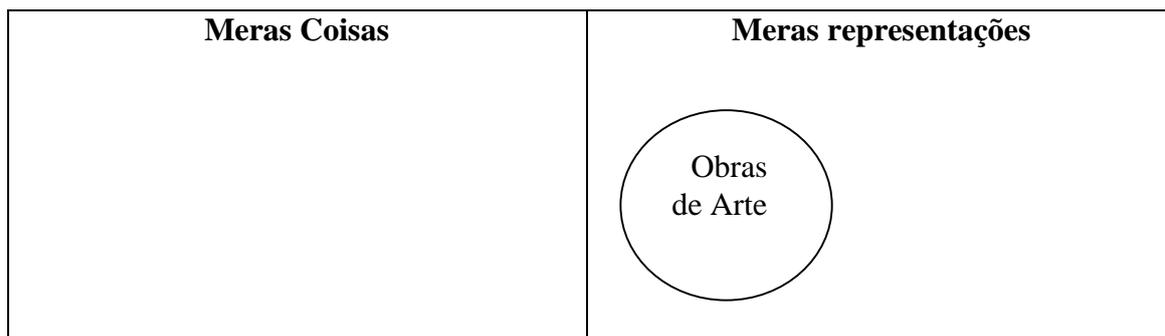


Gráfico 1. Estrutura ontológica das obras de arte

Dessa forma, existem as meras coisas, as meras representações e as representações que são obras de arte, pois é claro que nem toda representação, ou seja, nem tudo aquilo que tem um sobre-o-quê é uma obra de arte. Tendo o gráfico como referência, ficou explicado o que diferencia as obras de arte das meras coisas. Falta responder o que permite fazer a diferenciação entre obras de arte e meras representações. A resposta dada pelo filósofo é o “é” da identificação artística. Ele é usado ligando uma propriedade perceptível da obra ao conceito de arte, pois para identificar a obra enquanto tal é necessário que um sujeito articule uma frase com o “é” da identificação (DANTO, 2006b, p.18).

Enquanto uma pessoa não consegue articular o “é” da identificação artística ela não consegue ver obras de arte como obras de arte, pois verá o concreto à sua frente sem realizar a abstração. O “é” da identificação só pode ser articulado se a contextualização teórico-histórica dessa obra é conhecida, pois ver algo como obra de arte requer conhecer o mundo da arte (DANTO, 2006b, p.20).

Assim, o “é” da identificação artística é a possibilidade de enxergar algo para além da fisicalidade. Enxergar algo pelo que esse algo representa. E mesmo que algo seja visto somente pela fisicalidade, como a arte abstrata, essa fisicalidade é interpretada a partir de uma teoria da arte (DANTO, 2006b, p.20). Logo, explicar a diferença entre a caixa de *Brillo* do Andy Warhol e as demais caixas de *Brillo* do supermercado é explicar a diferença entre arte e realidade (DANTO, 2006b, p.21).

É a teoria que a recebe no mundo da arte e a impede de recair na condição de objeto real que ela é (num sentido de é diferente do da identificação artística). É claro que sem teoria, é improvável que alguém veja isso como arte e, a fim de vê-lo como parte do mundo da arte, a pessoa deve dominar uma boa dose de teoria artística, assim como uma quantia considerável de história (...) (DANTO, 2006b, p.22).

Portanto, aquilo que faz de algo uma obra de arte é externo a ele (DANTO, 2006a, p. xii). O conceito de mundo da arte é essa exterioridade que permite afirmar que algo é arte. Nessa perspectiva, duas coisas se tornaram claras: não faz sentido perguntar se isso ou aquilo

pode ser obra de arte, já que a resposta é sempre sim; e a necessidade de saber qual deve ser o caso quando essa coisa é obra de arte (DANTO, 2006a, p. xiii). A contextualização teórico-histórica é como a condição de possibilidade de uma obra de arte ser considerada enquanto tal, o que significa que a arte é percebida como criação teórica totalmente contextualizada. O que resta a discutir é em que consiste essa contextualização teórico-histórica que permite a identificação de uma obra de arte.

1.2.3. A contextualização teórico-histórica

Toda produção artística é produto de um momento histórico específico, assim como de uma estrutura teórica possibilitadora. Determinada forma de arte passa a ser possível a partir de uma teoria que delimita um campo particular de trabalho em um momento histórico específico (DANTO, 2006b, p.14).

Vejo como duas as questões que norteiam o pensamento de Arthur Danto sobre esse assunto: a primeira é o que torna possível que uma mera coisa possa ser considerada como obra de arte em um determinado momento histórico, sendo que, pouco antes, isso não poderia ter acontecido; e a segunda é como o contexto histórico contribui para que seja concedido a essa coisa o *status* de obra de arte (DANTO, 2006a, p. ix).

O conceito de mundo da arte amalgama essas duas questões. Ele é, dentro dessa perspectiva, a própria estrutura histórico-teórica supracitada, pois somente a partir da condição de possibilidade de sua existência em determinado momento que algo pode ser considerado como obra de arte. Considere como exemplo os *readymades* de Duchamp.

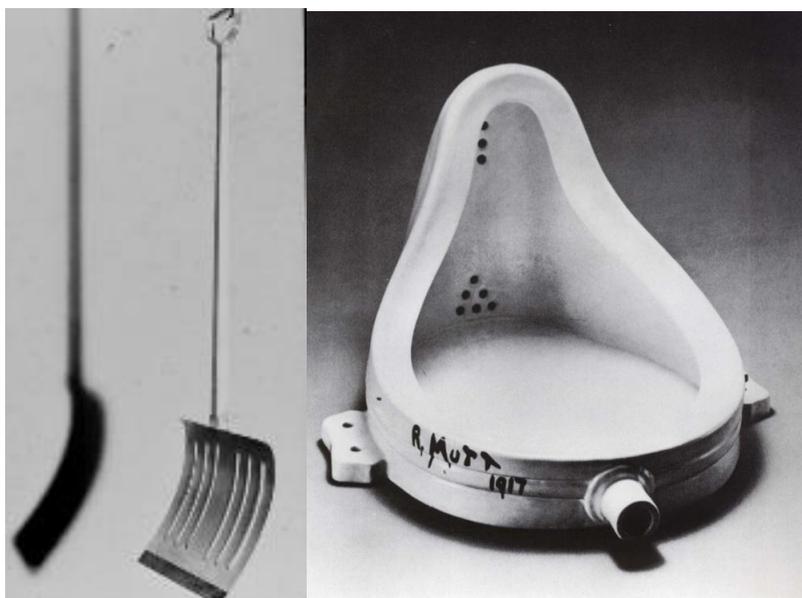


Figura 6. Marcel Duchamp, “After a broken arm”, 1915 e Figura 7. Marcel Duchamp, “Fonte”, 1917

O principal argumento de Danto em relação ao estabelecimento do início da arte contemporânea na década de 1960 é o da diferenciação entre a atitude de Duchamp e a atitude desse período. Porém, em que medida o problema dos indiscerníveis só se coloca na década de 1960 se na segunda metade da década de 1910 o primeiro *readymade* é legitimado como obra de arte? Segundo o filósofo, Duchamp é fruto de seu tempo, é parte da estrutura teórica e histórica do mundo da arte daquele momento, mesmo tendo tido a ousadia de propor como obra de arte um objeto exatamente igual a um objeto do cotidiano. Para Danto, o que quer que Duchamp tenha feito ele não está celebrando o ordinário, mas sim questionando a arte (DANTO, 1997, p.132).

O modernismo se estrutura devido a uma necessidade de separação do que estava sendo feito naquele momento de toda a arte tradicional. A invenção da fotografia impõe essa reformulação, o que faz com que o problema da arte moderna seja o da própria arte. Seu objetivo é compreender e ampliar as possibilidades da arte ao criticá-la. E Duchamp faz isso com maestria, até porque, o próprio manifesto dadaísta, movimento do qual Duchamp fazia parte, pressupõe esse tipo de atitude artística. Duchamp não é o único a propor *readymades* como obra de arte, vários outros dadaístas também o fazem. A diferença de seus *readymades* é que são os únicos sem qualquer modificação no objeto utilizado.

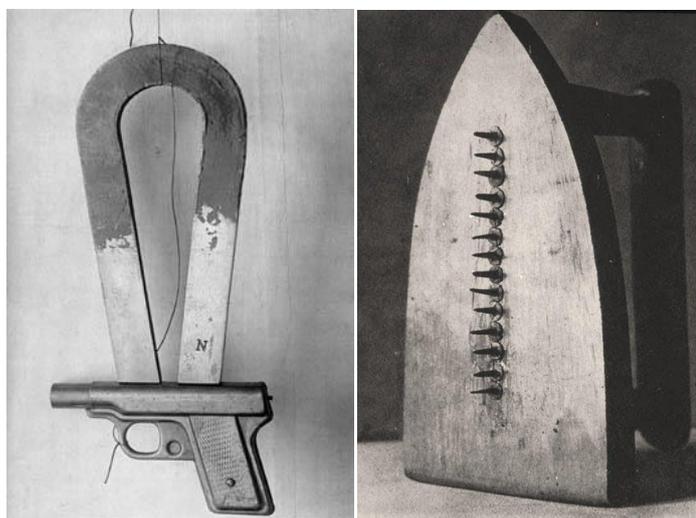


Figura 8. Man Ray, “Compasso”, 1920 e Figura 9. Man Ray, “Presente” 1921

O dadaísmo é uma vanguarda negativa, seu objetivo é propor uma antiarte, e os *readymades* surgem como uma solução bastante profícua para esse objetivo. Assim, o movimento Dadá nega toda a estrutura do mundo da arte tradicional, inclusive sua estrutura institucional. Ele questiona os materiais, os procedimentos, a autoria, a figura do artista e o valor da obra de arte. E os *readymades* conseguem realizar todas essas críticas ao mesmo tempo. Duchamp, inclusive, como pode ser visto na imagem do urinol, não assinou seu próprio nome,

mas uma derivação do nome da principal indústria americana de equipamento sanitário, a *Mott Works*.

Nesse sentido, Arthur Danto afirma que os movimentos da década de 1960 são completamente diferentes do movimento dadaísta, mas eles só foram possíveis porque Duchamp existiu. O problema da década de 1960 não tem relação com o estatuto da arte, muito pelo contrário, o mundo da arte desse período já possui a condição de possibilidade de adotar como características todas as críticas feitas por Duchamp. Os indiscerníveis da década de 1960 não são parte de um objetivo comum, mas a comprovação de que qualquer coisa pode ser obra de arte daquele momento em diante.

Todavia, a argumentação dantiana não atinge o cerne do problema. É possível concordar com sua afirmação de que Duchamp e Wharol são completamente diferentes um do outro, e que a contextualização teórico-histórica é indispensável para compreensão de cada um desses artistas, mas o problema da relação entre imitação e realidade já é colocado pelo primeiro. É preciso ressaltar que isso não invalida a análise dantiana, apenas aponta, uma vez mais, para uma relação emocional com a *Brillo Box*.

O fato de a “Fonte” ter sido recusada pelo júri da exposição a que foi submetida pela primeira vez, demonstra a estrutura de funcionamento do mundo da arte. Se não é unânime na aceitação de uma obra, essa discordância é lembrada devido à importância que ela acaba tomando no desenvolvimento do mundo da arte em questão. Se isso acabasse desconsiderado, provavelmente não se saberia de sua existência (DANTO, 2006a, p. x).

Apesar de existir uma irreversibilidade da história, que faz com que o barroco possa fazer parte do contemporâneo, mas não o contrário, o que caracteriza o barroco não é o período cronológico no qual ele está, mas uma série de características teóricas e de produção das obras (DANTO, 2006a, p. xi). É o que acontece com o barroco mineiro, que só é denominado dessa forma por estar no mesmo período cronológico, já que o barroco europeu e o mineiro são bastante diferentes, principalmente se forem contextualizados. O que permite o filósofo concluir que a arte é feita para ser apreciada por aqueles de seu próprio tempo (DANTO, 2006a, p. xii). A experiência com a obra de arte no momento em que ela é feita é muito mais poderosa que a revivida em momentos posteriores, visto que o significado que dá vida ao trabalho é a narrativa histórica e teórica da qual faz parte.

Logo, o trabalho dos historiadores é remontar a situação na qual a obra de arte foi realizada, para que seu contexto possa ser compreendido, mesmo em outros momentos históricos. Portanto, o que faz da *Brillo Box* uma obra de arte é o universo de significados ao

redor do objeto que o justifica enquanto tal (DANTO, 2006a, p. xii). O que significa que ela só foi possível devido à atitude do mundo da arte e à atmosfera teórica do período.

Quanto maior a variedade de predicados artisticamente relevantes, mais complexos se tornam os membros individuais do mundo da arte. E quanto mais se sabe da população inteira do mundo da arte, mais rica se torna a experiência de alguém com qualquer um de seus membros (DANTO, 2006b, p.24).

Toda modificação na estrutura do mundo da arte traz uma falta de coerência para a sociedade em geral. Quando uma nova forma de arte aparece, os artistas tomam suas posições em relação a essa forma e começam a produzir. Para que esse trabalho seja não só entendido como arte pelo observador, mas também para que ele o compreenda, é preciso que ele saiba qual é essa modificação e qual é a conjuntura teórico-histórica que a possibilita²² (DANTO, 2006b, p.24). Por exemplo, uma obra de arte abstrata como o tríptico “Semáforo” de Joan Miró. O ato de ver esse tríptico como obra de arte requer mais que a sua legitimação como tal. Primeiro, é necessário não enxergá-lo como mera coisa, pois isso leva à afirmação comum: “Isso é só tinta colorida”. O problema é que essa frase poderia ser dita, também, pelo pintor ao se referir ao seu próprio trabalho. Só que essas duas frases, que visivelmente parecem uma só, possuem significados muito diferentes.



Figura 10. Joan Miró, “Semáforo”, s/d

A arte abstrata está discutindo com toda a história da pintura, o que faz com que a tinta se transforme em personagem principal do movimento. Então, a afirmação: isso é só tinta colorida! quando feita pelo artista abstrato, requer um conhecimento de história da pintura para ser compreendida. Além disso, esse trabalho, especificamente, é um tríptico, um conjunto de

²² “É verdade, claro, que o conceito de arte estava começando a se ampliar suficientemente para que a pintura de Manet *Déjeuner sur l’herbe* fosse aceita como arte, em 1864, embora para a maioria que a tinha visto no *Salon des refusés* ela era uma perversão da própria ideia de arte” (DANTO, 2006a, p. x).

três pinturas unidas por uma moldura formando um conjunto interligado como se fosse uma só, o qual foi muito comum na pintura religiosa, como pode ser visto no tríptico de Hans Memling:



Figura 11. Hans Memling, "Tríptico de São João", 1474

As molduras que uniam os trípticos eram, geralmente, dobráveis das laterais para o centro, sendo cada uma delas exatamente a metade do tamanho da principal. O tríptico de Miró faz o contrário. Além de não possuir uma moldura que interligue as telas, a tela do meio é menor que as telas laterais, impossibilitando a dobradura. Desse modo, a compreensão do tríptico de Miró é totalmente dependente da discussão teórica e do momento histórico no qual ele se insere. Sem isso, são só telas gigantes cobertas de tinta colorida, nada mais.

Sua identificação do que ele fez é logicamente dependente das teorias e da história da arte que ele rejeita (...). Ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte (DANTO, 2006b, p.20).

O ponto almejado nessa discussão é enfatizar que a compreensão da obra de arte como obra de arte e a compreensão do problema que ela coloca exigem, em qualquer período da história da arte, conhecer a contextualização teórica e histórica da obra em questão. A relação com a obra de arte, para Danto, não se dá no âmbito subjetivo, como acontece com a tradição. A arte coloca a necessidade de conhecer movimentos artísticos, ironias e questionamentos que só são possíveis para os familiarizados minimamente com o mundo da arte (DANTO, 2005, p.167). O que significa que as qualidades estéticas de uma obra são função de sua identidade histórica, em outras palavras, é necessário ter informações sobre ela para que seu juízo seja bem feito, visto que a obra de arte propõe discussões teórica e historicamente localizadas que só são identificadas nessa situação (DANTO, 2005, p.172).

(...) é verdade que podemos encontrar objetos – contra-partes materiais – em qualquer época em que seja tecnicamente possível fabricá-los, mas as obras de arte, ligadas às suas equivalentes materiais de uma maneira que mal começamos a compreender, são tão relacionadas com seu próprio sistema

referencial que é quase impossível imaginar qual seria a reação das pessoas ao mesmo objeto em outro tempo e em outro lugar (DANTO, 2005, p.173).

Assim, o conceito de arte proposto por Danto é atemporal, mas sua extensão é indexada historicamente (DANTO, 1997, p.196). A diferença extensional das obras de arte na história não impede a existência de um conceito único de arte, válido para todos os períodos. Isso porque “essencialismo em arte implica pluralismo” (DANTO, 1997, p.197). Por conseguinte, a história se configura como a essência própria da arte. Arthur Danto critica Weitz e sua negação da possibilidade de uma definição clássica de arte porque ele propõe uma definição. Ele é um essencialista e, como tal, pressupõe a necessidade, não só a possibilidade, de definir arte. Mas seu essencialismo é um essencialismo histórico. A ideia de essência que ele esposa é bastante diferente da tradicional, pois essência é algo que se manifesta historicamente, é uma estrutura universal enquanto ser, mas enquanto parecer é algo que se modifica de acordo com o momento histórico. Essa estrutura é fixa, mas pode ser configurada de formas diferentes, o que faz com que ela seja, ao mesmo tempo, universal e mutável. As coisas podem aparecer de formas diferentes, por isso a arte pode ser universal sem contrariar a revolução antropológica.

Portanto, sua condição suficiente para a obra de arte é definidora de uma natureza da arte que não é, de forma alguma, estática, ou caracterizada pela aparência do objeto em si, mas por uma série de circunstâncias que unem o trabalho de arte ao momento histórico em que ele foi legitimado. A essência da arte é histórica, a relatividade está somente na percepção de cada momento em seu contexto (DANTO, 2006a, p. xiv).

1.2.4. Vantagens e desvantagens da proposta

Inicialmente, é preciso justificar a escolha de trabalhar a definição de arte em Danto por meio do conceito de mundo da arte e não das condições às quais ele discute em “A transfiguração do lugar comum”. Apesar de ter sido o objetivo de Danto explicitar uma definição clássica de arte, o modo como ele o fez acabou por tornar complicado o estabelecimento de uma unidade em relação à suas tentativas²³. Então, me propus a delinear

²³ A dificuldade de encontrar bibliografia secundária sobre o trabalho do filósofo parece dever-se a duas questões. A primeira se refere à estrutura argumentativa de seus textos e a segunda à série de afirmações controversas que ele faz durante o processo. A argumentação dos textos de Arthur Danto é elíptica. Ele não desenvolve um argumento utilizando-se da estrutura analítica adotada por grande parte da tradição. Seus argumentos são desenvolvidos através de exemplos, dos quais deve-se extrair suas conclusões. Por causa desses exemplos, vários conceitos são discutidos com o intuito de torná-los mais claros, o que os transforma no objeto de estudo do filósofo, fazendo com que um mesmo conceito seja abordado várias vezes diferentes e alcance definições também diferentes que, no meio da leitura, parecem contraditórias. Poucas vezes o filósofo usa o *é* da identificação que ele atribui à

como consegui organizar o quebra cabeças expresso pelo filósofo gerando coerência e fazendo jus às conclusões bastante frutíferas alcançadas por ele. Considero o conceito de mundo da arte a única condição suficiente trabalhada por Danto e, conseqüentemente, a única ferramenta capaz de estabelecer um critério de demarcação para as obras de arte. Em “A transfiguração do lugar comum” ele estabelece apenas condições necessárias. O que terminou por se suceder nas demais tentativas do filósofo. Em seu último livro, ele concluiu que não havia conseguido estabelecer mais que duas condições necessárias, quais sejam: significados incorporados. Logo, dentro de sua teoria o que se justifica como condição suficiente da arte é a essência histórica pressuposta desde seu primeiro texto. A questão é porque Danto não trabalhou o mundo da arte como sua condição suficiente? Porque limitou-se apenas a pressupô-lo em suas análises posteriores?

Acredito que ele não desenvolve a discussão porque percebeu que o mundo da arte se institucionalizava cada vez mais e que ele começava a estabelecer uma linha muito tênue com a Indústria Cultural, do modo como explicitado por Adorno e Horkheimer em “A Dialética do

identificação artística para estruturar seus conceitos, deixando-os abertos o suficiente para serem interpretados de maneira, às vezes, incorreta e incoerente com o objetivo final do trabalho. Em “A transfiguração do lugar comum” Arthur Danto começa afirmando que o objetivo do livro é mostrar condições necessárias e suficientes para a definição de arte, mas a estrutura elíptica de seu discurso faz com que seus poucos intérpretes discordem até sobre quais são essas condições. E o próprio Danto, em seu último livro, afirma que conseguiu apenas estabelecer duas condições necessárias e nenhuma suficiente (2013, p. 37). Um exemplo dessa afirmação é a constante interpretação de seu trabalho dentro do escopo da teoria institucionalista. O filósofo dedica parte do primeiro capítulo de “A Transfiguração do lugar comum” à explicação do porquê de sua teoria não ser institucionalista e qual o problema desse tipo de teoria. Ele foi mal interpretado em seu primeiro artigo, “O Mundo da Arte” e, mesmo tentando reverter a situação em 1981 com a publicação de “A transfiguração do lugar comum” seus críticos parecem não tê-lo compreendido. O verbete sobre “o que é arte” do “*A Companion to Aesthetics*”, publicado em 2009, trata a filosofia de Arthur Danto como parte da tradição institucionalista de George Dickie, como pode ser visto na seguinte citação: “Entretanto, a mais bem conhecida versão de uma definição institucional, oferecida por Dickie (1974) e desde então modificada, baseia-se na proposta de Danto (1964) de que ser ou não arte é em parte uma função da sua relação com um “mundo da arte.” Dickie concebe o mundo da arte como uma instituição social, em nome da qual certos indivíduos com a autoridade relevante atuam de modo a conferir o estatuto de “candidato a apreciação” a alguns aspectos de certos artefatos, que contam como obras de arte em virtude deste procedimento (DAVIES et al, 2009, 231-233).

Como adendo à segunda característica de seus textos, a série de argumentos controversos utilizados faz com que suas análises sejam coroadas por uma série de “eu acho” e de afirmações que desconsideram toda história da filosofia, bem como os filósofos dessa tradição. Pode-se afirmar que ambos os problemas apontados acima são característicos da filosofia analítica, da qual ele faz parte. Os analíticos têm o intuito de escrever de forma mais livre, para que leitores não oriundos da filosofia sejam capazes de compreender o argumento estruturado e, por isso, toda a discussão metódica e árdua com a tradição não é realizada. Entretanto, não considero que Arthur Danto alcançou satisfatoriamente nenhum desses pressupostos, pois seus textos são de difícil leitura para qualquer pessoa, não apenas para os filósofos, haja vista a dificuldade dos teóricos da arte de trabalharem com eles. E, uma coisa é desconsiderar a tradição de conceitos e argumentos, outra é deturpá-los.

Após essa série de críticas ao trabalho do filósofo faz-se necessário justificar o porquê de ter optado por utilizá-lo como referência principal da tese. Apesar dos argumentos controversos e da argumentação elíptica, as conclusões que Arthur Danto atinge são bastante frutíferas e permitem desenvolver uma discussão adequada e bem sucedida sobre arte contemporânea. Independentemente da argumentação controversa, a estrutura construída é forte e se sustenta. E, é exatamente isso que pretendo mostrar. Entendo a grande maioria dos argumentos controversos utilizados por ele como hipóteses *ad hoc*. A teoria não necessita deles para existir, ela se sustenta de forma independente.

Esclarecimento”²⁴. E não somente com essa, mas também com a teoria institucionalista de Dickie. Provavelmente as variadas acusações a respeito de seu institucionalismo agravaram a situação.

Em contrapartida à situação real do mundo da arte, o conceito de Danto funciona em níveis ideais, e permite análises bastante interessantes desse universo. Proponho que ele seja compreendido como um sistema de legitimação em escalas das obras de arte. O processo legitimador pode ser entendido progressivamente, tendo como referência os níveis de publicização da obra de arte dentro do sistema. Isso porque o “é” da identificação é expresso aos poucos, de acordo com o grau de conhecimento da obra. E o conhecimento acompanha o reconhecimento. O que significa que existem vários níveis de legitimação, dependendo do nível de conhecimento do trabalho dentro do mundo da arte. Entendo como níveis de legitimação não um critério valorativo do trabalho, mas o nível de reconhecimento dele como arte. Esse reconhecimento pode vir de seus pares e não necessariamente de uma instituição poderosa. Por exemplo, um artista desconhecido, ao ser reconhecido pelos colegas inicia seu processo de legitimação.

O problema do mundo da arte está na diferença estabelecida por Weitz entre classificação e valoração. Mesmo em níveis ideais esse é um conceito apenas classificatório. O que significa que ele atinge o objetivo dantiano de demarcação de um universo exclusivo da arte, mas não existe uma relação necessária entre o que foi legitimado e sua qualidade artística. Isso se deve, entre outras coisas, ao problema do hiato existente entre discurso estético e produção artística. Um bom exemplo para essa questão são os trabalhos de Romero Brito. Dentro da lógica do mundo da arte eles são considerados como obra de arte. Seu nível de legitimidade é muito alto, visto que seus trabalhos são reconhecidos dentro e fora do Brasil, inclusive por pessoas leigas. Mas isso não faz, de forma alguma, com que eles sejam considerados de qualidade²⁵. Não há nada na teoria de Arthur Danto que permita fazer essa diferenciação.

²⁴ O livro da antropóloga Sarah Thornton “Sete dias no mundo da arte” permite a compreensão da dimensão não apenas pluralista do mundo da arte, mas também de seu lado industrial. O livro é organizado em sete capítulos, cada um a respeito de um viés do mundo da arte atual e fica bastante claro, pela própria opinião dos entrevistados, que academia e mercado se constituem como duas facetas bastantes diversas desse mundo, tão diversas que terminam por construir um abismo entre elas. O livro mostra como, principalmente na última década, a arte se transformou em um mercado de investimentos paralelo ao mercado de ações, com uma lógica muito parecida.

²⁵ Com o objetivo de corroborar com minha análise do trabalho do artista, cito a página do Wikipédia, justamente por seu caráter de senso comum e pela possibilidade de qualquer pessoa editar seu conteúdo: “Atualmente é um dos mais premiados pintores pernambucanos. Britto alega ter criado suas obras para invocar o espírito de esperança e transmitir uma sensação de aconchego. Suas obras são chamadas, por colecionadores e admiradores, de “arte da cura”. Embora bem-intencionado, os resultados estéticos são bastante discutíveis (isto na opinião de alguns), pois, analisando suas obras com olhar crítico e imparcial, o que encontramos é uma diluição repetitiva e pouco original

Esse exemplo permite perceber o problema do conceito de mundo da arte. Da forma como foi pensado por Danto ele se tornou um conceito deontológico. Estipula uma comunidade bastante democrática e pouco institucionalizada, mas o mundo da arte não é tão bonito e organizado como foi pressuposto. O que existe, na verdade, é um processo legitimador que só se efetiva realmente quando as instituições ou o mercado passam a validar o trabalho do artista. E isso acontece, muitas vezes, por oscilações mercadológicas. Para um jovem artista se tornar conhecido, o que ele precisa é pensar seu trabalho como uma empresa com investimento e marketing para se consolidar no mercado. Então, por mais que Arthur Danto tenha tentado se desvencilhar da etiqueta institucionalista, esse é o modo como o mundo da arte e a sociedade se organizam. A vida cotidiana no mundo contemporâneo é muito institucionalizada em todos os âmbitos, a arte é somente mais um deles. Concordo com Arthur Danto que a teoria institucionalista, da forma como exposta por Dickie, carrega consigo uma pluralidade de defeitos e não deve ser considerada enquanto tal. Mas é necessário pensar o lugar da arte no mercado, pois as instituições se transformaram em avaliadoras de valor financeiro. A figura daqueles que decidem - ou no mínimo influem - o que é considerado como arte, torna-se cada vez mais sólida. Denys Riout afirma que “[t]odos os que hoje são incumbidos de decidir em nome do público o que é e o que não é arte o sabem bem”²⁶ (RIOU, 2008, p.20). Larry Shiner, em seu livro “*The invention of art,*” mostra que o mercado de arte vendendo prazer e diversão está na base da constituição do que ele chama de sistema das artes. Assim como os museus, as escolas de arte, as teorias e o público de arte (SHINER, 2001, cap.5). O que significa que ao contrário do que algumas análises contemporâneas dizem acerca do mercado de arte, sua influência direta naquilo que é apreciado pelo público é característica inerente à própria ideia do mercado. E o mesmo vale para as demais instituições. Em clara ironia a essa situação Jimenez usa a expressão “*etiqueté “artiste officiel”*”²⁷ (JIMENEZ, 2005, p. 10). A ideia de que os artistas têm etiqueta, assim como as marcas de roupa é excelente para enfatizar que o que faz de uma marca uma “etiqueta” é investimento e não, necessariamente, qualidade.

Em contrapartida a essa argumentação, acredito que Danto esteja correto em não considerar as instituições e seu poder de mando e desmando em sua análise, pois levá-las em consideração significa afirmar que não existem critérios para a descrição de uma obra de arte e

dos pressupostos da *pop art* como preconizados por Andy Warhol e Robert Rauschenberg, aos quais mistura certos cacoetes estilísticos típicos da arte gráfica das histórias em quadrinho”. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Romero_Britto. Acessado em: 02/05/2012.

²⁶ “*Tous ceux qui ont aujourd’hui la charge de décider au nom du public ce qui est de l’art et ce qui n’en est pas le savent bien*”.

²⁷ Traduzido literalmente: etiquetado “artista oficial”.

isso iria de encontro à posição pretendida pelo filósofo. Dessa forma, o conceito de mundo da arte da forma como ele foi pressuposto é uma espécie de utopia irrealizável, ou, como prefiro pensar, uma ferramenta para usar de forma contextualizada.

A partir desse cenário há pelo menos duas possibilidades de se compreender o conceito de mundo da arte: a primeira é entendê-lo de maneira deontológica e fazer as concessões necessárias a qualquer conceito desse tipo quando aplicado ao mundo real; a segunda é percebê-lo da forma institucionalizada como ele acabou se desenvolvendo, mas sem se resumir à afirmação de que tudo que foi legitimado é arte, pois é necessário relativizar o conceito ou esperar o passar do tempo. O Romero Brito é a prova disso. Considero a primeira opção mais adequada à própria estrutura da teoria do filósofo, pois a relativização da definição clássica levaria à impossibilidade de considerá-la enquanto tal.

Desse modo, o mundo da arte pode sim ser utilizado como referência e ele se mostra bastante frutífero na análise do discurso estético, visto que permite pensar a contextualização histórico teórica como um ponto nevrálgico da dificuldade de relação entre público e obra de arte.

1.3. Arte como língua

Vilém Flusser, no decorrer de sua obra, não desenvolve uma análise que se refere especificamente à arte contemporânea. Todos os seus escritos são ou crítica de arte ou sobre a arte em geral e sua relação com a realidade da cultura. Ao contrário de Arthur Danto, sua ontologia não parte das modificações ocorridas na arte, mas desemboca nelas. Isso porque toda sua ontologia está baseada na ideia de *poiesis*, sendo a criação artística a pedra fundamental de sua proposta. A arte é parte inerente do modo como Flusser compreende a construção da realidade, é condição necessária da existência humana. Nesse sentido, a ontologia flusseriana explora uma definição valorativa de arte, do modo como colocado por Weitz.

Todavia, ela possui um caráter duplo na obra do filósofo, é tanto a criação de realidade em todas as línguas, quanto uma língua *stricto sensu*, ou seja, ela pode ser entendida de maneira ampla, como concernente ao processo de produção de novos significados sem uma estrutura única, ou como um universo baseado em um processo histórico definido por uma linguagem específica e identificável enquanto tal. Dessa forma, pretendo mostrar como Flusser identifica a arte como *poiesis*, em que medida ela funciona como determinadora das existências individuais em cada processo cultural e como isso que é especificamente chamado de arte é identificado como uma língua e tem a *poiesis* enquanto fundamento.

1.3.1. Uma ontologia antiessencialista

Em seu primeiro livro publicado, “Língua e Realidade”, Vilém Flusser propõe uma ontologia que sinonimiza, como o próprio título diz, língua com realidade. Essa não é uma proposição inovadora, visto que desde Wittgenstein essa sinonímia vem sendo trabalhada. A diferença da proposta flusseriana está em seu caráter antiessencialista ou seja, no fato de que, ao contrário de Wittgenstein, ele não pressupõe uma ontologia substancialista, mas sim um processo de criação que se organiza de acordo com a estrutura de cada língua em questão.

Já no prefácio ele afirma que língua é o esforço de transformação do caos em cosmos através da catalogação e da hierarquização do mundo. Constitui-se como uma mistura de regras e categorias, com o objetivo de gerar significação quando apreensível dentro do sistema ao qual essas regras e categorias se referem (FLUSSER, 2004, p. 43). Esse esforço é fruto da vontade do ser humano de articular uma realidade (FLUSSER, 2004, p. 31).

“Um mundo caótico, embora concebível, é, portanto, insuportável. O espírito, em sua “vontade de poder” recusa-se a aceitá-lo. Procura no fundo das aparências, uma estrutura graças à qual as aparências, caoticamente “complicadas”, possam ser explicadas. Essa estrutura deve funcionar de duas maneiras: deve permitir a fixação de cada aparência dentro do esquema geral, deve servir, portanto, de sistema de referência; e deve permitir a coordenação entre as aparências, deve servir de sistema de regras. A estrutura deve ser estática e dinâmica ao mesmo tempo. Fixando o lugar da aparência, isto é, utilizando-nos da estrutura estática, tornamos a aparência apreensível” (FLUSSER, 2004, p. 31).

Sem cosmos não existe realidade intersubjetiva, apenas o solipsismo. O cosmos é a criação de significado pelo ser humano para possibilitar a comunicação. Não existe uma substância eterna e imutável à qual esses conceitos se referem como afirma a tradição. A sinonímia entre língua e realidade possibilita a construção de um universo significativo em torno da existência do ser humano, formando a estrutura conceitual e cultural da qual ele faz parte. Isso é realidade (FLUSSER, 2004, p. 33). É à sensação psíquica da existência de uma realidade que Vilém Flusser se refere. O que Vilém Flusser está tentando fazer é mostrar a impossibilidade da absolutidade da realidade. Toda a busca do conhecimento da verdade ou do próprio conhecimento está fadada ao fracasso, se não compreendida como uma busca fundamentada a partir de uma estrutura de pensamento específica e que encontra respostas coerentes com ela.

Não obstante, a hipótese fundamental do livro é: “O caos irreal realiza-se na forma das diversas línguas” (FLUSSER, 2004, p.131). A organização do caos irreal faz realidade. Como o caos é insuportável, o homem cria uma estrutura organizada para gerar compreensão e

significação, essa estrutura é a língua. Essa é uma compreensão da palavra língua bastante abrangente. Na verdade, Vilém Flusser entende a língua em dois sentidos: amplo e restrito. Em sentido restrito a definição de língua é a presente no dicionário: “Sistema de comunicação e expressão verbal de um povo, nação, país etc., que permite aos usuários expressar pensamentos, desejos e emoções; idioma”²⁸. Em sentido amplo a língua é como a soma de todos os signos e línguas através dos quais uma cultura é estruturada, ou seja, é a estrutura de pensamento intersubjetiva. A definição ampla é que permite a sinonímia entre “Língua e Realidade” (FLUSSER, 2004, p. 35).

Essa é uma noção bastante abrangente de língua, no sentido de permitir que várias estruturas não compreendidas como tal, no sentido tradicional do termo, possam o ser dentro desse contexto. A questão é: para que um conceito tão abrangente de língua?

A língua no sentido amplo permite trabalhar com a ideia de que tudo que é pensado é língua. Isso porque se língua é realidade é necessário que tudo aquilo que eu penso, vivo e sinto possa ser compreendido linguisticamente. O que significa que a língua em sentido amplo possui várias línguas em sentido restrito se relacionando entre si através de um processo constante de tradução. Dentro desse contexto, a seguinte situação pode ser colocada: se língua é algo absurdamente abrangente a ponto de serem línguas a ciência, a arte e a imagem, então dado bruto, palavra e regras necessitam ser conceitos amplos o suficiente para abarcar toda essa pluralidade. Dessa forma, o escopo da realidade é o alcance do pensamento. Tudo em que se pode pensar, que faz parte do intelecto, já faz parte da realidade.

Assim, o intelecto é ativo e passivo, pois tanto recebe os dados brutos como os articula, formando pensamento. Ele conserva e aumenta o território da realidade. Mas só se realiza quando se torna parte da conversação, ou seja, ele não existe senão enquanto ação (FLUSSER, 2004, p. 50). O que significa que frases são a prova intelectual de que existe outro intelecto. Sem a organização do dado bruto o homem viveria no caos solipsista. Vilém Flusser assevera o caráter intersubjetivo da realidade, pois o Eu se forma com a formação do intelecto, que se dá através da apreensão de palavras, para além dos dados brutos apreendidos pelos sentidos (FLUSSER, 2004, p. 47). O Eu é intersubjetivo, pois a língua o é. Então, toda subjetividade é influenciada por uma estrutura intelectual formada intersubjetivamente.

Eu e Não-eu são os limites da língua, pois são de onde a conversação surge e a que ela se refere, mas eles não existem enquanto substância, somente enquanto ação, são campos. Eles não existem, pois a realidade é linguística, então tudo que existe é o que é articulado, o que não

²⁸ Definição retirada do dicionário Aulete, disponível em: www.aulete.com.br

pode ser articulado ou ainda não o foi é o NADA. O nada é todo o horizonte de possibilidades de realidade, de possibilidade de língua, ou seja, a realidade vem do nada e trata do nada.

O que marca a diferença entre a teoria flusseriana e as demais é a afirmação de que os dados brutos não são realidades extralinguísticas, eles são realidade porque são língua em potencial e não porque se referem a algo exterior ao próprio ser humano. Isso significa que Flusser acaba com a dualidade essência/existência. Nesse viés argumentativo, a característica de símbolo da palavra se perde, pois apesar de as palavras serem percebidas como símbolos elas não o são. Elas apontam para o nada, não para algo fora da língua que justifique o termo enquanto tal (FLUSSER, 2004, p.41). O que significa que a palavra como símbolo, da maneira percebida tradicionalmente, não existe. A característica simbólica da palavra está em seu conteúdo abstrato e não em sua referência a algo real, ou seja, se uma determinada palavra simboliza algo, ela o faz devido ao universo de possibilidades de compreensão daquele termo em uma determinada língua.

É importante ressaltar que Vilém Flusser não é antirrealista, muito pelo contrário, ele pressupõe a existência de uma realidade, mas não a realidade das coisas em si, apenas a realidade das coisas como são percebidas. Em momento nenhum, o filósofo nega a existência das coisas fora da língua, essa é apenas uma questão que não pode ser feita, pois não pode ser respondida. Tudo que é pensado já é língua, então a realidade das coisas está na forma como elas são percebidas linguisticamente. Nesse sentido, língua é realidade.

Assim, o caráter simbólico da língua deve ser pressuposto como condição e não como convenção, pois não há como retornar ao pré-linguístico, é como ir à anterioridade da realidade (FLUSSER, 2004, p.42). Isso significa que a análise clássica da frase que pressupõe a identificação entre a frase e a realidade é falsa, assim como a definição de verdade e falsidade. Dentro dessa nova perspectiva, verdade passa a ser qualquer afirmação que obedece às estruturas e regras da língua em questão (FLUSSER, 2004, p.43). O que significa que só se pode afirmar uma verdade relativa, já que cada língua possui um sistema de regras diferente (FLUSSER, 2004, p.45). Para compreender isso, utilizarei o exemplo do próprio Flusser:

Frase: Chove!

Dado Bruto: chuva caindo pela janela.

Quando se olha pela janela e vê-se a chuva já se está articulando, pensando, e a própria percepção da chuva já é linguística. É por isso que não existe realidade para além da língua (FLUSSER, 2004, p.45). O que existe é um abismo intransponível entre o dado bruto e a palavra (FLUSSER, 2004, p.46). Apesar de se poder mergulhar no dado bruto em busca de seu significado, esse mergulho termina onde começa a palavra (FLUSSER, 2004, p.47). Cada

palavra de uma determinada língua tangencia de uma determinada forma a experiência sensível que se constitui como dado. Assim, palavras são símbolos significando o indizível, o nada.

Portanto, ao separar dizível de indizível, Vilém Flusser retira da sua responsabilidade a tentativa de falar sobre o nada, tentativa à qual, segundo o filósofo, toda a filosofia se dedica. Como o indizível é nada, não há qualquer conteúdo (substância) que embase a conversação. Dessa forma, Flusser delimita a língua, delimita a realidade, para além de qualquer relação simbólica efetiva. Delimita um território de atuação, mas um território em expansão. E o que vai interessar a ele são as formas de expansão desse território (FLUSSER, 2004, p.133). Essa expansão é feita pela arte, na sua definição mais abrangente, tão abrangente quanto as demais definições trabalhadas por ele.

1.3.2. A criação de realidade

Para explicitar o aspecto construtivo da língua, Flusser constrói uma alegoria acerca do desenvolvimento individual e coletivo da língua. Ele propõe, através de um gráfico, uma fisiologia da língua, que serve tanto para o sentido amplo, quanto para o restrito.

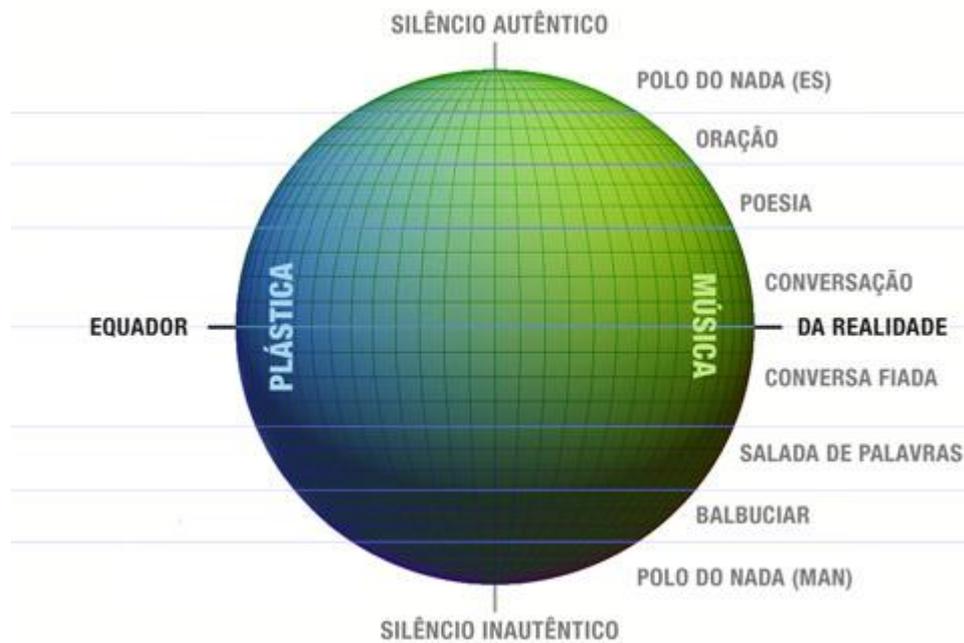


Gráfico 2. Fisiologia das línguas²⁹

²⁹ Encontrado em FLUSSER, 2004, p.222. Essa versão do gráfico foi tirada da internet, e é mais interessante do que a presente no livro, pois permite visualizar a tridimensionalidade do globo, tornando mais claras as tendências laterais.

O gráfico se subdivide em camadas progressivas de baixo para cima e para a direita e a esquerda. É um eixo *mercator* que reproduz a realidade em uma relação direta com o globo terrestre. O gráfico possui polos sul e norte e um equador. É importante lembrar que é uma projeção cilíndrica, ou seja, deve ser pensado em três dimensões, apesar de estar retratado em duas.

Como pode ser visto, o eixo é rodeado pelo silêncio, pelo nada. Tudo que existe está dentro de seus limites. Mas os silêncios que o circundam não são o mesmo, são silêncios de tipos deferentes. O silêncio do polo sul, onde o desenvolvimento da língua se inicia é um silêncio inautêntico. O silêncio da ausência de articulação, pois é anterior ao desenvolvimento do intelecto. O silêncio do polo norte é um silêncio autêntico, já que é o silêncio do “poder ser”, o silêncio do enriquecimento da realidade. Vilém Flusser percebe a língua como progresso em camadas, onde o fim é o mesmo do início, mas um mesmo muito diferente. O desenvolvimento de um silêncio ao outro encontra-se no decurso de cada vida humana.

O equador da realidade é o lugar onde os intelectos se mantêm cotidianamente. Eles oscilam entre a conversa fiada e a conversação. Cada uma das camadas é pensada em oposição à outra, já que ambas ocupam o mesmo lugar dentro do eixo, mas com uma relação diferente com o nada. As camadas do norte são língua surgida do silêncio autêntico em um caminho descendente rumo ao equador da realidade, e as camadas do sul são língua surgida do silêncio inautêntico em um caminho ascendente rumo a esse mesmo equador. Assim, a conversa fiada se opõe à conversação, a salada de palavras à poesia, e o balbuciar à oração.

Analisarei o globo tendo como mote a dualidade criação-repetição. Flusser mostra que tudo que existe o faz enquanto criação humana, pois provém dela os universos de significado com os quais o homem se relaciona, e não das coisas mesmas, então a língua é entendida como um processo constante de criação de novos universos de significado e da sua transformação na realidade cotidiana dos que a vivenciam. Três camadas, especificamente, são responsáveis por esse processo: as camadas da poesia, da conversação e da conversa fiada.

A camada da poesia é o lugar do aumento do território da realidade. É importante compreender o que Vilém Flusser chama de poesia, pois ele não está se referindo ao gênero literário que leva o mesmo nome e que tem toda relação com a língua. Seu objetivo é utilizar a origem grega do termo poesia, fazendo uma espécie de filogênese do termo. Poesia deriva de *poiein* – fazer, no sentido de estabelecer – e de *poietés* – produzir (FLUSSER, 2004, p. 144). Assim, a camada da poesia é a camada da produção de língua, da criação de realidade. O poeta retira o dizível do indizível. Para discorrer sobre o processo de criação, as alegorias serão necessárias, já que não há possibilidade de falar sobre o assunto em outros termos.

O problema que surge da definição do que seria a camada da poesia é: como a transformação de nada em realidade acontece? A resposta é pela admiração, pelo espanto (FLUSSER, 2004, p. 147). A poesia é fruto de um movimento duplo, ela tem origem na conversação e retorna a ela. Tem origem na conversação, pois o intelecto em conversação se interioriza com o objetivo de fazer poesia. Nessa camada é gerado um isolamento do intelecto, mas um isolamento produtivo. Ele gera um adensamento poético da matéria do intelecto que é a língua. Esta se torna tão densa, tão cheia do novo, que se torna impenetrável pelo intelecto, ou seja, é impossível a sua análise sem perda de sua qualidade poética.

Isso significa que um intelecto se isola do equador da realidade, cria novos significados, os quais podem ser variados, podem tanto ser uma descoberta científica, quanto uma obra de arte, e retorna ao equador da realidade. “Tentemos resumi-la: filogeneticamente a poesia surge da conversação, recolhendo-a, encolhendo-a, impermeabilizando-a e superando-a” (FLUSSER, 2004, p. 148).

A poesia transforma a criação em objeto a ser manipulado ao retornar à conversação (FLUSSER, 2004, p. 146). Essa nova criação é como um todo uniforme que, devido a sua densidade, não permite compreensão imediata. Nesse sentido, a poesia supera a conversação para dar novo material a ela. Esse todo uniforme passa a ser discutido, tangenciado e admirado pelos intelectos em conversação. A poesia é responsável por ampliar o terreno da realidade, por propor novas formas de pensar e novos conteúdos de pensamento (FLUSSER, 2004, p. 149). “O poeta é, pois, um positor, que fornece matéria-prima para os compositores, isto é, os intelectos em conversação” (FLUSSER, 2004, p. 146).

A camada da poesia é o lugar da originalidade, o lugar do novo e por isso é também o lugar da liberdade. A única liberdade autêntica é a liberdade da criação poética, a liberdade sem determinação alguma. Ela está na tentativa do intelecto de se libertar das rédeas da língua ao expressar com ela o que antes ainda não existia, o que antes ela não permitia. Isso é *poiesis*.

O problema é que com a poesia o intelecto se expõe ao nada e ele pode não suportar essa exposição (FLUSSER, 2004, p. 151). O perigo do intelecto em poesia é a loucura, pois ela é a dissolução do intelecto. É a descida rumo ao silêncio inautêntico. No silêncio inautêntico não existem regras e na ausência dessas não há liberdade, pois não há liberdade possível onde tudo é permitido (FLUSSER, 2004, p. 150). Toda aparência de poesia dos loucos é só aparência, já que ela não surge do nada, mas caminha na sua direção (FLUSSER, 2004, p. 151).

Portanto, a poesia é a camada que possibilita a ampliação da conversação. É a camada que vai contra o processo entrópico³⁰ da própria língua, permitindo o desenvolvimento contínuo do intelecto. Nesse sentido, ela não é uma camada inferior à da oração como proposto no gráfico, ela gera acesso direto ao nada. A diferença fundamental da camada da poesia para a camada da oração é que a primeira tem um movimento duplo, ela sobe da conversação rumo ao nada e retorna à conversação, e a segunda parte da conversação e se dissolve no nada.

Já a conversação é a camada do equador da realidade que é alimentada pelo silêncio autêntico. Juntamente com a conversa fiada, ela compõe o que é chamado de realidade cotidianamente. Diferentemente da conversa fiada, a função da conversação é gerar informação. Nela os conteúdos poéticos são transformados em conteúdos conversáveis. A formação de novas frases faz crescer o seu território. Ela é a atividade da crítica por excelência (FLUSSER, 2004, p. 147), pois reorganiza conteúdos, propõe novas relações, interpreta. Ela utiliza todas as ferramentas que permitem a expansão do território da realidade. Quase toda a produção intelectual acadêmica, grande parte da ciência, da filosofia, da literatura e da própria arte são conversação. São atividades críticas, no sentido estrito do termo, pois não são produção de novo, não são criações, mas interpretações e reinterpretções (FLUSSER, 2004, p. 136).

A expansão do território da realidade na camada da conversação é derivada da sua função de interpretar a densidade característica da poesia. Ela não é uma camada produtora, e por isso não permite ao intelecto atingir toda a sua capacidade (FLUSSER, 2004, p. 140). É uma “produção de informação” que não se configura como tal, pois nada é criado, apenas reestruturado (FLUSSER, 2004, p. 139).

Para recorrer ao gráfico, diria que a produtividade da conversação é plana, desenvolve-se em duas dimensões, estende a língua, mas não a aprofunda. Não é criadora de novas palavras, de novos elementos da realidade, não é poética no sentido de *poiesis*, de estabelecer (Herstellen) realidade. (FLUSSER, 2004, p. 139).

Então, a conversação é uma camada autêntica, importante e muito produtiva da língua, mas também é uma camada limitada. Nesse sentido, o importante é compreender a amplitude dessa camada, pois ela não alimenta a língua no sentido vertical, de criação de realidade, mas a expande no sentido horizontal de compreensão e utilização da criação poética na conversação.

^{30c}A entropia é a tendência do universo rumo à desinformação, ou seja, ao não armazenamento de informação. Mas o homem é um ser histórico, constrói memória, age contrariamente ao processo entrópico (FLUSSER, 1983, p. 57). É o único ente que, deliberadamente, age contra esse processo no sentido de guardar informação, de obter memória, isto é, ele é um “epiciclo negativamente entrópico” (FLUSSER, 2002, p. 45). O resultado desse armazenamento de informação, característico do ser humano, é a cultura (FLUSSER, 2002, p. 46). Deste modo, a comunicação humana é a antítese da entropia, pois se realiza na contramão de um processo natural” (COSTA, 2007, p. 26).

O que significa que a conversação em sua polaridade com a conversa fiada, se configura como o lado positivo da realidade. Como o lado responsável pela diminuição do hiato existente entre a realidade e a poesia.

A conversa fiada é uma camada com características bastante diferentes das duas anteriores, pois ela é uma das camadas que compõem a realidade cotidiana do ser humano. Essa camada está abaixo do equador da realidade. Ela é o último estágio do desenvolvimento do intelecto para que ele possa ser utilizado. Este desenvolvimento ocorre passando pelas camadas do balbuciar e da salada de palavras. Contudo, esse desenvolvimento é ainda precário e simplório. Uma pessoa consegue pensar, articular, abstrair, falar, escutar e compreender nessa camada. Todas as atividades comuns do pensamento são adequadas a ela. Porém, ela é caracterizada pela ordinariedade, não havendo produção de conhecimento, nem atividade crítica. O intelecto não é ativo, apenas passivo, reproduzidor do já existente.

Assim, a conversa fiada é a camada de pseudo-intelectos, onde não há realização, apenas disseminação. Ela se alimenta de detritos da camada acima, a conversação. É dela que o intelecto parte para subir às zonas criadoras, às zonas autênticas da língua (FLUSSER, 2004, p. 143).

Apesar de Vilém Flusser não ter feito esta interpretação, a conversa fiada é o lugar da Indústria Cultural do modo como estabelecido por Adorno e Horkheimer na “Dialética do Esclarecimento”. É o eterno retorno do sempre idêntico e, justamente por isso, ela não existe independentemente, é parte do processo. Não existe aspecto subjetivo³¹ na conversa fiada, pois não existe produção, realização do intelecto. Como já foi dito, o intelecto só existe em processo, ele não é um algo. Quando o intelecto não está se realizando ele decai no equador da realidade para as camadas fictícias (balbuciar, salada de palavras e conversa fiada). Na conversa fiada o intelecto se dilui em nada, tendo em vista que o nada representa a ausência de pensamento. Dessa forma, o Eu decai e se transforma em “A Gente” (FLUSSER, 2004, p. 142). A tensão entre língua e nada se dá na medida em que a língua é ativa e o nada é somente uma possibilidade. Essa possibilidade só se concretiza a partir do momento em que o intelecto é colocado em ação, mas não somente a ação de se manter funcionando, ele deve ser colocado em ação criativa, e essa ação só existe nas camadas superiores. Várias pessoas vivem a vida sem ultrapassar o equador da realidade, sem desenvolver a subjetividade, apenas repetindo e

³¹A dualidade concernente à subjetividade e à objetividade, na verdade, se refere também às camadas do intelecto, cuja análise é feita contrapondo camadas opostas que se justificam mutuamente pela comparação com as duas possibilidades do nada, o silêncio autêntico e o inautêntico. As camadas inferiores são as camadas objetivas e as superiores as subjetivas.

participando da coletividade. Esse é o objetivo da Indústria Cultural, manter todas as pessoas na conversa fiada.

Dessa forma, a realidade se organiza através da criação do novo pela poesia, de sua interpretação e crítica pela conversação, e da veiculação indefinida das obviedades derivadas desse processo pela conversa fiada.

1.3.3. A vivência das línguas

A música e a plástica são aspectos presentes em todas as camadas e por isso elas se encontram na lateral do gráfico de cima a baixo. Tanto a poesia tem um lado musical e um lado plástico, como a salada de palavras também o tem. O que Vilém Flusser chama de música é o aspecto auditivo da língua e de plástica o aspecto visual da mesma, por isso essa é uma análise da vivência da língua. No sentido restrito de língua os dois aspectos são secundários, são características da estrutura que a forma. Mas se o gráfico for pensado para a língua no sentido amplo, a plástica e a música podem ser entendidas como línguas no sentido restrito. Elas podem ser entendidas como compostas de palavras e dados brutos (FLUSSER, 2004, p. 166).

A análise feita pelo filósofo se restringe à língua no sentido restrito. Dando apenas indicações para pensar os aspectos de forma ampla. Para tanto, ele utiliza como exemplo a língua chinesa. Flusser tem consciência da impossibilidade do intelecto falante nativo do português de compreender totalmente o universo de estrutura e significado de uma língua como o chinês. Ele quer explicitar com maior clareza os aspectos auditivo e visual da língua, pois as línguas flexionais³², das quais o português faz parte, levam a uma percepção errônea de que, necessariamente, a língua escrita é uma derivação da falada. Além disso, o aspecto estético da língua flexional é quase nulo, não há relevância na forma como se fala ou se escreve algo, tanto é que os sotaques não atrapalham a compreensão, assim como a caligrafia ruim não altera o significado (FLUSSER, 2004, p. 168). O objetivo de Vilém Flusser, ao analisar a língua isolante, é, na realidade, propor uma forma de interpretar a arte no sentido restrito. É gerar compreensão por analogia. Compreender essa possibilidade permite ampliar a percepção das características da língua que são importantes para línguas não convencionais, como a arte.

No chinês a língua falada é uma língua fonética e a língua escrita uma língua pictórica, o que significa que a forma como algo é dito influencia no significado do que se fala, e o mesmo acontece na forma como se escreve. A língua isolante é, ao mesmo tempo, musical e pictórica,

³² Línguas organizadas pela relação entre sujeito e predicado.

possui uma aura estética inerente à sua própria estrutura. Isso se deve ao fato de que a língua escrita e a língua falada são dois universos de significado diferentes, que exigem um processo de tradução entre si (FLUSSER, 2004, p. 174). O que Vilém Flusser quer dizer com essa afirmação é que, a língua falada não se refere à língua escrita. Apesar de se escrever o que se fala, aquilo que se escreve não é exatamente o que se falou, como é o caso das línguas flexionais. Esse processo exige tradução constante, ao escrever o que se fala procura-se um lugar na língua escrita que se assemelhe ao lugar do que está sendo dito na língua falada.

O chinês falado é o mandarim³³. Nele existem cinco tons que estruturam a língua, sendo que quatro deles influenciam a forma como o signo é dito, e essa forma designa uma palavra diferente. Signos exatamente iguais, quando transliterados para o alfabeto latino³⁴, possuem sonoridades diferentes. É essa sonoridade que distingue o significado. Os tons funcionam de acordo com o gráfico abaixo:

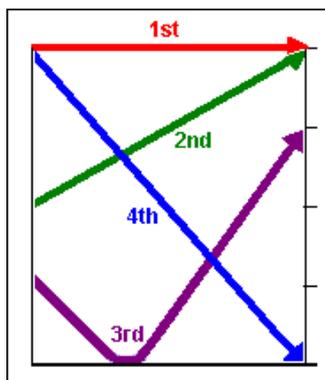


Gráfico 3. Os tons do mandarim

O primeiro tom é alto e constante, o segundo começa médio e sobe, o terceiro começa baixo, fica mais baixo e sobe, e o quarto começa alto e desce rápido. Para entender a diferença, tome-se como exemplo o signo “ma”. Esse signo pronunciado no primeiro tom significa mãe, pronunciado no segundo tom significa entorpecido (*numb*), no terceiro tom significa cavalo e no quarto terra (*land*)³⁵. Devido à característica musical da língua, cada tom deve ser falado com cautela e exatidão, pois o sentido está nessa característica estética.

O chinês escrito ao qual Vilém Flusser se refere é o chinês tradicional. Seu sistema de escrita é logográfico. Cada logograma é composto de vários grafemas que significam alguma coisa. Por causa dessa estrutura, o chinês não possui alfabeto ou diferença de gênero ou de temporalidade. O que existem são vários grafemas que, ao serem combinados, formam um

³³ Somente na região de Macau e Hong Kong fala-se cantonês. No restante da china o mandarim é a língua oficial.

³⁴ O *pinyin* é um sistema de transliteração que usa acentos para indicar os diferentes tons: mā, má, mǎ e mà (em sequência).

³⁵ As referências são em inglês, devido à utilização de um método americano para compreender a estrutura da língua.

logograma, e cada logograma, sozinho ou acompanhado, gera um universo de significado. Então, cada símbolo é um universo imagético-conceitual, possuindo uma mensagem e uma qualidade estética que unidos geram o significado do mesmo.

Dentro dessa perspectiva, a caligrafia³⁶ é uma disciplina semelhante às artes visuais no Ocidente. Quanto mais próxima da plástica, mais sensualizada é a poesia isolante. Até porque, o ideograma³⁷, ao se transformar em caligrafia, vai deixando seu aspecto ideográfico de lado em prol de seu aspecto sensorial (FLUSSER, 2004, p. 175). O calígrafo formula pensamento, propõe universos de significado. Nesse sentido, a escrita chinesa está próxima da pintura (FLUSSER, 2004, p. 78). Ela exige uma capacidade de abstração e de interpretação dos grafemas para compreender o significado. Ideograma é poesia sempre, mesmo com o processo interpretativo inerente a toda língua, a referência será o aspecto plástico e poético de qualquer elemento. Um ideograma é uma espécie de conceito feito de conceitos (FLUSSER, 2004, p. 175). Assim, a escultura e a pintura nas culturas de língua flexional são a poesia da língua isolante (FLUSSER, 2004, p. 176). Para Flusser, a poesia concreta brasileira é uma tentativa dos intelectos flexionais de criar uma língua pictórica independente da língua falada (FLUSSER, 2004, p. 177).

Em contrapartida, a vivência das línguas flexionais é serem faladas, portanto, a música é a característica desse tipo de língua (FLUSSER, 2004, p. 169). “O alfabeto é, no fundo, um sistema de notação musical. Seus sinais simbolizam sons” (FLUSSER, 2004, p. 167). A qualidade matemática da música está expressa no modo como o som se organiza no alfabeto (FLUSSER, 2004, p. 171).

Dessa forma, os aspectos auditivo e visual são tendências da língua à espacialização (visual) e à temporalização (auditivo). A radicalização de ambos os aspectos leva à inversão dos predicados (FLUSSER, 2004, p. 182). Quanto mais a camada da poesia se desloca em direção à música ela vai se tornando menos compreensível, menos lógica e cada vez mais sensível, quanto mais a poesia tende à plástica mais conceitual ela vai se tornando (FLUSSER, 2004, p. 170).

A capacidade poética é uma capacidade da língua enquanto tal, independentemente de sua externalização. Logo, a divisão em visual e auditivo é exterior à língua no sentido amplo,

³⁶ Atualmente, a China adotou o chinês simplificado como língua escrita, o que reduz muito o aspecto estético da mesma e a importância da caligrafia. Essa era considerada de forma muito semelhante às Artes Plásticas no Ocidente. O chinês tradicional é a língua escrita de Taiwan, Macau e Hong Kong.

³⁷ O chinês possui seis tipos de caracteres: os pictogramas, os ideogramas, os ideogramas compostos, os empréstimos fonéticos, os caracteres semântico-fonéticos, e os cognatos derivativos. Genericamente os caracteres são chamados de logograma. Flusser usa ideograma para se referir aos caracteres em geral.

pois são características das formas de expressão de qualquer língua (FLUSSER, 2004, p. 183). Justamente por isso, o processo comparativo explicitado tem sentido. Tanto a língua falada, como a escrita, como a pintura e a música são externalizações do que Vilém Flusser chama de língua. São formas diferentes de expressar o pensamento.

1.3.4. Vantagens e desvantagens da proposta

A primeira questão que precisa ser enfrentada é em que medida uma definição de língua tão ampla como a aqui estabelecida permite realmente definir alguma coisa. Acredito que essa interpretação da ontologia flusseriana coloca um desafio, pois a questão é bastante adequada, visto que conceitos que abarcam tudo acabam por não servirem para nada. Acontece que essa ampliação serve a um objetivo específico: a compreensão da realidade como um processo de criação de significado pelo homem, sendo essa criação organizada em códigos previamente estruturados, ou seja, línguas, as quais também são criadas.

Essa estrutura não só soa kantiana, como o próprio filósofo confirma essa influência. Todavia, ao contrário da filosofia de Kant, ela foi pensada para a pluralidade das línguas existentes. Ela soa kantiana devido à organização de sua epistemologia em torno da tentativa de compreensão da relação do ser humano com o mundo, assim como o fato de sua teoria ultrapassar a relação entre essência e existência. A crítica de Flusser a Kant é que o último fez, na verdade, uma análise da língua alemã (FLUSSER, 2004, p.51). De tal modo, ao mesmo tempo em que Flusser concorda de certa forma com Kant, ele acrescenta a pluralidade linguística, o que tornaria a estrutura do sujeito transcendental relativa a cada língua, assim como acabaria com sua característica metafísica. Além disso, ao identificar a realidade com a língua, a dualidade essência e existência – coisa em si e fenômeno - se dilui transformando-se em nada, pois a realidade não está fora do intelecto nem no intelecto, mas na língua. Tanto dado bruto quanto intelecto são potências que podem se realizar de maneiras diferentes, dependendo da língua em questão (FLUSSER, 2004, p.53).

A análise flusseriana, além de antiessencialista, coloca a arte tanto como inerente à existência humana como ser pensante, quanto como um processo criado pelo ser humano e transformado em conversação. Logo, a ontologia flusseriana abre um caminho duplo para a análise do discurso estético, pois ela permite compreender a arte também em sentido amplo e em sentido restrito. Em sentido amplo ela é identificada com a *poiesis* e estabelece uma relação com a realidade de criação de novos universos de significado. É nesse sentido que ela abarca tanto produções artísticas, quanto a ciência, a filosofia e qualquer outro campo de produção

abstrata. Isso porque o que está sendo levado em consideração é a qualidade poiética do que foi produzido, não a sua adequação a um determinado campo específico. Essa adequação é possível através do sentido restrito da arte, o qual a identifica a uma língua e permite pensá-la enquanto produto de uma lógica específica, com uma história e com coerência interna, sendo que nem todo produto da arte em sentido restrito é fruto da *poiesis*, visto que essa possui a mesma lógica de criação-repetição que as demais línguas.

A vantagem de pensar a arte em sentido amplo está na possibilidade de estabelecer um sentido para ela que ultrapasse o mundo surgido a partir de uma concepção de arte europeizada, o qual vigora como o lugar da arte atual. Em contrapartida, é o sentido amplo que contribui para o hiato existente entre discurso estético e produção artística, visto que a associação entre arte e criação permite chamar de arte, ou de artístico, uma série de produções que não se enquadram no sentido restrito. É exatamente isso que Weitz expressa com a separação entre critérios classificatórios e valorativos. O sentido amplo é valorativo, o que significa que ele não tem o objetivo de delimitar o universo das obras de arte quando atribui uma característica artística a algo, mas sim quer ressaltar o aspecto criativo do que está em questão.

Diferentemente do conceito de mundo da arte, que é classificatório, mesmo o sentido restrito de arte em Flusser é valorativo. Ele estabelece uma limitação para a produção artística através de suas características, ou seja, não serve para estabelecer uma demarcação. Não permite afirmar o pertencimento ou não de algo ao universo da arte, mas permite pensar em que medida esse algo possui mais características plásticas ou auditivas, ou se ele se configura como um conteúdo poiético ou crítico. A questão é: para que pensar um sentido restrito sem um critério de classificação?

De acordo com Weitz, Flusser estaria incorrendo em erro, pois ele se enquadraria entre as várias teorias que misturam classificação e valoração. Acontece que não é objetivo do filósofo dizer o que é arte, mas sim pensar o que é a criação artística e como ela se comporta. Para além das afirmações flusserianas, penso que o sentido restrito pode ser caracterizado como fundamentado a partir do que classicamente era considerado como arte. A língua da arte tem como base a ideia de arte surgida na Europa que se espalhou para o restante do mundo através da colonização e da globalização.

É importante visualizar o globo da língua e pensar a partir dele. No equador da realidade existe a conversa fiada e a conversação. Na camada da conversação, as criações artísticas vão sendo conversadas, ou seja, processos críticos e interpretativos do conteúdo poiético são feitos. Já na conversa fiada há um esvaziamento e uma estereotipização do que foi feito pela conversação. O problema é que a conversa fiada é a camada na qual os intelectos

permanecem a maior parte do tempo, o que significa que essa visão estereotipada e esvaziada da arte acaba se transformando em referência para a maioria das pessoas.

Esse cenário configura um problema ainda mais complexo para o discurso estético. De um lado há o sentido amplo e de outro o restrito, ambos não contribuem para a classificação da obra de arte, mas contribuem para a identificação e para a reflexão da mesma. A associação com o artístico e a falta de referência para a arte atual, acabam transformando as teorias valorativas em muletas, as quais são utilizadas do modo como Weitz elucidou. Em detrimento de tudo isso, qual a vantagem de uma teoria como a apresentada?

A compreensão da arte como *poiesis* abre espaço para pensar a característica mesma do fazer artístico e em que medida ela contribui para a construção da realidade do ser humano no mundo. Ao associar a *poiesis* com a criação de novas formas de ver, Flusser pensa a arte como o momento em que aquilo que ainda não foi pensado passa a existir. É a exploração da ideia de novo de uma maneira muito mais profunda do que o uso comum desse termo. Essa associação coloca um desafio, um problema, para os artistas, os quais têm como função ampliar o terreno da realidade.

É nesse sentido que a dualidade criação-repetição se estabelece. Enquanto a arte amplia o terreno da realidade, a conversa fiada a transforma em eterno retorno do sempre idêntico. Isso porque toda criação no momento em que surge é um todo complexo, que precisa ser interpretado, criticado, transformado em conversação para não ser tratado como ruído. À medida em que ele vai sendo conversado, vai perdendo seu conteúdo poético, pois vai sendo explicado. Quando ele se torna explicável, cai na conversa fiada. A diferença que Flusser estabelece para a arte no sentido restrito é que mesmo quando ela cai na conversa fiada, ela não perde seu conteúdo poético. Um ótimo exemplo para isso é a *Monalisa* de Leonardo da Vinci. Ela figura tanto como uma das obras mais importantes da arte europeia, quanto como garota propaganda de uma centena de produtos diferentes. Sua utilização como garota propaganda só é possível, pois ela faz parte do imaginário coletivo, mesmo que como uma referência estipulada. Porém, essa utilização não retira seu conteúdo poético. Isso significa que a arte em sentido restrito possui um potencial poético maior que as demais coisas do mundo.

Portanto, a associação da arte com a *poiesis* abre espaço para considerar um outro viés da arte, o qual pode ou não se adequar ao mundo da arte de Arthur Danto, dependendo do modo como a análise está sendo feita. Além disso, a possibilidade de pensar a vivência mesma da obra de arte permite associar a compreensão de arte com sua experiência.

1.4. Conclusão

O problema da compreensão da arte, certamente, se relaciona com o problema da definição da mesma explorado no capítulo, mas não se resume a ele. Definir algo não, necessariamente, resolve o problema da compreensão social desse algo, pois várias coisas não são definidas e nem por isso são incompreendidas. Por exemplo, não existe uma definição única e válida independentemente, para termos como liberdade, amor, ou filosofia e isso não impede as pessoas de serem livres, amarem ou filosofarem, ou de pensarem sobre essas coisas. Isso leva a uma das premissas que deram origem às três questões que estruturam a tese, a falta de definição de arte também não impede os artistas de criarem. O que ela faz, e devido a um problema exterior à própria arte, é ampliar o hiato existente entre arte e sociedade, mas isso se dá somente porque existia a sensação de que o termo arte possuía uma definição única e fechada na tradição. Poder-se-ia argumentar afirmando que é possível estipular pelo menos condições necessárias para definir tanto arte, como liberdade, amor ou filosofia. Porém, o problema que está sendo colocado é outro. Não estou questionando a possibilidade de definição desses termos, ou a importância disso, mas fazendo a afirmação de que a relação da sociedade com eles não está atrelada à definição dos mesmos. E isso não é diferente no caso da arte.

A questão que se coloca é: se a definição de arte não resolve a questão da compreensão da mesma, para quê discutir o assunto?

São três os motivos: primeiro para que as definições de ambos os filósofos sejam utilizadas como ferramentas para a análise das questões que dão nome à tese, e segundo para mostrar como as tentativas de definição que acompanharam a modernidade e a contemporaneidade ajudaram a recrudescer o hiato entre produção e recepção artística, e terceiro para mostrar que definições funcionam como tentativas de compreensão que realizam recortes no universo da arte e propõem uma, entre várias outras possibilidades, de compreender a arte, elas são discursos elaborados a partir de premissas específicas e que fazem sentido em relação a essas premissas, porém, geralmente não resolvem a questão.

Esses três motivos desembocam na análise do francês Marc Jimenez, em seu livro *La querele de l'art contemporain*. Ele afirma que os problemas dos discursos que povoaram, principalmente, as duas últimas décadas é que eles não consideram nem a dimensão prospectiva da arte nem o aspecto polifônico da experiência. Logo, a chamada crise da arte contemporânea, não é uma crise da arte, mas do discurso estético em sua tentativa de compreender a arte atual (JIMENEZ, 2005, p. 313). O que Jimenez está chamando de discurso estético é tanto o discurso filosófico, quanto o institucional, que afetam a relação entre público e obra.

Marc Jimenez chama de a querela da arte contemporânea, a discussão que se desenvolveu a partir do questionamento dos critérios para a experiência estética. Essa discussão surge da constatação de que o problema da arte atual está na utilização ou na tentativa de utilizar critérios tradicionais para um novo tipo de arte (2005, p. 9). Jimenez mostra que a querela começou nos anos cinquenta com o debate analítico e foi seguida pelo grande público, muitas vezes desorientado e perplexo diante das obras, devido à inoperância dos critérios estéticos tradicionais (2005, p. 10). O autor aponta que a modernidade criticou os critérios Iluministas, mas uma desapareição completa deles é uma situação mais drástica (JIMENEZ, 2005, p. 12). A questão é que é justamente isso que coloca a diferença entre a arte moderna e a contemporânea. A primeira questiona os limites da arte e a segunda mostra a inadequação dos critérios tradicionais (JIMENEZ, 2005, p. 21), ou seja, a arte moderna amplia os limites da arte e a arte contemporânea, após a consolidação desse alargamento, mostra a inoperância dos critérios utilizados.

Além disso, Jimenez aponta que a querela é paradoxal, pois toda a controvérsia se desenvolve na filosofia, sem recorrer à arte propriamente dita, sem analisá-la (JIMENEZ, 2005, p. 14). A controvérsia se constitui de discussões abstratas sobre algo concreto, pois o problema dos critérios para experiência estética é exterior à própria arte, ele surge da história, da filosofia, do público, mas a tentativa de resolvê-lo não, ela depende da própria arte para que o problema seja pensado. Marc Jimenez lembra que querelas são parte da história da arte. Existiram várias, como a da *mimesis*, do *trompe l'œil*, da iconoclastia entre outras (JIMENEZ, 2005, p. 16). Todas surgiram devido a uma relação de estranhamento entre o público e a arte devido à ausência de chaves interpretativas e de referências a serem utilizadas pelo público (JIMENEZ, 2005, p. 24). No caso da arte atual, a troca do termo “Belas Artes” por “Artes Plásticas” exemplifica esse estranhamento.

O fim da unidade das Belas Artes é caracterizado efetivamente pela disseminação de modos de criação a partir de formas, materiais, objetos ou ações heterogêneos que a expressão "arte contemporânea", define de forma imperfeita. Essa disseminação responde à extrema diversidade de experiências sensíveis, propriamente estéticas e altamente individualizadas, que oferecem doravante a multiplicidade de práticas culturais³⁸ (JIMENEZ, 2005, p. 29).

Essa situação é derivada do pluralismo cultural e da democracia que caracterizam os dias de hoje (JIMENEZ, 2005, p. 34). A querela ainda permanece e se deve, em parte, à relação

³⁸ “La fin de l’unité des beaux-arts se caractérise effectivement par la dissémination des modes de création à partir de formes, de matériaux, d’objets ou d’actions hétérogènes que l’expression « art contemporain » définit imparfaitement. Cette dissémination répond à l’extrême diversité des expériences sensibles, proprement esthétiques et fortement individualisées, qu’offre désormais la multiplicité des pratiques culturelles”.

da arte com a sociedade em geral. O problema do hiato entre manifestação artística, compreensão e percepção social do que seria ou deveria ser arte recrudescer a situação. (JIMENEZ, 2005, p. 35). Esse hiato se acentua devido ao próprio “mundo da arte”, que ao se institucionalizar cada vez mais, torna-se autossuficiente. Jimenez aponta para a dificuldade relativa não somente à experiência, mas também à forma como o mundo da arte tornou-se distanciado do público em geral. Esse é o problema que fez Arthur Danto não elaborar o conceito de “mundo da arte” em suas principais tentativas de definir arte.

A análise de Jimenez mostra como e por que os discursos estéticos recrudesceram o hiato entre arte e público, mas não explica qual a origem do problema. Retomando a afirmação do autor, a querela se inicia na década de 1950 devido à inoperância dos critérios tradicionais para pensar a arte. A questão é: qual a origem dos critérios tradicionais e porque eles se tornam inoperantes?

Larry Shiner, em seu livro “*The Invention of art*”, afirma que o conceito de arte da forma como se conhece hoje surgiu no século XVIII sob o estigma de Belas Artes, assim como as várias instituições que suportaram essa invenção, tais como: museus, escolas de arte, mercado, e um arcabouço teórico. O conceito de arte apareceu de forma lapidada na enciclopédia de Diderot e D’Alembert de 1786. Segundo D’Alembert (in SHINER, 2001, p. 84) as “Belas Artes” geram prazer, são inúteis, e são produto de um gênio inventivo.

Ele mostra que é nesse momento que as mudanças no universo da arte iniciadas pelo Renascimento, principalmente italiano, levaram a uma modificação sociocultural no modo como a arte é percebida e vivenciada. Segundo o autor, isso aconteceu devido à relação cada vez mais estreita entre as classes sociais mais abastadas e a produção artística, o que levou a um esforço coletivo de separação entre os vários produtos das atividades manuais, tais como o artesanato e o artefato, da produção artística propriamente dita (SHINER, 2001, p. 111-120).

A palavra arte, em português, possui uma significação bastante estreita se comparada aos termos *tékne*, grego, e *ars*, latino. Esses dois termos se referem a uma capacidade de fazer bem feito alguma coisa, e não a algo específico, como é o caso da palavra arte. Em bom mineirês, a melhor tradução para *tèkne* é “ter a manha de”. Desse modo, dentro do universo de significação de sua tradução latina *ars*, estão todas as atividades que exigem daqueles que as fazem um domínio específico da área. O que significa que praticamente toda atividade intelectual ou prática era designada pelo termo arte.

As sete artes liberais, divididas em: *trivium* e *quadrivium*, comportavam os estudos de gramática, lógica e retórica; e de aritmética, música, geometria e astronomia. A expressão artes liberais se refere ao fato de que o estudo dessas disciplinas era adequado aos homens livres, em

contraste às artes servis, que se referiam às habilidades especializadas necessárias às pessoas empregadas pela elite. Shiner mostra que mesmo no Renascimento, o que hoje é chamado de arte se enquadrava dentro das artes servis e não era concedido àqueles que a faziam nenhuma distinção social diferente da do comerciante ou do sapateiro.

É por isso que o crescente interesse das elites nas artes levou a uma modificação no modo como a sociedade se relacionava com esse campo. Torna-se necessário estabelecer uma distinção entre as artes propriamente ditas e todas as demais atividades que são denominadas artesanato e artefato. Dentro desse pressuposto, foi estabelecido que a arte pode compartilhar o modo de fazer com essas outras atividades, mas não aquilo que a caracteriza, por isso foi feita a associação do fazer artístico com o conceito de criação.

É claro que essa mudança não aconteceu de modo intempestivo, ela durou mais de um século. O surgimento da Estética no século XVIII é derivado desse processo. Segundo Shiner, a associação entre arte e criação concede à arte uma distinção sacralizada, pois até então o termo criação somente era utilizado para se referir a produções divinas. Juntamente à mudança de status do produtor e da produção artística, toda uma estrutura institucional da arte surge. Tanto teorias, como escolas, museus e um mercado de arte surgem enquanto suporte para a existência de tal atividade. É nesse sentido que Shiner afirma que a arte da forma como é conhecida hoje surgiu no século XVIII, pois é somente nesse momento que ela passa a ser percebida dentro de um contexto bastante semelhante ao atual. Assim, se a arte surgiu a partir de sua associação com a criação e da existência de um sistema que a distingue das demais coisas do mundo, então, para estabelecer uma análise da arte contemporânea é necessário desenvolver melhor o conceito de criação e do que Shiner chama de sistema das artes.

A leitura proposta por Shiner permite compreender, de forma bastante elucidativa, as estéticas do século XVIII, em especial a estética kantiana. Em contrapartida, os filósofos desse período não desenvolveram o aspecto da criação da obra de arte para além de sua associação ao gênio inventivo. O que me permite afirmar que as estéticas do surgimento da arte como ela é conhecida hoje possuem dois problemas para pensar a arte atual: elas levam em consideração a arte que havia sido produzida até então e são idealistas. Acontece que devido ao caráter idealista dessas propostas elas se transformaram em referência para as estéticas futuras. São os critérios Iluministas que Jimenez chama de critérios tradicionais da arte.

O quadro elaborado até o momento mostra uma ideia de arte arrojada e inovadora, a qual gerou a condição de possibilidade da modificação radical ocorrida no universo da mesma. Em contrapartida, o fundamento da discussão estética continua tendo como pressuposto as análises Iluministas, às quais foi somado um ímpeto positivista. Esse é o significado da

afirmação de Jimenez de que o problema dos discursos estéticos está na negligência da dimensão prospectiva da arte e do aspecto polifônico da experiência.

Dessa forma, penso que é necessário analisar a arte tendo como referência os problemas acima levantados. O que significa que as definições serão aqui utilizadas não em relação à sua capacidade de delimitar corretamente o universo da arte, mas em relação à sua capacidade explicativa dentro do cenário apresentado. É dentro desse contexto que a análise flusseriana da arte como língua torna-se muito elucidativa para pensar a questão. Vilém Flusser, propõe uma ontologia linguística na qual a arte é peça fundamental de seu funcionamento. Flusser afirma que toda a realidade está na língua, ou seja, que tudo que vemos e pensamos é linguístico. Essa última afirmação é mais abrangente do que ela parece, primeiro porque se língua é realidade e tudo que pensamos é língua, então a língua para Flusser é algo maior do que o que é chamado de língua tradicionalmente; e segundo porque se a língua é realidade e tudo que pensamos é língua, então o pensamento é a realidade. Essas duas afirmações trazem consequências para a ontologia tradicional, que é essencialista, pois elas pressupõem uma ontologia em que tudo que existe é criação humana, pois a língua é o instrumento de mediação entre os homens, a qual o homem cria a partir de seus próprios modelos de pensamento, ou seja, não existe nada além da língua, pois tudo que o homem percebe do mundo é a sua leitura desse mundo. Flusser levou ao extremo a afirmação kantiana de que só é possível conhecer o fenômeno.

A definição flusseriana opera de modo semelhante à proposta de Weitz. Ela questiona o essencialismo e propõe uma definição aberta, com um critério, apesar de abstrato, capaz de ser compartilhado por produções muito diferentes entre si. Desse modo, Flusser não incorre no erro de Weitz, visto que a *poiesis* não tem como pressuposto características físicas do objeto. Porém, sua definição é tão ampla que não delimita a arte que foi criada no século XVIII. No entanto, essa ausência de limitação não se constitui como um problema para o propósito aqui apresentado, visto que permite fazer uma contraposição com a ideia Iluminista de arte, assim como permite pensar a produção contemporânea e sua extrapolação de todos os limites do que seria ou poderia ser arte. É dentro dessa perspectiva que a ontologia flusseriana se refere às possibilidades aventadas a partir da posição de Larry Shiner. Sua sinonímia entre arte e criação permite ampliar a compreensão oitocentista do termo a ponto de compreender as modificações da arte ocorridas no último século.

Flusser atribui duas características principais ao seu conceito de criação: a primeira que a criação artística é criação de novas formas de perceber o mundo e a segunda que a criação, ou seja, a arte é a característica humana propriamente dita. Essa posição mostra-se bastante

frutífera para entender em que medida a arte é ao mesmo tempo criação e fruto de um processo criativo, além de impossibilitar limites históricos para a mesma. Dentro da perspectiva flusseriana, a criação é algo amplo e característico da própria forma como o homem se relaciona com o mundo, então, ela resolve os dois problemas atribuídos à estética setecentista e suas derivações, pois ela não toma a arte tradicional como base para pensar a futura e não é idealista, mas sim ontológica.

Como foi dito, o problema da ontologia flusseriana para pensar a arte é sua inadequação ao sistema das artes. Ao mesmo tempo, a ideia de pensar a arte como criação de novas formas de ver é bastante elucidativa para pensar a arte contemporânea. É nesse sentido que proponho que a análise flusseriana seja somada ao conceito de mundo da arte de Arthur Danto. Isso porque o conceito de mundo da arte realiza a distinção de um campo específico para a arte, o que é necessário para analisar histórica e criticamente a arte contemporânea, devido ao próprio pressuposto de Larry Shiner, o qual afirma que a arte da forma como é conhecida hoje nasce juntamente com sua institucionalização. A ideia de criação, da forma como é entendida na arte contemporânea, somente o é devido à estrutura que a sustenta. Assim como Duchamp somente existe devido a essa estrutura.

Vejo como duas as questões principais que norteiam o pensamento de Arthur Danto sobre esse assunto: a primeira é o que torna possível que uma mera coisa possa ser considerada como obra de arte em um determinado momento histórico, sendo que, pouco antes, isso não poderia ter acontecido; e a segunda é como o contexto histórico contribui para que seja concedido a essa coisa o *status* de obra de arte (DANTO, 2006a, p. ix). O conceito de mundo da arte amalgama essas duas questões, visto que ele é a conjuntura que permite a legitimação de algo como obra de arte. Essa legitimação pode se dar em níveis, mas ela está sempre associada com atores desse mundo. Tanto as teorias, como as escolas, os museus, as pessoas, os artistas e etc. são atores, porém a legitimação não depende apenas dos atores, mas, também, do contexto em que a obra se encontra. O mundo da arte é, dentro dessa perspectiva, a própria estrutura histórico-teórica supracitada, pois somente a partir da condição de possibilidade de sua existência em determinado momento que algo pode ser considerado como obra de arte.

A soma das análises de Danto e Flusser mostra-se necessária porque nenhuma das duas posições dá conta do universo da arte. As duas análises serão utilizadas contextualmente, a partir da efetividade do uso de um ou outro para o caso em questão. Elas permitem leituras diferentes do mesmo cenário. Dessa forma, ao partir da afirmação de Shiner acerca do surgimento da arte e soma-la aos pontos de vista de Danto e Flusser, é possível construir uma análise da arte atual. Isso porque a associação entre arte e criação e o conceito de mundo da arte

permitem admitir como consequência desejável e primeira o pluralismo que caracteriza a arte contemporânea, visto que, juntos, configuram um ambiente de liberdade, legitimidade e contextualização histórica das obras.

2. O QUESTIONAMENTO DA HABILIDADE TÉCNICA

2.1.O lugar comum: Arte é habilidade técnica

São vários os motivos que levaram ao recrudescimento do problema da compreensão da arte, mas o mais óbvio e forte é que, em pouco mais de cem anos o que é denominado arte no Ocidente se modificou de formas inusitadas e inesperadas. Nem mesmo os integrantes do que Arthur Danto chama de mundo da arte são capazes de compreender todos os movimentos e artistas que fazem parte dele. Isso gerou um distanciamento entre arte e sociedade que acabou por transformar o mundo da arte em algo à parte da vida social, o que piora ainda mais a situação. Devido à ausência de pilares, movimentos ou plataformas explicativas que pudessem estabelecer uma relação entre arte e sociedade, a ensino de arte continuou, na maioria das vezes, se pautando na arte clássica. O primeiro exemplo que vem à mente de um brasileiro comum quando o assunto é arte é a Mona Lisa. Mas o problema não se resume à associação com a arte clássica, ao fato de que seus parâmetros são figurativos e relacionados à arte como uma “Bela Arte”, aquela que se encaixa nos padrões de harmonia e proporção gregos, repaginados pela arte renascentista. Ele está na associação de arte com a pintura e com a capacidade de reproduzir a realidade da melhor maneira possível.

Devido a isso, além do que tradicionalmente é relacionado ao universo artístico propriamente dito, existe uma gama de áreas que normalmente não seriam identificadas dentro dele, às quais a palavra arte vem sendo atribuída. Nas livrarias, pelo menos do mundo Ocidental, existem centenas de livros intitulados a “arte de...”, como, por exemplo, a arte de cozinhar ou a arte de escrever e até “A arte de conjugar verbos espanhóis³⁹”. São variados os predicados utilizados na composição desses títulos de livro. Além deles, há blogs na internet denominados “A arte de não se importar” ou “A arte de modificar” dentre tantos outros. A questão que se coloca é que tipo de identificação existe entre a palavra arte e toda essa variedade de utilização? Uma das respostas possíveis é a habilidade técnica.

A capacidade de fazer alguma coisa une essa diversidade de usos da palavra arte como adjetivo ou como substantivo. O próprio dicionário traz a associação entre arte e aptidão ou habilidade como uma de suas significações. É importante ressaltar que não há nada de errado em uma mesma palavra ser utilizada com significados diferentes, o problema ocorre quando se utiliza a palavra atribuindo o significado que não cabe naquela determinada situação. E é isso

³⁹ SEGOVIANO, Carlos. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

que acontece no caso da arte. O processo de modificação ocorrido no mundo da arte gerou a perda de referência cultural do que seria considerado como arte, gerando uma confusão entre produção artística e produção técnica.

Desse modo, a associação entre arte e habilidade técnica tornou-se habitual. As pessoas valorizam determinados trabalhos de arte e desvalorizam outros devido à habilidade técnica necessária para a realização do mesmo, a qual é vinculada, principalmente, à capacidade de reproduzir a realidade. Nenhuma das outras habilidades técnicas é considerada como tal socialmente. Até pessoas familiarizadas com o mundo da arte tendem a ressaltar o esforço despendido na realização de algo. Desenhos hiper-realistas, como os do artista Sérgio Vaz, geram esse tipo de afirmação.

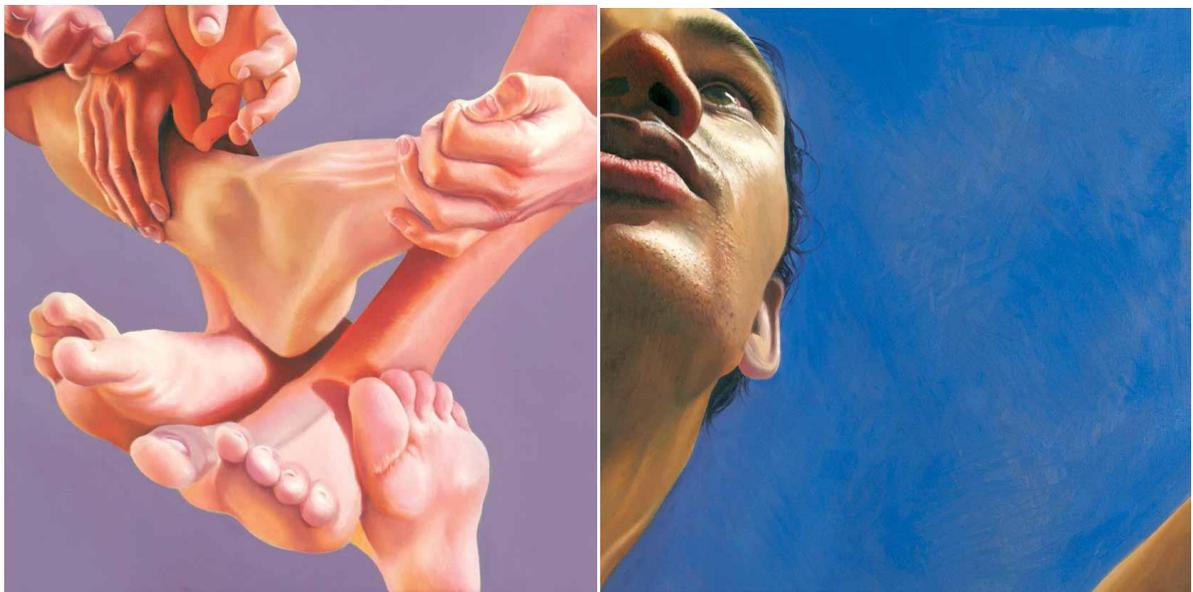


Figura 12. Sérgio Vaz, Exposição “A imagem e o vazio”, 2010

Ao ver trabalhos como esses, o público tende a esquecer a obra quando descobre que é um desenho. O problema deixa de ser a obra e passa a ser a dificuldade de se desenhar com esse grau de precisão e detalhe. A obra de arte some em meio a esse tipo de questionamento. Seria algo semelhante ao que ocorre hoje nas análises cinematográficas e televisivas, quando seus produtos são elogiados pela qualidade de imagem e som.

A arte tradicional contribui para tal situação, na medida em que durante quase quatrocentos anos vigorou a tentativa de desenvolver técnicas para o trabalho artístico, as quais eram consideradas como a forma de fazer arte. Isso acabou por gerar a impressão errada de que, quando se diz “isso é arte” se está dizendo algo sobre a habilidade técnica de alguém. Até porque em nenhum momento da história da arte essa associação pode ser considerada plausível. A habilidade técnica sempre foi um meio e não o objetivo do fazer artístico.

Obviamente, essa confusão possui um lastro que remonta, também, à invenção da arte trabalhada anteriormente. Shiner mostra que um dos focos principais da elaboração de um conceito de arte está na separação entre arte, artefato e artesanato. Essas três coisas têm a habilidade técnica como elo de ligação. Isso significa que com o questionamento dos critérios Iluministas a separação entre essas três coisas se tornou fluida e de difícil elaboração.

Desse modo, há dois motivos que constroem o cenário aqui esboçado: a associação entre arte tradicional e habilidade técnica e a dificuldade de separação entre arte, artefato e artesanato. Afirmarções como: “meu filho também faz!” ou “olha o trabalho que isso deu para fazer, é uma obra prima!”, entre outras inúmeras expressões populares, exemplificam a errônea associação entre arte e “saber fazer”. Essa inter-relação leva a uma compreensão deturpada e míope da arte contemporânea, pois não existe nenhum critério de necessidade da técnica para a realização de uma obra de arte, nem uma relação extrínseca entre essa habilidade e a qualidade da mesma.

Vários outros problemas surgem da identificação entre arte e habilidade técnica e o maior deles exige retomar o argumento de Weitz utilizado no primeiro capítulo. A associação entre arte e habilidade técnica é a utilização de um critério valorativo para uma situação classificatória. Sem considerar que esse é um critério valorativo ruim para se falar de arte. Principalmente porque ele é geralmente associado a uma habilidade manual ou ao trabalho que determinada técnica dá, mas também pelo fato de ele ser um critério físico. Se ele fosse adequado, as litogravuras de Escher deveriam ser consideradas as obras primas da arte de todos os tempos.

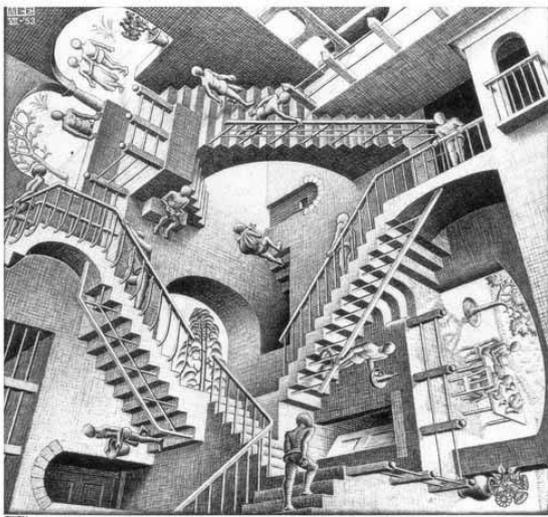


Figura 13. Maurits Escher, “Relatividade”, 1953

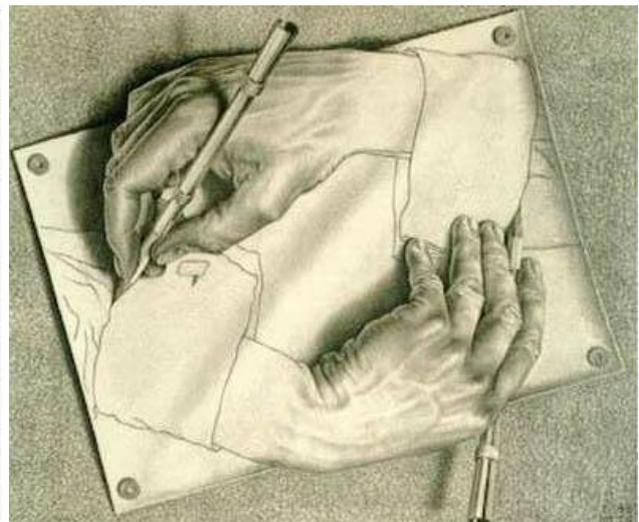


Figura 14. Maurits Escher, “Desenhando mãos”, 1948

A dificuldade está no fato de que elas seriam consideradas obras primas por dois motivos que não são os que fazem delas trabalhos fantásticos, apenas dão a condição de o serem. Eles são: o fato de serem litogravuras e de serem desenhos excepcionalmente complexos. A litogravura é a técnica de gravura que exige a maior quantidade de trabalho manual. Trabalhar com a pedra para obter resultados como os mostrados acima exige não somente habilidade, mas também força física. A dificuldade dos desenhos é óbvia, e a associamos com a incapacidade de a maioria das pessoas fazê-los, também. Adicione a essa dificuldade o fato de eles serem gravados na pedra e não em papel. Automaticamente, o diálogo sobre as obras se transferiu para um problema pessoal, o do eu não consigo fazer e, por isso, valorizo o trabalho. Eu, pessoalmente, não consigo fazer uma variedade enorme de coisas e nem todas elas eu valorizo ou gostaria de ser capaz de fazer. Por exemplo, eu não sei consertar um carro e me sinto extremamente feliz por existir a figura do mecânico, já que não tenho nem a remota intenção de aprender a fazê-lo. Eu não tenho a habilidade de decorar bolos, transformando-os em esculturas de glacê, e eu não valorizo isso, porque considero o glacê um elemento indesejável em algo que deveria ser altamente desejável. Nesse sentido, os trabalhos de Escher seriam considerados perfeitos pelos motivos errados.

A habilidade técnica não é somente uma característica pobre para ser atribuída à arte, ela gera outras dificuldades. O mundo contemporâneo, com todo seu desenvolvimento industrial, retirou do homem a capacidade de fazer os objetos mais perfeitos, essa atribuição é atualmente das máquinas. Se o critério, como a teoria da habilidade técnica propõe, é imitar a realidade o mais perfeitamente possível, o desenho, a pintura e a gravura deveriam ser considerados como artes menores, já que a fotografia foi inventada. Problematizando ainda mais a questão, se é a capacidade de desenhar ou pintar alguma coisa que faz de um trabalho uma obra de arte, tanto as impressoras deveriam ser consideradas artistas, como todo artesanato deveria ser incluído no que é chamado de arte.

A questão que ainda não foi abordada é o porquê de a habilidade técnica ter deixado de ser considerada uma característica da arte. Para responder essa questão, é preciso retomar Duchamp. Realizados durante a segunda década do século XX, eles tornaram visível a transformação que foi cristalizada durante as próximas décadas, qual seja: a dissociação do fazer artístico de qualquer habilidade técnica, pelo menos enquanto necessidade. Os *readymades* negam a habilidade técnica e o próprio ato de fazer você mesmo sua obra de arte. Nesse caso, ao contrário do argumento expresso no capítulo um, os outros dadás não podem ser incluídos. Mesmo Warhol não pode ser utilizado para estabelecer essa demarcação, pois suas caixas eram feitas por ele, não eram as caixas do supermercado. Nesse quesito especificamente,

o fato de Duchamp⁴⁰ ter apresentado um objeto simples, sem quaisquer adornos ou intervenções, coloca dois problemas principais: a questão da habilidade técnica e consequentemente, a questão da autoria da obra de arte. Com os *readymades* Duchamp coloca questões como: o que é uma obra de arte? O que configura a autoria de um trabalho de arte? Quais são os pressupostos do fazer artístico? Como deve ser a experiência com uma obra de arte? A partir do momento em que um objeto qualquer, feito por uma indústria, é considerado como obra de arte, toda a estrutura do pensamento sobre a arte deve se modificar. Automaticamente, outras obras de arte que também não respeitam o tradicional modo de fazer começam a surgir.

Assim, essas questões se tornaram cada vez mais presentes em outras obras, passaram a fazer parte da arte. Pode-se usar como exemplo o trabalho de Hélio Oiticica. Seus “Parangolés” foram feitos com o objetivo de ser uma espécie de antiobra, no sentido que ela poderia figurar como exemplo em qualquer das questões que organizam essa tese.

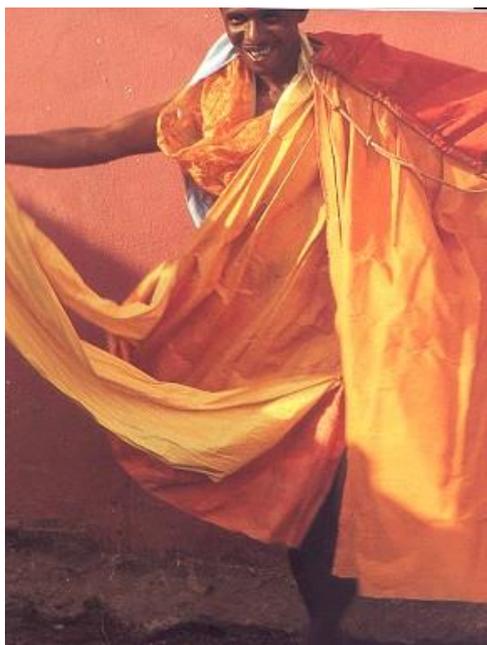


Figura 15. Hélio Oiticica, “Parangolé”, 1964

Eles tanto não exigem habilidade técnica que o artista fez instruções do tipo “faça você mesmo”. Além disso, são como uma espécie de pintura viva, pois é no movimento que as cores e nuances se mostram. Se compreendidos como uma espécie de pintura eles são a negação da forma tradicional desse tipo de arte.

Retomando o argumento de Larry Shiner exposto acima, o objetivo da criação do conceito de arte que é conhecido hoje foi a separação entre arte, artesanato e artesão. Logo,

⁴⁰ Várias outras questões são possíveis a partir dos *readymades*, mas considero essas e a da beleza as principais.

deveria ser considerada como óbvia a tentativa dos próximos séculos de separar totalmente habilidade técnica de habilidade artística, pois isso ligava o artista ao artesão. É claro que não pretendo afirmar que não são necessárias habilidades técnicas para arte, mas sim que elas só são necessárias dependendo do que o artista escolher fazer. Assim, a habilidade técnica se transformou em uma possibilidade entre várias outras. O que leva a outra faceta do argumento apresentado por Shiner, a respeito da tríade supracitada. A separação projetada pelo Iluminismo tanto deu condições para a arte se modificar quanto acabou se mostrando inoperante após a modernidade. Devido à ampliação das possibilidades artísticas, os limites entre as várias artes tornaram-se fluidos depois que trabalhos, antes pertencentes às duas outras categorias, artefato e artesanato, passaram a pertencer ao mundo da arte. A inclusão da arte primitiva nos espaços museológicos é disso um sintoma.

Segundo Riout, a história da arte foi criada a partir de uma visão eurocentrista do mundo sem considerar a existência de nada além da sua própria produção. Foi o colonialismo, principalmente africano, o responsável pelo início de uma mudança (RIOUT, 2008, p.254). A categoria da arte primitiva passou a existir no início do século XX, juntamente com as vanguardas modernistas (RIOUT, 2008, p.256). O autor defende que o alargamento do conceito de arte começa com o interesse dos artistas pela produção primitiva. São esses que dão *status* de objeto de arte à produção artesanal do mundo não Ocidental. O nome arte primitiva surge como uma espécie de “explicação” da diferença existente (RIOUT, 2008, p.258-9).

A inclusão da arte primitiva na história da arte Ocidental recrudescer o processo de negação da técnica tradicional e, conseqüentemente, da habilidade técnica em si. Pensando dentro do escopo da arte institucionalizada essa inclusão marca uma espécie de retrocesso técnico. Logo, marca também o início de outra forma de perceber a arte. Riout cita Picasso com o intuito de explicar o porquê da fascinação pela “arte primitiva”. Ao descrever o processo tribal de dar forma e cor ao desconhecido, Picasso diz:

E, então, eu compreendi que esse era o significado da pintura. Não é um processo estético, é uma forma de magia que se interpõe entre o universo hostil e nós, uma forma de tomar o poder, ao impor uma forma aos nossos terrores e aos nossos desejos. O dia em que compreendi isso eu encontrei meu caminho⁴¹ (Pablo Picasso, *Propos sur L'art*, p. 116 in RIOUT, 2008, p. 260).

Riout afirma que a associação da arte selvagem e da arte popular à arte propriamente dita foi uma espécie de arma contra o academicismo e o conformismo (RIOUT, 2008, p. 270),

⁴¹ “Et alors j’ai compris que c’était le sens même de la peinture, Ce n’est pas un processus esthétique, c’est une forme de magie qui s’interpose entre l’univers hostile et nous, une façon de saisir le pouvoir, en imposant une forme à nos terreurs comme à nos désirs. Le jour où j’ai compris cela, je sus que j’avais trouvé mon chemin”.

ou seja, o questionamento da habilidade técnica inicia-se na tentativa de lutar contra as amarras das regras e modos de fazer da arte. Ao mesmo tempo em que a inserção dessas novas categorias coloca um problema para o fazer artístico tradicional, ela também questiona o modo de ser da arte, pois com a dissolução das barreiras entre arte, artefato e artesanato, os limites existentes entre as próprias artes começam a ser questionados.

Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, o questionamento da habilidade técnica não se restringe às artes visuais. A música, a dança e o teatro passam pelo mesmo processo. A companhia de dança da bailarina Pina Bausch, o *Tanztheater Wuppertal*, questiona a forma tradicional da dança e mistura teatro, *performance*, música e dança propriamente dita. Tomando como exemplo o espetáculo *Nelken (Carnations)* mostrado na figura abaixo, pode-se perceber, em apenas uma imagem, o quanto os trabalhos de Pina se dissociam do que é conhecido como dança clássica. Esta possui uma estrutura de regras e de técnicas extremamente apuradas, que fazem com que a escolha dessa profissão tenha que ser uma escolha dos pais da criança, visto que a formação física da mesma precisa acontecer permeada pelos movimentos exigidos pela dança. Adultos não conseguem ser excelentes bailarinos, pois seus corpos não se conformam aos movimentos.



Figura 16. Pina Bausch, “*Nelken*”, 1982

Portanto, a associação da arte com a habilidade técnica é resquício do modo de fazer arte tradicional e que aponta uma situação reacionária em relação às modificações ocorridas na arte. Dessa forma, o objetivo deste capítulo é tentar compreender, a partir desse recorte, como o fim da relação necessária entre arte e habilidade técnica mudou a forma de fazer arte e quais as consequências disso.

2.2.O fim da arte como um começo

A afirmação acerca do fim da arte, pelo seu próprio teor, necessita ser pormenorizada. Durante as últimas décadas surgiram teorias, tanto elogiosas quanto drásticas, tendo o fim da arte ou como objetivo, ou como justificativa. Arthur Danto é um dos que afirmou o fim da arte como justificativa de um processo histórico, utilizando a filosofia hegeliana como inspiração para realização de sua própria. Para fazê-lo o filósofo reconstrói a história da arte mostrando que ela tradicionalmente é demarcada por características físicas e técnicas específicas, as quais figuram como o ponto de diferenciação entre a arte após o fim da arte e toda a arte pertencente à história da arte. Em contrapartida, essa é uma tese ao mesmo tempo fundamental e cheia de problemas dentro da filosofia dantiana. Desse modo, pretendo analisar a tese do fim da arte mostrando como ele a constrói e quais são os principais problemas derivados da forma como ele o faz. As questões que surgem dessa escolha são: em quais termos essa afirmação foi feita? O que ela representa? Quais os benefícios de propor algo tão drástico?

2.2.1. A história em narrativas e suas particularidades

Para começar a desenvolver os problemas que emergem dessas questões, é preciso partir da afirmação dantiana de que ele é um essencialista histórico, o que significa que a história, sua estrutura e o que ela representa na forma de pensar a arte são a chave para a compreensão de sua estética. Tendo a história como a base de sua investigação, a declaração acerca de seu fim é feita no momento da aceitação de objetos exatamente iguais a objetos cotidianos como obras de arte, o que Danto chama de indiscerníveis. O fato de que uma obra de arte poder ser exatamente igual a um objeto qualquer, aponta uma ruptura com o processo da história toda. Isso significa que o fim da arte não é o fim da arte propriamente dita, até porque essa seria uma declaração despropositada, visto que obras de arte continuam a serem feitas e o próprio Hegel, influenciador desse tipo de posição, afirmou a morte da arte como ele conhecia e não o fim da mesma. Danto diz que Hegel nunca se preocupou com a arte do futuro, somente afirmou que a vocação da arte estava terminada em seu momento histórico. É importante compreender que a não preocupação de Hegel com a arte do futuro, não significa que ela acabou. Hegel diz que a “Idade da Arte” estava terminada, e Arthur Danto interpreta essa afirmação como: a idade da arte como ele a conheceu estava terminada (DANTO, 2004, p.84). O que acaba para Danto é a história da arte, a organização teleológica de modos de fazê-la e pensá-la. E esse fim é extremamente profícuo, pois se constitui como uma espécie de liberdade

por autocompreensão. Autocompreensão porque a distinção física entre *mimesis* e realidade funciona como a base mesma da história da arte, e os indiscerníveis apontam para a impossibilidade de considerar esse critério como parte da definição de arte, porque são eles que modificam a forma como a história da arte pensava sobre a arte. O que permite declarar o fim da arte é a ideia de que só é possível responder à questão acerca da identidade da arte após o surgimento dos indiscerníveis (DANTO, 2006a, p. xix).

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

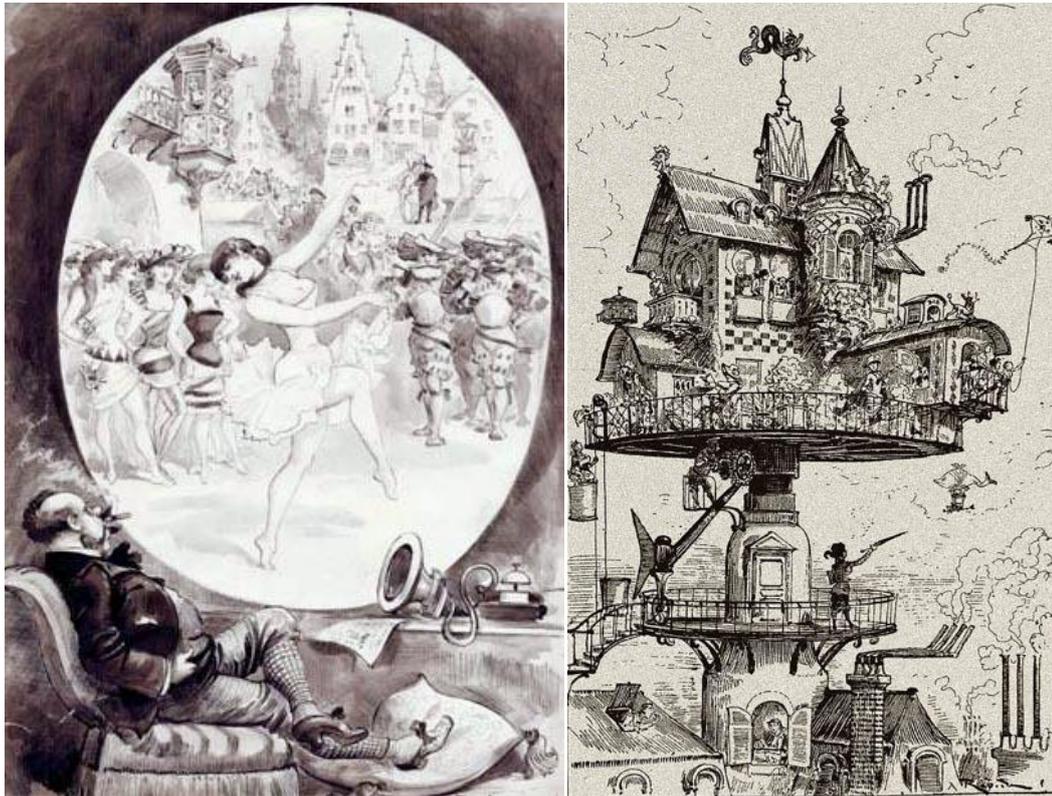


Figura 17. Albert Robida, “Teatro em casa via Telefonoscópio”, 1883

Figura 18. Albert Robida, “Casa suspensa e giratória”, 1883

As imagens, além de demonstrarem que toda a tentativa de imaginação se ancora, em seus pressupostos mais simples, na situação presente, mostram também que seria impossível ao artista vislumbrar que em 1915, Duchamp faria “*After a broken arm*” (DANTO, 2004, p.83-4). Elas chegam a ser cômicas, pois pressupõem um mundo quase como o da série de televisão “*Os Jetsons*”, mas totalmente impregnado das características do século XIX. O que permite Danto

concluir que, qualquer compreensão histórica deve se dar do presente em direção ao passado e não o contrário. É exatamente isso que Lydia Goehr afirma no prefácio da nova edição de *Narration and Knowledge*. Ela diz que Danto faz filosofia da história de posfácio, ou seja, que ele parte do que aconteceu para compreender o que está acontecendo agora, e não o contrário (DANTO, 2007, p. XIX). A análise dantiana da arte está fundada na análise do passado, para que este sirva como base de uma teoria que funciona para o presente e que possa almejar funcionar também para o futuro.

Essa ideia se explica devido à sua clara inspiração hegeliana para a estruturação de uma história dialética. A tese do projeto dantiano pode ser resumida pela seguinte citação: “Há uma espécie de essência transhistórica da arte, sempre a mesma em todo lugar, mas ela só se revela por meio da história”⁴² (DANTO, 1997, p.28). A essência da arte só se torna clara com o fim da história, pois ela se mostra de acordo com as características de cada momento através da história. É a consciência dessa essência que acaba com a história, pois ela se configura como a essência por traz dos *téloi* particulares de cada narrativa. Aquilo que une as narrativas dentro da mesma ideia de arte é justamente a tentativa de conhecer a essência, e essa tentativa é a própria história. Segundo o filósofo, toda a história da arte, da forma como ela aconteceu, não permitiu que a filosofia da arte se desenvolvesse dentro da própria arte, pois cada período ou movimento artístico possui todo um pensamento errado sobre a totalidade da arte. Ele é errado, pois serve somente para pensar aquele movimento ou período (DANTO, 2006a, p. xiii). Assim, a história precisou terminar para que a característica filosófica da arte se tornasse clara.

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

⁴²“(…) *there is a kind of transhistorical essence in art, everywhere and always the same, but it only discloses itself through history*”.

seria. Para Danto, a história da arte é uma confirmação das análises hegelianas (DANTO, 1997, p.32).

Consequentemente, ele apresenta dois momentos da história da arte para, através da dialética histórica, demonstrar o terceiro, o qual responde positivamente à afirmação acerca do fim da arte (DANTO, 2004a, p.3). Os dois momentos da história são chamados de narrativas, i.e., a história da arte possui duas narrativas mestras, uma subsequente à outra. O fim da arte acontece porque, ao chegarem ao fim, cada uma delas permite a tomada de consciência sobre um aspecto essencial da arte. O *télos* maior da história é atingido com os indiscerníveis, visto que eles são a consciência da característica filosófica da arte, mas eles só foram possíveis, devido a todo o desenvolvimento histórico progressivo. Nesse sentido, a ideia de contextualização histórica da obra de arte transforma-se em chave para a interpretação de obras de arte, pois sua localização, como em um gráfico de coordenadas, é condição *sine qua non* de sua compreensão como arte.

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

Em contrapartida à estrutura hegeliana dos momentos da arte, Danto constrói narrativas que possuem algumas particularidades. A diferença principal é que o *télos* de Hegel, não somente está pressuposto desde o início, mas também guia o desenvolvimento da arte, ou seja, os momentos da história da arte são movimentos rumo ao *télos*, enquanto em Danto, as narrativas parecem uma série de acasos que deram certo, pois seus objetivos estão associados ao progresso de técnicas específicas que no fim do processo levam à compreensão da essência

da arte (DANTO, 1997, p.62). Então, a história se constitui como um movimento único rumo à compreensão do que seria essencial na arte pela própria arte.

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

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

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

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

Para construir as narrativas Danto adota Gombrich como base teórica. Este já havia aplicado a estrutura da filosofia hegeliana à arte atual, em seu livro “Arte e Ilusão”. Com Gombrich, o filósofo associa a história da arte à história da arte de fazer alguma coisa melhor

que seus antepassados, e esse fazer é basicamente técnico (DANTO, 1997, p.50). A história da arte é uma tentativa de fazer cada vez melhor o que está sendo feito em cada narrativa, e a avaliação de que algo é melhor do que o algo anterior é pensada a partir do falibilismo.

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

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

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

A primeira narrativa é contextualizada historicamente por Arthur Danto através da afirmação, com base na análise da obra de Hans Belting denominada “O Fim da Arte”, de que a arte antes de, aproximadamente, o século XV não era compreendida enquanto uma realização humana, mas como algo miraculoso. Só no Renascimento a arte passa a ser realização humana e ganha contornos próximos do que seria a arte atualmente. O mesmo filósofo, em seu livro “A imagem antes da Era da arte”, fala do que seria arte no pensamento contemporâneo desde os romanos até 1400 d.C. Como mostra o título de seu livro, até esse momento a relação cultural

com as imagens era outra. Elas eram compreendidas como possuindo origem divina. Além disso, o conceito de artista só se torna central com Giorgio Vasari e seu livro “A vida dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos”⁴³ (DANTO, 1997, p. 3).

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

2.2.2. O caminho para o fim

A narrativa de Vasari se inicia com o objetivo Renascentista, a partir da invenção⁴⁴ da perspectiva, de produzir obras o mais equivalentes à realidade que lhes dão origem. O que torna o Renascimento parte de uma narrativa é que a arte grega é utilizada como influência, mas as imagens produzidas são melhores no que se refere à adequação ao referente (DANTO, 1997, p.48), ou seja, Danto encontra no Renascimento um objetivo e o atribui à arte imitativa como um todo. Assim, a finalidade da primeira narrativa é realizar a aproximação entre representação e realidade e, por isso, é denominada “equivalência ótica” (DANTO, 2004, p.86). O que significa que existe na história da arte um progresso técnico em prol da ilusão do movimento e esse progresso a organiza (DANTO, 2004a, p.4).

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

⁴³*Le Vite de Piu Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori.*

⁴⁴ Eu uso a palavra invenção, mas o Danto no texto “O fim da arte” coloca a possibilidade de a perspectiva ser algo natural que deve apenas ser descoberto (2004a, p.4-6).

pintura como janela para o mundo, não devendo haver diferença entre olhar para uma pintura e olhar para o mundo.

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

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

Acontece que a dificuldade de eleger uma narrativa para a modernidade é bastante grande, pois o período tem mais de mil manifestos vanguardistas diferentes, e o que os une é justamente a busca pela definição do que seria arte. Através da eleição de critérios e modos de fazer específicos, cada um deles leva à afirmação de que aquela e nenhuma outra mais seria a verdadeira arte, a essência da arte (DANTO, 1997, p.28). Para tanto, Danto trabalha com uma noção de estilo específica. Ao entender estilo como um conjunto de propriedades de um determinado movimento, que são, posteriormente, utilizadas para definir filosoficamente arte, ele vai chamar os modos de fazer arte de cada vanguarda de estilos. Até porque a *mimesis* não é um estilo durante o período da arte tradicional, mas sim, a resposta para a pergunta o que é arte. Ela só passa a ser um estilo durante o modernismo (DANTO, 1997, p.46).

E, dentre os vários estilos que fazem parte do período, Danto, a partir de Greenberg, afirma que todos possuem uma mesma tendência, a tendência à abstração. O porquê de escolher Greenberg como base teórica da narrativa modernista só tem uma resposta possível: a estrutura de sua filosofia possui as características necessárias para isso, ela funciona como antítese e pressupõe uma história progressiva. A teoria de Croce possui a dificuldade de não ser

progressiva, o que o levou a Greenberg. Acredito que devido à série de críticas recebidas pela escolha do último, ele propôs uma nova leitura, mas sua leitura também considera a abstração como *télos* da modernidade artística⁴⁵, ou seja, a ideia de que todos os estilos vanguardistas apontam para uma mesma tendência permanece.

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

O fim da arte acontece no momento em que os indiscerníveis surgem, ou seja, no momento do desenvolvimento da história da arte em que um objeto exatamente igual a outro objeto do cotidiano ganha *status* de obra de arte. Danto afirma que isso ocorre em 1964 com a exposição da *Pop Art* em Nova York, em que Andy Warhol expõe a *Brillo Box*⁴⁶. A questão é: porque os indiscerníveis surgem? Segundo Danto, porque a planaridade alcançou a tautologia. Seu principal exemplo para afirmar a característica tautológica da planaridade na década de 1960 é o artista Daniel Buren:

⁴⁵ A teoria greenbergiana traz muitas dificuldades, mas a principal delas é o fato de desconsiderar vários dos movimentos artísticos modernistas. Sua discussão com o surrealismo e o fato de ter ignorado Duchamp são exemplos disso.

⁴⁶ Em diferentes textos, Danto aponta datas distintas para demarcar o início da arte pós-histórica. Em alguns momentos ela se dá na década de 1960, outros na década de 1970 e até 1980. Independentemente dessa marcação oscilante, a *Brillo Box* se constitui como um indicador do novo processo, pois ela é o primeiro exemplo da pluralidade criativa. A partir de então, a sensação de não pertencimento a uma narrativa se consolida (DANTO, 1997, p. 5).



Figura 19. Daniel Buren, “*Murs de peinture*”, 1966-7

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

Danto explica que a consciência da essência da arte é fruto de um caminho de erros que vão sendo abandonados a partir do momento em que se toma consciência dos mesmos e essa estrutura progressiva só termina quando são conhecidos seus limites (DANTO, 1997, p.107). E, o que vem à tona com o fim da narrativa modernista são esses limites. O fim da narrativa leva à compreensão de que aceitar a arte como arte significa também aceitar a filosofia que a credencia (DANTO, 1997, p.30). Essa é a contribuição da narrativa para o conhecimento da essência da arte. A arte tradicional permitiu, ao chegar a seu fim, a dissociação das técnicas ilusionistas, abrindo para a necessidade de compreender qual seria então a característica da arte enquanto tal. A modernidade, ao tentar encontrar essa essência mostrou a característica teórica e histórica de qualquer obra de arte, em qualquer tempo. O fim da história se dá com o esgotamento do objetivo histórico e a consciência das duas coisas que as narrativas trouxeram à tona, e ambas podem ser visualizadas na *Brillo Box*. A *Brillo* é tanto um posicionamento a respeito da relação entre ilusão e realidade, quanto requer uma base teórica que a possibilite, pois sem a última ela é apenas uma caixa qualquer. Além disso, Warhol não somente se apropriou da caixa de *Brillo*, mas também se apropriou do trabalho de outro artista. James Harvey, artista abstrato, é o designer responsável pela caixa de *Brillo*. A questão que se coloca a partir disso é: o que caracteriza uma obra de arte? A resposta certamente não é a capacidade

de fazê-la ou a característica técnica daquilo que foi feito. Essa é a chave para a compreensão da filosofia dantiana.

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

2.2.3. A arte após o fim da história da arte

Ficou claro que o fim da arte não implica sua extinção, mas sim o fim de um processo histórico. Dessa forma, é necessário investigar o que é a arte após o fim da história da arte. Danto vai denominar o novo período de pós-histórico, ou seja, ele dá continuidade à sua influência hegeliana, adotando a terminologia cunhada por Kojève, em sua *Introduction à la lecture de Hegel*, de 1947⁴⁷. Ao contrário de Hegel, que não falou sobre o que seria a arte após a sua morte, essa é a principal tarefa de Arthur Danto. Dando sequência à proposta hegeliana, o tempo pós-histórico é a confirmação da tese hegeliana de que a arte morreria por se transformar em filosofia, com a diferença que mesmo ela tendo se transformado em filosofia, ela continua sendo arte. Parece contraditória a afirmação, mas duas coisas auxiliam o filósofo a sair de uma possível dificuldade: o conceito de mundo da arte e a compreensão de que a característica filosófica da arte está no fato de a arte ter se tornado sua própria filosofia. O conceito de mundo da arte permite pensar a arte *stricto sensu*, ou seja, mesmo que a arte tenha se transformado em filosofia, as manifestações artísticas são diferentes das filosóficas, o que justifica não somente sua continuidade, como também sua diferença. O fato de a arte ter se tornado sua própria filosofia implica que a arte realiza um movimento de autoanálise, ou seja, ela é filosófica porque assumiu essa responsabilidade ao se dar conta de que essa é sua essência.

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

⁴⁷ Em uma entrevista Danto afirma ter participado dos cursos de Kojève na década de 1950 em Paris.

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



Figura 20. David Reed, “Fotografia de Vertigo de Alfred Hitchcock, (1958), com inserção da pintura de David Reed #328”, 1990-93

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

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

A ideia de adequação à contemporaneidade, ou de a arte merecer o adjetivo pós-histórico está diretamente relacionada com a ausência de narrativa, ou seja, com a pluralidade. Esse seria o espírito do tempo atual. O contemporâneo é uma espécie de narrativa mestra, uma

forma de usar estilos disponíveis (DANTO, 1997, p. 10), isto é, a era pós-narrativa é caracterizada pela existência de inúmeras possibilidades artísticas, sendo que o artista não precisa escolher apenas uma (DANTO, 1997, p.148). “Então o contemporâneo é, na perspectiva de alguns, um período de desordem informacional, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é, também, um período de quase perfeita liberdade. Hoje não há mais os limites da história”⁴⁸ (DANTO, 1997, p. 12).

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

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

Desse modo, a verdade filosófica atual é que “(...) não existe arte mais verdadeira que nenhuma outra, e nem um único modo de estar”⁴⁹ (DANTO, 1997, p.34). O que leva ao questionamento que constitui o cerne da investigação dantiana: qual a diferença entre uma obra de arte e algo que não o é quando não há nenhuma diferença perceptiva entre ambos? (DANTO, 1997, p.35). O problema filosófico migrou da pergunta o que é uma obra de arte, para o porquê de um objeto como outro qualquer pode ser considerado como obra de arte, pois só com a resposta da segunda a primeira questão pode ser alcançada. Logo, são duas as consequências da consciência de sua própria essência: a arte não tem mais como responsabilidade a sua própria definição e não há aparência necessária para uma obra de arte (DANTO, 1997, p.36).

⁴⁸“*So the contemporary is, from one perspective, a period of information disorder, a condition of perfect aesthetic entropy. But it is equally a period of quite perfect freedom. Today there is no longer pale of history*”

⁴⁹ Como Danto é um essencialista, considero necessária a tradução do verbo ser para o português levando em consideração as outras possibilidades verbais menos permanentes, como o caso de estar, parecer, ficar, haver e existir.

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

Obviamente, essa pluralidade indefinida possui um limite. A afirmação de que tudo é uma obra de arte não é condizente com a perspectiva essencialista de Danto. Ao mesmo tempo, a pluralidade é característica constituinte da arte pós-histórica. Essa dificuldade é resolvida através da afirmação de que tudo pode ser arte, mas nem tudo é. Logo, a pluralidade de estilos de toda a história da arte está disponível, mas eles não podem ser reproduzidos (DANTO, 1997, p.197), devem ser contextualizados, porque imaginar uma forma de arte é também imaginar uma forma de vida⁵⁰ (DANTO, 1997, p.202).

(...) Uma forma de vida é algo vivido e não apenas conhecido. Para que a arte desempenhe um papel em uma forma de vida, deve haver um sistema bastante complexo de significados no qual ela faz isso, e pertencendo a uma outra forma de vida significa que se pode compreender o significado das obras de arte de uma forma de vida anterior somente reconstituindo o mais relevante sistema de significado que conseguimos⁵¹ (DANTO, 1997, p.203).

Assim, utilizar o modo de fazer arte de Da Vinci é uma coisa, fazer uma cópia de Da Vinci é outra completamente diferente (DANTO, 1997, p.198). Porque ao fazer a mesma coisa que ele fez, na verdade, o que se faz é apenas uma reprodução sem significado, visto que é possível copiar a técnica, mas não a forma de vida de um determinado período. Inclusive, a relação com a história se dá de forma exterior, é preciso que se aprenda minimamente sobre aquela determinada forma de vida para apreciar outros períodos artísticos (DANTO, 1997, p.203). Apesar de a história ter chegado ao fim, a necessidade de contextualização histórica continua a vigorar (DANTO, 1997, p.44). Nesse momento, o caráter filosófico da arte é

⁵⁰Ramme argumenta que, em “O mundo da arte”, Danto combina historicismo com o conceito de formas de vida de Wittgenstein. “Forma de vida pode significar, entre outras coisas, o conjunto de ações que acompanha um jogo de linguagem ou que constitui uma linguagem, mas pode significar mais amplamente o conjunto de condições sociais ou culturais que produz e sustenta uma linguagem” (RAMME, 2009, p.201). Ela defende que, a ideia de contextualização histórica que fundamenta o conceito de Mundo da Arte é uma derivação da teoria Wittgensteiniana através do seguinte argumento: “Como a história da arte acabou em 1964, com a *Brillo Box* de Andy Warhol, Danto reformula a sua tese dizendo que a arte se relaciona agora não com um momento histórico, mas com uma forma de vida” (RAMME, 2009, p.203).

⁵¹“(…) *a form of life is something lived and not merely known about. For art to play a role in a form of life, there must be fairly complex system of meanings in which it does so, and belonging to another form of life means that one can grasp the meaning of works of art from an earlier form only by reconstituting as much of relevant system of meanings as we are able*”.

verificável enquanto pressuposto ontológico da mesma, e ele só se apresenta devido às conjunções do processo histórico no qual ela se encontra. É como mostrou o filósofo em relação ao artista Albert Robida, ou seja, cada manifestação artística é fruto do processo histórico no qual se encontra, mesmo que esse tenha chegado a seu fim. Deste modo, “[é] parte do que define a arte contemporânea, que a arte do passado esteja disponível para uso tal qual desejado pelos artistas. O que não lhes está disponível é o espírito no qual a arte foi feita”⁵² (DANTO, 1997, p. 5). Essa é a única restrição do período pós-histórico (DANTO, 1997, p.199).

É justamente pela junção da contextualização histórica com a impossibilidade de eleição de critérios físicos que Danto afirma que a história da arte precisa ser progressiva. Isso porque a escolha de diferentes obras de arte, de diferentes períodos e que se assemelham na superfície, apenas diz que elas se assemelham fisicamente, nada mais (DANTO, 1997, p.163). Os conceitos de mundo da arte e de matriz estilística são incompatíveis (DANTO, 1997, p.165), pois a informação histórica é necessária para a apreciação da obra (DANTO, 1997, p.168).

Portanto, o conceito de paradigma de Kuhn, adotado por Danto para compreender a relação entre as narrativas, mostra-se bastante propício nesse caso. Para o filósofo, obras de arte clássicas e modernistas continuam a fazer parte do mundo da arte pós-histórico. Isso porque eles são remanescentes dos paradigmas passados, apesar de serem contemporâneos. Nesse sentido, não haveria qualquer propósito em obras de arte como essas, além de diversão imediata (DANTO, 1997, p.34). E, em relação às teorias, Danto é um tanto mais ousado. Apesar de não afirmar, peremptoriamente, ele acredita que sua teoria é a embasadora do paradigma pós-histórico. Tanto que afirma: “Minha única reivindicação sobre o futuro é que este é o estado final, a conclusão de um processo histórico, cuja estrutura torna-se visível de uma só vez”⁵³ (DANTO, 1997, p.46). Logo, após o fim da arte nada vai acontecer, pois com o fim do progresso, não existem mais estágios a serem alcançados (DANTO, 1997, p.140), ou seja, se nada vai acontecer seu paradigma perdurará indefinidamente.

2.2.4. Vantagens e desvantagens da proposta

Em primeiro lugar é preciso confessar que devido às enormes dificuldades trazidas pelo modo como Danto propôs sua filosofia da história da arte escolhi um caminho de análise

⁵²“*It is part of what defines contemporary art that the art of the past is available for such use as artists care to give it. What is not available to them is the spirit in which the art was made*”

⁵³“*My only claim on the future is that this is the end state, the conclusion of an historical process whose structure it all at once renders visible*”

que considere profícuo, eliminando todos os argumentos que não se mostrassem estritamente necessários para o desenvolvimento do mesmo. O caminho escolhido tem como objetivo final alcançar um dos principais argumentos da filosofia dantiana em relação à arte contemporânea: a pluralidade. O que precisa ser respondido é porque chegar à pluralidade pelo caminho da história se Danto a subentende em todos os seus textos? Defendo que, dentro da proposta dantiana, a pluralidade só é possível de ser sustentada por meio de sua análise da história. Isso porque antes da tese do fim da história seu essencialismo o fez propor características estilísticas para a arte, como também, a retomada da ideia de gênio. Em “Após o fim da arte” o filósofo deixa claro, como foi exposto acima, que a ideia mesma de estilo é incongruente com a pluralidade. Isso, em detrimento de ter utilizado o estilo como critério tanto em seu texto “O mundo da arte”, quanto em “A transfiguração do lugar comum”, sua principal obra filosófica. É com a história que Danto consegue colocar a pluralidade como pressuposto da ausência de narrativa sem que essa se choque com seu essencialismo. O problema está em como ele o faz.

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

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

A segunda narrativa mostra-se ainda mais restritiva que a primeira, ao desconsiderar grande parte da arte mundial, inclusive a europeia, como parte do que Greenberg entendia como a tendência da produção artística. Dessa forma, a eleição de tal paradigma parece ainda mais arbitrária que a anterior, mostrando que ele é, no mínimo, insatisfatório para se pensar a arte,

pois a planaridade não tem sequer a desculpa de ser natural à percepção humana. O principal livro de Greenberg utilizado para a construção da narrativa é “Arte e Cultura”, de 1965, onde ele desenvolve o caminho da arte rumo à abstração. A arte moderna é tomada como consciência coletiva do que a arte pode ser, sendo Pollock aquele que atinge esse objetivo. Várias críticas podem ser feitas a essa proposta. A primeira é que é impossível reduzir a arte moderna à planaridade, a segunda que Greenberg trabalha com uma noção essencialista de arte que ele não explica, a terceira que ele tenta transformar a análise de um movimento em análise da arte como um todo, a quarta que sua teoria não serve nem como ontologia nem como história da arte, pois ele não explica seu essencialismo e propõe uma história que não corresponde à história da arte, a quinta que a planaridade é, no máximo, a essência do *medium* pintura; e por último, a sexta, o crítico Harold Rosenberg falou da abstração em termos quase contrários aos do Greenberg e propôs a expressão “*action painting*”, o que mostra a fragilidade da utilização da teoria greenbergiana, a qual Danto respeita e elogia com frequência, como explicação de um período controverso e múltiplo como foi a modernidade.

Na história da arte, tradicionalmente⁵⁴, foram elencadas especificidades e características para cada período bastante claras. E elas foram tomadas, erroneamente, como definições para a mesma. Erroneamente porque, se considerarmos as características de um período como uma definição da arte, várias das obras de arte realizadas naquele mesmo período não serão consideradas enquanto tal. Como exemplo, o italiano Giuseppe Arcimboldo.

⁵⁴ Existem outros modos de pensar a história da arte, como por exemplo, a história da arte anacrônica de George Didi-Huberman (ver: **O que vemos, o que nos olha**, São Paulo, Editora 34, 1998) e Panofsky com sua história da arte como sucessão de formas simbólicas, sendo a análise de cada uma individual e determinada por um processo de três etapas (ver: **Estudos em Iconologia**: temas humanistas na arte do Renascimento. Lisboa: Estampa, 1986.). Apesar de que, no Brasil e em outros países do mundo, os estudos de história da arte são realizados, principalmente, utilizando como referência as obras de Giulio Argan e Ernest Gombrich, ambos adeptos da periodização e determinação clara e distinta de movimentos específicos.



Figura 21. Giuseppe Arcimboldo, “Primavera”, 1563

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

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

Se a resposta for não, pode-se considerar que o caráter progressivo da história em Arthur Danto serve apenas como suporte para correspondência do advento do fim da arte. A ideia da autoconsciência da arte pressuposta na filosofia hegeliana como justificção da aproximação da mesma da verdade do espírito absoluto é expressa, na filosofia dantiana, por meio da aproximação entre arte e filosofia. Logo, essa aproximação culminaria no fim da história, ou no fim da arte. Retirando do todo apenas esse núcleo duro, existem duas possíveis leituras, uma que se caracteriza como uma releitura da própria estrutura teleológica dantiana, e outra que funciona como uma espécie de tentativa de salvação da sua teoria do problema que o progresso implica.

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

A segunda leitura tem objetivo salvacionista. A arte pós-histórica poderia ser justificada enquanto resultado de um processo histórico não teleológico ou progressivo, pois mesmo sem isso os indiscerníveis podem vir a fazer parte da história da arte, e é nesse momento que seu caráter propriamente filosófico se apresenta. O que não pode ser pensado é a justificção de tal teoria sem historicidade. Ela pode ser pensada dentro de outro viés, porque a importância real das narrativas para a configuração de um momento pós-histórico está no fato de que todo período/estilo/narrativa da história da arte pressupõe uma definição de arte de acordo com os pressupostos de aparência do objeto artístico, isso se forem consideradas as artes visuais, como costuma fazê-lo o próprio Arthur Danto. E qualquer tentativa de fazer tal tipo de

definição recai no problema de não abarcar a pluralidade do mundo da arte atual, principalmente, após os indiscerníveis. O que configuraria, da mesma forma, a emergência dos mesmos, como o fim da história da arte, pois, a partir do momento em que qualquer coisa pode ser uma obra de arte, a história da arte enquanto fisicalidade deixa de fazer sentido, e uma nova forma de pensar a arte surge.

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

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

2.3.Arte + Técnica

A arte possui um *status* bastante peculiar no pensamento flusseriano. Ela não é exatamente um algo, mas um modo de o homem se relacionar com o mundo. Parafraseado o que Aristóteles diz sobre a racionalidade, Flusser afirma que a arte distingue os homens dos

animais. Ao compreender a arte como criação humana, como *poiesis*, Flusser coloca uma diferença substancial entre cérebros humanos e cérebros eletrônicos, já que apesar de os últimos realizarem numerosas atividades melhor que os cérebros humanos, como calcular e armazenar, a capacidade de criar lhe é exclusiva. Mas essa conclusão não permite responder às seguintes perguntas: Porque os homens criam? Qual a relação entre a criação e a história humana? Qual a relação entre criação e técnica? E entre criação e ciência?

Proponho investigar possíveis respostas para essas questões através de Vilém Flusser. Isso porque o filósofo aponta a necessidade de pensar essas questões enquanto pressuposto para compreender a produção artística no momento atual. Tendo como base as questões colocadas acima é possível perceber que essa investigação se assenta na importância da arte para compreensão do homem enquanto tal, e, conseqüentemente, na compreensão de sua relação com o mundo que o circunda. Para tanto, primeiro será investigada a relação entre arte e técnica, depois a influência da história sobre o pensamento acerca da arte, para então refletir sobre qual é o papel da arte atualmente, o qual leva à sua nova relação com a técnica.

2.3.1. A relação entre natureza e cultura

Flusser compreende e desenvolve seu pensamento sobre a arte no escopo de sua ontologia linguística. Todavia, no intuito de explicitar a questão ara além da argumentação ontológica, ele explora a questão a partir dos modos de compreensão tradicional dos conceitos que circundam o problema. Assim, ele parte dos conceitos tradicionais de natureza, cultura, técnica, criação e arte para mostrar em que medida eles não funcionam, porque eles devem ser repensados e como essas cinco questões se entrelaçam.

Flusser afirma a diferença entre natureza e cultura a partir da relação do homem com ambas, ou seja, ele trabalha os conceitos não como conceitos em si, mas sim a partir de sua compreensão sociocultural. Uma das possíveis formas de compreender a dualidade é perceber a cultura como algo próximo de nós e a natureza como algo distante de nós. A cultura seria entendida como aquilo que é construído para proteger o homem da natureza amedrontadora. Amedrontadora porque diferente, por funcionar em uma lógica não controlável pelos seres humanos, que não se adéqua à sua forma de pensar (FLUSSER, 1979, p.10-2). Isso significaria que o homem constrói casas para se refugiar da imprevisibilidade da natureza. Dessa forma, a casa/cultura seria produto de pensamento humano controlável, logo acolhedor, enquanto a natureza é algo do qual é necessário se proteger devido ao acaso de seu funcionamento, logo amedrontador.

Flusser aponta a diferença assim colocada como tradicional, mas falha. Mesmo que fosse aceita a associação da natureza com algo dado e a cultura com algo criado, elas só serviriam como limites teóricos, já que separar natureza e cultura mostra-se cada vez mais complicado, assim como trabalhar com suas características sem que sejam relativizadas. Por exemplo, existe a pressuposição de uma falta de casualidade na cultura por ela ser produto do intelecto humano, que é errônea⁵⁵. As usinas de energia nuclear mostram isso. Elas são produto de técnica avançada, mas isso não as impede de se tornarem um perigo eminente para a população que a circunda. O mundo acompanhou o desastre nuclear de Fukushima no Japão com apreensão. Em detrimento disso, esse tipo de energia continua a ser vendida como energia limpa e segura. Dentro do próprio processo de criação, uso e descarte da energia, existe a passagem do conceito de natureza para o de cultura e do de cultura para o de natureza. O primeiro caso acontece quando um elemento químico é transformado em energia. E o segundo quando a energia e os reagentes do procedimento são separados e reintegrados à natureza. Dessa situação a seguinte questão surge: o lixo em decomposição é natureza ou cultura?⁵⁶ O procedimento de geração de energia produz um lixo que não pode ser descartado e que o homem não tem noção real de quais são as consequências possíveis. Esse raciocínio mostra que o processo cíclico característico do pensamento tradicional mostra-se inoperante, deixando claro que existe uma casualidade no desenvolvimento tecnológico exatamente igual à atribuída inicialmente à fúria da natureza, o que impede essa divisão⁵⁷.

A separação fica ainda mais complexa a partir da tentativa flusseriana de compreender a criação humana. Isso porque o ato de criar é o meio de transformação da natureza em cultura. Por exemplo, quando o homem transformou, pela primeira vez, uma pedra em martelo, ele transformou natureza em cultura ao criar uma nova função para a pedra. Uma função que não estava prevista na pedra, enquanto produto natural. Acontece que eu disse, no início desse texto, que o produto da criação humana é arte. Então toda transformação de natureza em cultura é produção artística.

Essa última afirmação é um tanto complexa, e precisa ser pormenorizada. A associação entre criação e arte atinge desde os níveis mais básicos, até os mais complexos da produção humana. Isso porque, para Flusser, inicialmente, toda criação é arte, pois tudo que é criado, no momento em que acontece, aparece como um todo complexo, poiético, que coloca suas próprias

⁵⁵“Artifício, Artefato, Artimanha”. 2ª palestra: a vida enquanto artefato. Texto para 18ª Bienal de São Paulo não publicado, s/p.

⁵⁶*Ibidem.*

⁵⁷*Ibidem.*

regras. O que significa que toda arte é uma ação do intelecto de criar pensamento novo, por isso toda criação humana é, em primeira instância, uma criação artística. Quanto mais o homem se acostuma com o que foi criado, ou seja, com a obra de arte, mais ela se torna parte do universo de pensamento dele, e passa a não mais ser tratada como arte, mas como dado, como natureza. Esse processo, percebido dessa maneira, é o contrário, dentro da perspectiva clássica, da transformação de natureza em cultura. Seria algo como a transformação da cultura em natureza.

Essa ambiguidade, segundo Flusser, atinge os níveis mais básicos da relação entre homem e mundo. O produto da cultura quando se torna parte inerente de uma sociedade tende a ser percebido como natureza⁵⁸, o que significa que há uma tendência humana em considerar hábitos cotidianos como naturais, ou seja, como dados. Essa situação é a mesma que Flusser atribui à língua, pois, tradicionalmente, a língua é compreendida como adequação entre uma palavra convencionada ao que a coisa a qual a palavra se refere é, ou seja, como se a língua fosse composta por dados e não pela construção de significados. É dentro desse contexto que a compreensão de natureza e cultura não pode se dar tendo como base a afirmação da “naturalidade” da primeira.

Toda a argumentação feita até agora, explicita a dificuldade de pensar a separação entre natureza e cultura de um modo tão simplório. O filósofo quer mostrar que esse tipo de compreensão simplificadora é fruto da ontologia moderna, a qual tem como pressuposto a separação em dualidades compreendidas idealmente. É nesse sentido que Flusser afirma que a ontologia moderna possui o homem por centro e a objetivação da natureza por meta⁵⁹. Ao compreender o mundo a partir de dualidades essa ontologia negligencia todo o espectro de possibilidades que existe entre os dois extremos pressupostos. A afirmação, bastante comum para qualquer brasileiro, da descoberta do país é disso um indício. O verbo “descobrir” leva a uma compreensão de não existência da coisa antes de um determinado momento. E, em certo sentido, isso está correto, já que o Brasil não existia para o Ocidente até o momento em que os portugueses aqui chegaram. O problema é que isso não significa que ele não tenha existido efetivamente, apenas mostra uma determinada perspectiva sobre a situação.

Portanto, Flusser trabalha com dois pontos de vista acerca da relação entre natureza e cultura: o primeiro percebe o processo cultural como a história das criações/artes humanas, e o segundo entende a arte/criação como uma tentativa contínua de o homem se relacionar com o mundo. Ambos os pontos partem da mesma problemática: o homem cria em sua tentativa de se comunicar com outros homens e essa criação transforma o que está dado em algo criado. Logo,

⁵⁸*Ibidem.*

⁵⁹*Ibidem.*

a arte se situa no campo da teoria da comunicação, pois ambos os pontos de vista apontam para a tentativa humana de se comunicar, de criar intersubjetividade, de construir uma sociedade (FLUSSER, 2007, p. 206-7). É através da comunicação que o homem deixa de ser um sujeito isolado, solipsista, e torna-se parte de uma coletividade. Ser parte dessa coletividade significa se comunicar intersubjetivamente e compartilhar modos de vida, ou seja, cultura⁶⁰. Dentro dessa perspectiva, a arte é a tentativa humana de criar novas formas de se comunicar, porém ela é um tipo de comunicação sem código pré-existente, do qual as demais formas de comunicação são dependentes (FLUSSER, 2007, p. 207).

Todavia, se a arte é um modo de comunicação, a relação com a técnica torna-se necessária. Isso porque, toda forma de comunicação humana está ligada a uma tecnologia qualquer, por mais rudimentar que ela seja. Acontece que a arte se une à técnica de uma maneira singular e, por isso, possui uma característica dúbia em relação ao gesto produtivo que lhe dá origem⁶¹. Flusser explicita dois tipos principais de gesto humano: “(...) gesto contra coisa e gesto em direção de outro. O primeiro tipo era chamado “trabalho”, o segundo “comunicação intersubjetiva”. O canal de comunicação do primeiro tipo era chamado “obra”, o do segundo, “o próprio gesto”” (FLUSSER, 2007, p. 206-7). Essa diferenciação é, no mínimo, reducionista, mas ela aponta para a ambiguidade da arte almejada pelo filósofo. Isso porque o primeiro gesto, o gesto do trabalho, estaria associado com a continuidade de realização e reprodução de uma criação, enquanto a arte seria gesto do segundo tipo, mas gesto esse que também implica trabalho, haja vista a nomeação de seu resultado como “obra”. Logo, o gesto artístico é gesto que produz tanto obra quanto o próprio ato de fazer. Essa característica dúbia aponta para a ineficácia da distinção acima para pensar adequadamente a arte. Ao mesmo tempo, ela aponta para a ambiguidade da relação da arte com a técnica, ao localizá-la tanto na categoria obra, como na categoria do próprio ato de fazer.

Devido a essa relação intrínseca entre arte e técnica, Flusser mostra como a palavra arte aparece em termos como artifício, artefato e artimanha, os quais são diretamente ligados ao aspecto do fazer. O filósofo utiliza o termo artifício, para pensar a relação entre arte e técnica de forma dessacralizada. Esse termo, etimologicamente, pode ser entendido como um “fazer com técnica”, i.e., o homem age de acordo com técnicas criadas por ele mesmo para alterar o mundo. Logo, esse fazer é uma ação afirmativa da vontade do homem de produzir algo, não apenas um fruto do acaso. Ele é determinado pela resistência do que o homem pretende modificar e, nesse sentido, se diferencia de toda ação não humana, pois exige medida, exige

⁶⁰*Ibidem.*

⁶¹*Ibidem.*

pensamento, não é automaticamente reproduzido. O artifício pode ser entendido como um criador de cultura, justamente por ser o método a partir do qual o homem imprime sua marca no mundo⁶². Sendo assim, o fazer técnico que Flusser propõe é um fazer deliberado, no sentido intersubjetivo. E deliberar significa escolher. Logo, arte e técnica são percebidas enquanto sinônimos, pois são formas de o homem expressar sua liberdade.

Dentro desse contexto, a cultura é um processo complexo de imbricação entre o método, os objetos e os seres humanos, pois “[a] técnica altera o objeto, o objeto alterado altera a técnica, a técnica alterada altera o sujeito, e o sujeito alterado altera a técnica”⁶³. O processo de modificação é constante, sem objetivo específico, realizado pela alteração sistemática do homem, por tudo aquilo que ele mesmo cria. Isso faz de todo desenvolvimento técnico uma faceta da história do próprio homem⁶⁴.

Assim, a utilização por Flusser da relação entre natureza e cultura para expressar essa situação aponta para a compreensão da criação como fundamentadora da realidade do ser humano, visto que ela se encontra na origem da própria concepção do ser humano enquanto tal. Tanto natureza, quanto cultura, quanto arte, quanto técnica, quanto criação, são termos ambíguos, que entrelaçam uns aos outros e, justamente por isso, precisam ser pensados conjuntamente.

2.3.2. Ontologia moderna ou tempo histórico em questão

Como foi dito anteriormente, Flusser pensa os conceitos a partir de sua contextualização. Logo, a noção de história possui uma importância fundamental em seu trabalho. O que não é algo original, apenas acompanha o movimento de contextualização histórica do pensamento que perpassou o século XX. A diferença da proposta flusseriana é que o pensamento histórico possui características ontológicas. O que significa que, o fato de o homem organizar o pensamento historicamente está associado a um modo de pensar específico, o moderno. Essa não é uma afirmação simples, ela pressupõe não somente outras formas de organizar o pensamento, mas, também, uma compreensão específica do que seria história, as quais serão pormenorizadas a seguir.

⁶²“Artifício, Artefato, Artimanha”. 1ª palestra: o homem enquanto artifício. Texto para 18ª Bienal de São Paulo não publicado, s/p.

⁶³*Ibidem.*

⁶⁴*Ibidem.*

Dentro de sua filosofia da imagem, Flusser explora exatamente essas duas questões. Proponho então, que sua filosofia da imagem seja lida da seguinte perspectiva: imagens são formas de comunicação com o mundo e nesse sentido podem ser tanto arte quanto técnica e, enquanto tal podem servir como parâmetro para compreensão da ontologia por trás de cada uma de suas formas.

O filósofo organiza sua teoria a partir da eleição, em cada período do desenvolvimento cultural do Ocidente, de um meio de comunicação predominante, sendo que, cada meio, ao transformar-se na forma privilegiada da sociedade se relacionar com o mundo, organiza sua forma de pensar. Assim o faz, pois um meio é exatamente o que essa palavra significa, um *medium* de algo, não sua finalidade. E, enquanto *medium*, possui uma técnica específica de realização. O que Flusser tenta mostrar é que, a técnica utilizada como base para comunicação termina por criar uma forma peculiar de pensamento, devido às características, tanto de produção quanto de recepção da mesma. Dessa forma, ele elege três *media* como organizadores privilegiados da comunicação de três períodos diferentes: a imagem tradicional, a escrita e a imagem técnica.

A imagem tradicional é a imagem feita pelo ser humano através de técnicas de produção como o desenho, a pintura, a gravura, às quais explicitam a existência de um ente criador da mesma. Ela possui um método de experimentação que pressupõe a captação da imagem de modo circular, isto é, quando uma imagem é observada os olhos de quem a vê circulam de maneira a captar o que ela simboliza. Seu modo de realização e recepção instaurou a primeira forma de pensar da civilização Ocidental. A escrita é um código convencional que pressupõe aprendizado para a realização de sua decifração. O texto exige que seu experimentador percorra a página somando na ordem em que foi estabelecida a série de caracteres nela presente. O modo da leitura caracterizou a forma de pensar que predominou até pouco tempo. E a imagem técnica, imagem produzida por aparelho reúne características de ambos os *media* anteriores e propõe uma nova maneira de organizar o pensamento, que começa a se delinear atualmente⁶⁵.

Duas coisas podem ser percebidas a partir disso: a primeira é o que é história para Flusser e a segunda que ele propõe uma estrutura dialética de modificação do modo de pensar da civilização Ocidental. Para manter a ordem, as duas serão pormenorizadas subsequentemente, mas uma coisa as une, a base hegeliana da qual o filósofo parte. Flusser

⁶⁵ Esse assunto foi amplamente desenvolvido no primeiro capítulo de minha dissertação de mestrado, disponível em: http://www.academia.edu/3060316/Imagem_e_Linguagem_na_Pos-historia_de_Vilem_Flusser_-_Rachel_Costa

entende história como sendo proveniente da forma de pensar instaurada pela escrita, ou seja, história é um conceito restrito que se caracteriza pela estrutura do texto. Um texto, para ser decifrado, requer que o interessado caminhe progressivamente, de palavra em palavra, até alcançar seu significado, ao final. Logo, o conceito de história é derivado dessa técnica, ou seja, possui uma estrutura linear e progressiva. A dialética que organiza o desenvolvimento técnico não é progressiva, pois só a história o é. Porém, a ideia de que a história está chegando ao fim, trabalhada por Flusser extensivamente através do conceito de pós-história⁶⁶, possui sabor hegeliano. A questão é: como a história pode chegar ao fim sem progresso? Para Flusser a história é progressiva, mas a dialética que perpassa os três *media* não, isto é, a história chega a seu fim não por sua característica interna, mas pela dinâmica da dialética estabelecida entre os três *media*. Logo, não há um movimento dialético interior ao próprio processo histórico, o que propicia o fim da história é o surgimento de um novo *media* que, ao se transformar em meio de comunicação preferencial da sociedade, começa a modificar sua forma de compreender o mundo. A história chega ao fim, pois a civilização Ocidental está deixando de se relacionar com o mundo de modo linear e progressivo. Portanto, ela é um modo específico de compreender o mundo que, para Flusser, começa a se desenvolver a partir do momento em que a escrita é inventada, mas se exacerba na modernidade com a popularização da alfabetização e a invenção da prensa de Guttenberg (FLUSSER, 1983, p.99).

Nesse sentido, a modernidade se caracteriza como um período da história, possuindo tanto a característica da linearidade, quanto da progressividade como modo de compreender o mundo. Essas características instauram um modo conceitual de pensar que pressupõe o homem como modificador da natureza, pois se a relação entre natureza e cultura é uma metáfora para compreensão do ser no mundo, então o ser no mundo moderno coloca o desenvolvimento da cultura como objetivo primeiro. Dentro desse espírito, o conceito de arte é separado do de técnica, já que a técnica passa a ser utilizada para objetivar o mundo, e a arte é inserida em uma categoria específica e separada da vida cotidiana da sociedade (FLUSSER, 1983, p.99). A questão é: como a arte pode ser separada de técnica, se foi dito anteriormente que a ação artística pressupõe a técnica? Em que medida essa separação implica na compreensão de arte atual?

Em grego, como Flusser aponta, tanto arte como técnica são designadas por um mesmo vocábulo: *tekné*. Foi na modernidade, com a formação das línguas nacionais que o vocábulo foi dividido e transformado em duas ações diferentes. Essa divisão não retirou o caráter técnico da arte, mas instaurou uma significação da atividade técnica independente da atividade artística.

⁶⁶ Para uma análise detalhada da pós-história e suas consequências ver: DUARTE, Rodrigo. Pós-história de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos. São Paulo: Annablume, 2012.

Em contrapartida, a técnica sem ter a arte como pressuposto se transformou na ferramenta necessária para a transformação da natureza. Essa divisão foi pautada na separação entre objetividade e subjetividade, i.e., entre conceito e sensibilidade, em que o conceito/objetividade se transformou em meta. Assim, a ciência se tornou o lugar da objetividade e a arte passou a ocupar o outro polo, o da subjetividade.

Flusser mostra que a busca pela objetividade moderna está pautada na modificação do ponto de vista clássico da relação entre ideia e aparência, em que a primeira é uma forma imutável e a segunda uma aplicação da forma na prática. O que a modernidade almeja é uma objetividade estremada, colocando o homem na condição de transcender a realidade aparente e percebê-la objetivamente (FLUSSER, 1998, p. 172). E, por se almejarem objetivos, são também amorais e anestéticos, ou seja, estão para além dos valores e da vivência.

Existe um círculo vicioso na relação entre natureza e cultura que demonstra a dificuldade dessa ideia. A idade moderna tomou tudo por chão, por natureza. Desprezou esse chão e transformou-o. Transformou até o que era outro, o que era fruto de outras culturas. Nesse sentido, Flusser afirma que ela é cega, por considerar apenas o seu ponto de vista como o correto e o restante como dado⁶⁷.

A questão é que essa vontade de objetividade mostra-se extremamente parcial, visto que a objetividade total é impossível, já que o homem não consegue se apartar de sua humanidade. A consequência disso é que apesar de ter sido almejado o contrário, todo o conhecimento dito objetivo possui características éticas, pois seu aspecto valorativo se encontra na valoração da objetividade, ou seja, da ciência enquanto única forma de conhecimento (FLUSSER, 1998, p. 173). Segundo Flusser, isso se deve ao fato de que todo conhecimento humano é intersubjetivo, ou seja, é uma mistura dos dois polos isolados pela modernidade. E, nesse sentido, o território da ciência e da arte é o da política. É politicamente que a subjetividade e a objetividade se encontram e se concretizam (FLUSSER, 1998, p. 173). Todavia, a instrumentalização dos conceitos despiu-os de características ético-políticas, e os transformou em uma espécie de bombas relógio, que explodem sem aviso prévio, e que estão no programa da cultura Ocidental, por essa ter se constituído dessa maneira. Para o filósofo Auschwitz é o exemplo derradeiro da situação.

Acontece que todo processo de progresso técnico possui um objetivo final, o que significa que, mesmo sendo absurda a transformação do homem em objeto, existe a possibilidade de vislumbrar um possível fim. Não um final da humanidade enquanto

⁶⁷ “Da construtividade”. S.L., OESP, (736): 3, 05.09.71.

humanidade, mas do modo de pensar que possui o progresso técnico como objetivo. Dentro dessa perspectiva apocalíptica apontada por Flusser, é possível conjecturar que o objetivo final do homem enquanto artifício é transformar-se ele próprio em artifício, ou seja, na imagem presente em filmes de ficção científica do fim da mortalidade pela transformação do corpo humano em robô. Essa seria uma das possíveis imagens estabelecidas pelo filósofo do alcance do objetivo inerente à modernidade. E o seria em duplo sentido, pois alcançaria também aquilo que a cultura da técnica almeja: evitar a morte. Mas essa é a visão positiva do fim do modelo, a visão negativa coloca o homem no lugar dos robôs, não enquanto corpo, mas enquanto mente. Isso porque a técnica é um processo objetivo calculável, é uma estrutura matematicamente reproduzível e ela vem, durante os últimos séculos, organizando a própria forma de pensar do ser humano, por ser ela o artifício que pretende dar sentido à existência. O que significa que o homem tem limitado seu pensamento ao universo computável da técnica, e essa limitação é a pretendida objetificação do sujeito no pior dos sentidos, pois é a transformação do que há de propriamente humano no homem em máquina⁶⁸.

O humano não está em nenhum dos polos citados, até porque a divisão entre polos é apenas teórica, apenas uma forma de instrumentalizar os conceitos para torná-los objetivos. O que Flusser almeja com essas análises é mostrar como objetificações desumanizadoras têm tomado conta da forma de pensar. São essas objetificações que estão na base da separação entre natureza e cultura expressa anteriormente. E é contra ela que a compreensão de arte foi explorada. Até porque, na prática nenhuma instrumentalização realmente funciona⁶⁹. E é exatamente por isso que a ética, estética e epistemologia iluministas não funcionam. Em contrapartida, são perfeitas. O apego às teorias iluministas está, justamente, em seu potencial explicativo. Portanto, a ontologia moderna, ao ser levada ao extremo, aponta situações limites que não foram observadas somente por Flusser. A emergência, durante o século XX, de livros como 1984 de George Orwell e Admirável Mundo Novo de Aldous Huxley é disso um exemplo.

Essa é uma questão tão perigosa que a arte já a percebeu há um século. Se as máquinas são as responsáveis pelo fazer técnico, que antes era responsabilidade humana, então esse fazer deixou de ser identificado como algo propriamente humano. A arte começou a se desvencilhar da técnica, após a compreensão pelos próprios seres humanos que as máquinas produzem melhor do que eles. Nesse sentido, a separação entre sujeito e objeto parece questionável e obsoleta. Dessa forma, a tentativa de transformar a arte atual não é somente um aspecto

⁶⁸“Artifício, Artefato, Artimanha”. 1ª palestra: o homem enquanto artifício. Texto para 18ª Bienal de São Paulo não publicado, s/p.

⁶⁹*Ibidem*.

específico dessa manifestação da cultura, mas uma tentativa de repensar a sociedade Ocidental (FLUSSER, 1998, p. 174).

2.3.3. A pós-história ou uma nova relação com a técnica

A modernidade e a separação entre arte e técnica criou a institucionalização da arte e da ciência e a possibilidade de chamá-las de um mundo, como Danto faz, distanciando-as da realidade vivenciada. Isso porque a arte foi colocada em guetos, em espaços reservados e a ideia institucional de arte constituída. O problema é que, cada vez mais, a ciência se mostra menos objetiva e a arte menos subjetiva⁷⁰. Tanto a arte, quanto a ciência partiram da objetificação do mundo e terminaram por encontrar a abstração e hermetização de seus discursos. Já a ciência tornou-se tão abstrata que deixou de se relacionar com o mundo físico, passando a trabalhar com um universo de possibilidades. A teoria da relatividade de Einstein e seu desenvolvimento posterior demonstram a migração do desenvolvimento científico para níveis que escapam a capacidade humana de percepção sensível. Por exemplo, a teoria das cordas e a teoria do *loop* gravitacional são fundadas em modelos probabilísticos e não são originadas da observação do mundo, até porque a primeira propõe que o universo tem 11 dimensões e a segunda propõe a quantização do espaço-tempo através da matemática. O mesmo ocorreu com a arte, ao ser colocada em guetos e determinada como fruto da subjetividade, transformou-se em enigma filosófico. As teorias da experiência estética dos últimos duzentos anos atestam isso. Mas, nos últimos cem anos, a arte questionou, primeiramente, os parâmetros da experiência estética moderna e posteriormente seu subjetivismo. O conceitualismo, movimento artístico que se iniciou na década de 1960 tem o objetivo de transformar a arte em um trabalho essencialmente mental, dispensando a atividade técnica como meio característico das obras de arte. Joseph Kosuth, em seu texto “A arte depois da filosofia”, afirma que a arte conceitual se inicia com os primeiros modernistas, mas que é depois de Duchamp que ela se concretiza como sendo a forma de arte que questiona a natureza da própria arte, ao problematizar sua forma tradicional. Por forma, o artista entende todos os meios utilizados pela arte até então, pois um artista que pinta não está questionando a natureza da arte. Dentro dessa perspectiva, a função da arte seria criar novas proposições, propor novas formas de fazer arte (KOSUTH, 2006, p. 217-8). O conceitualismo, como outras vanguardas da mesma época, apontam para o questionamento do subjetivismo que acabou por caracterizar toda produção artística. Trabalhos como do artista

⁷⁰ Gerd Bornheim em seu livro “Páginas de Filosofia da Arte” coloca a necessidade de perceber a arte para além da dualidade objetivo-subjetivo.

Thomas McIntosh mostram isso. Em *Ondulações*, McIntosh questiona não somente a sensibilidade característica das experiências estéticas, mas propõe uma questão teórica ao problematizar a relação espaço-temporal da obra de arte tradicional.

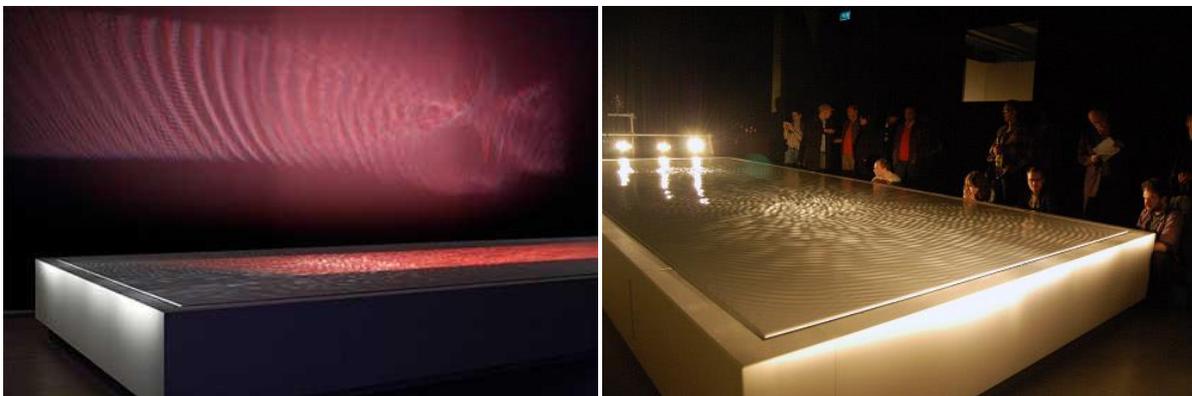


Figura 22. Thomas McIntosh, “Ondulação”, 2002

Em *Ondulação* tem-se a sensação de escutar a luz e ouvir a imagem. A instalação faz com que o público reflita sobre as sensações estranhas a que são submetidas. Além disso, é um trabalho que questiona a temporalidade progressiva através das ondas contínuas e a dança dos arabescos na parede. O trabalho de McIntosh discute diretamente com a ontologia moderna, coloca problemas para esse modo específico de pensar que não são diferentes dos colocados pela ciência. Isso porque, a partir do momento em que a objetividade passa a não ser mais a meta da busca da ciência, nem a subjetividade a característica específica da arte, todas as formas de conhecimento podem ser igualmente satisfatórias, ou seja, o conhecimento artístico e o conhecimento científico seriam equivalentes e complementares (FLUSSER, 1998, p. 171), isso ao pensar tanto a arte quanto a ciência enquanto criações, *poiesis*.

A mistura entre conhecimento e obra de arte é parte integrante da própria ideia intersubjetiva, pois são dois polos de um mesmo processo, que, ao serem unidos, se articulam tanto esteticamente quanto epistemologicamente. São duas formas de perceber a mesma coisa. O que é necessário é tornar claro o elo de ligação da vivência e do conhecimento. Para tanto, seria preciso abolir a ideia de técnica no sentido moderno e, então, arte e técnica seriam unidos novamente, como partes de uma coisa só (FLUSSER, 1998, p. 175). Logo, “[I]ibertar a arte do seu gueto e fazer com que substitua a técnica, e libertar a ciência da sua crise epistemológica ao abri-la ao momento estético, é também, e sobretudo, libertar a sociedade do perigo tecnocrata e abrir campo para novas formas políticas insuspeitadas” (FLUSSER, 1998, p. 174).

A nova ontologia, que está sendo desenvolvida, tenta pensar exatamente o que está entre o sujeito e o objeto. É nesse “entre” que se encontra a solução, pois o “entre” não é dual, mas sim polivalente, o que torna qualquer tentativa de falar sobre ele uma proposição

contextual, um recorte do todo⁷¹. Por isso a ideia de totalidade torna-se absurda, já que infinita. Dessa forma, é impossível falar em termos de linearidade e progressividade. Exatamente por esse motivo que a história, para Flusser, é uma forma de pensar datada e que ele propõe falar em termos de pós-história.

A imagem técnica surge tanto como resultado último do objetivo moderno, quanto como ambiguidade no seio da civilização. Ela é o resultado da modernidade, pois leva a cabo a objetificação moderna ao produzir um instrumento que teoricamente substitui o homem. Não apenas substitui o homem no fazer artístico, mas também o substitui na criação de subjetividade. A tentativa de objetificação da subjetividade é o passo derradeiro do progresso moderno. O inusitado é que o instrumento que surge, terminou por ocupar o lugar de *medium* preferencial da comunicação humana. A invenção do aparelho fotográfico é a primeira de uma série de outras que caminham na mesma direção, a direção da produção de imagens a partir do desenvolvimento tecnológico.

Mas a imagem técnica possui uma característica ambivalente, ela é tanto produto de textos, como produto da imagem tradicional. E, devido a essa ambivalência, ela incute uma nova forma de pensar, pois sua decifração se dá em outros moldes, nem somente através da circularidade da imagem, nem somente através da progressão do discurso. Ela propõe uma síntese entre os dois modelos anteriores, assim como propõe uma síntese entre arte e técnica. Seu funcionamento é também dual, pode ser um funcionamento técnico, que corrobora com a ontologia moderna, liberando o homem, inclusive, da produção de subjetividade, quanto pode ser um funcionamento artístico, no qual a técnica funciona como meio para intervenção humana no mundo e, conseqüentemente, como meio para intersubjetividade. Assim, o fazer deixou de ser atividade humana e passou a ser atividade automática realizada pela própria técnica. Logo, técnica não pode mais ser sinônimo de arte, pois não é possível retornar à situação anterior, pois tanto técnica, como arte significam outra coisa, possuem funções diferenciadas. A re-união de técnica e arte se dá em outros moldes, como proposta de uma nova forma de compreender a existência do homem no mundo.

A integração entre arte e técnica coloca uma nova perspectiva, que Flusser interpretará como sendo uma nova espécie de *ars vivendi*. Isso porque, a possibilidade tecnológica de criar vida artificial é um terreno fértil para a re-união de arte e técnica, de objetivo e subjetivo. Apesar de a propagação de material genético ter se dado ao acaso, desde a existência de seres vivos no planeta terra, atualmente a manipulação desse material tornou-se possível. O que significa que

⁷¹“Artifício, Artefato, Artimanha”. 2ª palestra: a vida enquanto artefato. Texto para 18ª Bienal de São Paulo não publicado, s/p.

o material genético passou a ser material artístico, já que manipulável para elaboração de informação nova que será propagada ao acaso. Nesse sentido, o conceito de arte viva ganhou outra proporção, pois passou a significar não somente a arte vivida, mas também o organismo vivo que vive a vida. E a pergunta que Flusser coloca é: como continuar a fazer arte convencional depois desta descoberta? (FLUSSER, 1998, p. 85).

Dentro dessa perspectiva, Flusser mostra dois tipos de criatividade: a variacional e a transcendente. A primeira cria informação nova por variação das informações já existentes e a segunda o faz ao introduzir ruídos ao que já existe (FLUSSER, 1998, p. 85). O tipo de arte tradicional pressupõe criação transcendente, do tipo inspirada, intuitiva. Apesar de o próprio Flusser mostrar que a ideia de originalidade nesse sentido é um tanto complexa, pois tudo é fruto da capacidade de pensar novas formas de ver, usar, propor algo, e não uma criação no sentido divino de aparição do nada, algo como a transformação da água em vinho (FLUSSER, 1998, p. 86). Dentro do critério tradicional, a genética seria uma espécie variacional, ou de menor valor artístico. O que parece absurdo quando obras de arte como a coelha Alba do Eduardo Kac são colocadas em questão.

A coelha Alba, pela qual o artista tomou responsabilidade após sua criação, é uma nova espécie de ser vivo, já que possui tanto o código genético de um coelho comum, quanto uma Proteína Fluorescente Verde, retirada de uma espécie de alga. Nesse trabalho o conceito de originalidade ganha contornos bastante diferentes do expresso na ideia de arte transcendente (FLUSSER, 1998, p. 86).



Figura 23. Eduardo Kac, “GPF Bunny”, 2000

A função do artista como criador de material genético leva a cabo, de uma maneira antes inimaginável, a transposição iluminista mostrada por Shiner do conceito de criação do âmbito divino para o artístico. Batteaux diz que “[o] espírito humano não pode criar Inventar

nas artes não é dar a luz a um objeto, mas reconhecer onde e como ele é ... (...)”⁷²” (In SHINER, 2002, p.114). Com a biologia genética, a ideia de criação que foi tão relutantemente transposta do âmbito divino para o artístico, alcança características antes apenas atribuídas a Deus, pois, afinal, a coelha Alba é um novo ser vivo.

Flusser não presenciou essas transformações, mas sua suposição de que a biologia genética poderia realmente interferir no código genético e se tornar transcendente, foi realizada tanto cientificamente quanto na arte institucionalizada. Cientificamente a ovelha Dolly é o primeiro exemplo e artisticamente o próprio Eduardo Kac fez o seguinte trabalho:



Figura 24. Eduardo Kac, “Genesis”, 1999

Em *Genesis*, Kac criou o que chamou de "gene de artista", que é um gene sintético. Não é uma variação de um gene existente, é uma informação genética nova. O gene foi criado a partir da tradução do seguinte trecho da Bíblia para o código Morse e desse para o DNA: "Deixe que o homem domine sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu e sobre todos os seres vivos que se movem na terra" (Gênesis 1, 28). A tradução do código Morse para o DNA foi feita a partir de uma convenção estabelecida pelo próprio artista, onde os traços representam a timina, os pontos a citosina, o espaço entre as palavras a adenina e o espaço entre as letras a guanina. Como o código Morse é uma língua simples o suficiente para ser reduzida a quatro aspectos essenciais, Kac transformou a frase que simboliza a criação do homem na Bíblia em símbolo da criação pelo homem. O gene foi introduzido em bactérias em placas de Petri. As placas de Petri foram expostas, em uma galeria, sob luz ultravioleta. A luz era controlada via internet por qualquer pessoa que acessasse o site. Seu acionamento causava mutações genéticas

⁷²“The human spirit cannot create....To invent in the arts isn't to give being to an object, but to recognize where and how it is...”

nas bactérias com gene de artista. Durante a exposição o texto que deu origem ao gene foi modificado, sendo que ao final, ele foi retraduzido para o inglês e publicado⁷³.

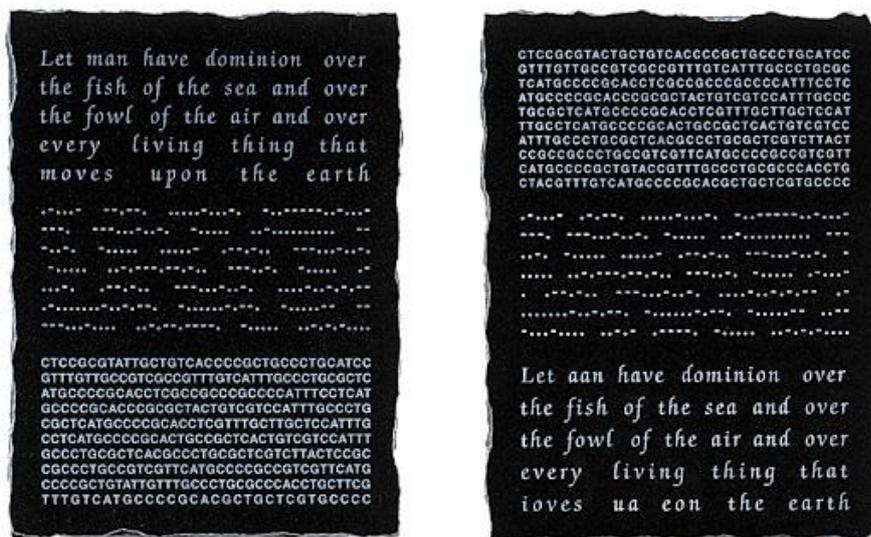


Figura 25. Eduardo Kac, “Genesis”, 1999

O mais interessante é que poucas palavras foram modificadas, mas a essencial o foi, a palavra “homem”. A modificação do texto é um gesto simbólico para a ideia de que não é necessário aceitar as coisas da forma como elas foram ensinadas. Esse trabalho é exemplar na medida em que explora várias das questões colocadas por Flusser para a arte. Sua proposta é que a biologia genética seja executada por artistas, ou seja, por pessoas que criam informação nova, pois se a nova ontologia coloca uma possibilidade dual, tanto da tecnocracia, quanto da liberdade humana, é necessário que a sociedade escolha deliberadamente a segunda e comece a utilizar os produtos da técnica de forma criativa. Eduardo Kac é um exemplo da proposta flusseriana, por não deixar essa possibilidade nas mãos de técnicos reprodutores de ação (FLUSSER, 1998, p. 87).

“Por certo: o conceito “arte” perdeu ultimamente parte de sua aura precedente; o termo “arte” não mais se opõe necessariamente ao termo “técnica”, e “artístico” não mais se opõe necessariamente a “artesanal”, já que em ambos se reconhece “artificialidade”” (FLUSSER, 1998, p. 86).

Assim, o homem pós-histórico seria aquele que se libertou da necessidade de negação do objeto, da afirmação da diferença entre ambos, e nesse sentido é um novo homem, pois um homem no sentido ativo, daquele que faz com, em um sentido dialógico. O sujeito passa a ser pensado na dualidade intersubjetiva. A necessidade moderna de mudar o mundo, com uma

⁷³ Mais informações sobre o trabalho do artista em <http://www.ekac.org/>

postura essencialmente negativa, mostra-se infundada, por ser impossível. Nesse sentido, o homem pós-histórico é criador de informação nova, de diálogo, que não necessita da técnica para existir, pois não é mais necessário alterar o mundo para então alterar o homem. Essa é uma espécie de profanização do objetivo judaico-cristão deixado de lado pela modernidade, qual seja, o do homem enquanto imagem e semelhança de Deus. O homem é a imagem e semelhança do outro e dá sentido à sua vida na relação com o outro⁷⁴.

2.3.4. Vantagens e desvantagens da proposta

Esse subcapítulo é fruto da costura de vários textos diferentes do filósofo, escritos em períodos muito diversos. Considerarei a costura não somente plausível, mas também desejável, pois ela coloca em prática um projeto que começou quando terminei o mestrado, o de unir as “supostas” duas fases de seu pensamento. Então começo por afirmar que não concordo com a divisão do pensamento flusseriano em dois. Todos os seus textos, por mais diversos que sejam têm um fundo em comum: sua ontologia linguística. Isso não implica em filosofia da linguagem, mas em uma compreensão de mundo específica, baseada na ideia de signos convencionais produzidos por seres humanos para se comunicarem uns com os outros. E, é exatamente por esse motivo, que afirmei no capítulo anterior que a arte pode ser entendida como uma língua. É certo que o que o deixou famoso foi sua filosofia dos novos *media*⁷⁵ e, a origem dessa necessidade de separar sua filosofia em fases é fruto da suposta independência que esta possui de seus primeiros escritos. Essa suposta independência se dá justamente porque a imagem é compreendida como uma língua e, enquanto tal configura um modo de pensar e se comunicar com o mundo.

A definição de arte que inicia o capítulo, de que a arte é aquilo que diferencia o homem dos animais, aponta para uma separação ainda mais antiga que a de Aristóteles, a presente no mito de Prometeu de Hesíodo. Neste, o homem é caracterizado como aquele que tem a *tekné*, ou seja, aquele que tem a capacidade de fazer. Essa ideia permeia toda a filosofia flusseriana, e sua ligação com a antiguidade mostra duas coisas: que toda a análise ontológica está preocupada com o contexto e que este se dá pelo método dialético, ou seja, nada surge do nada, mas a partir

⁷⁴“Artifício, Artefato, Artimanha”. 1ª palestra: o homem enquanto artifício. Texto para 18ª Bienal de São Paulo não publicado, s/p.

⁷⁵ Minha conjectura é de que Flusser escreveu pela primeira vez sobre imagens técnicas porque esse era um assunto em voga no final dos anos 1970 na França e na Alemanha e nada mais. É sabido que ele vivia do que publicava e, por isso mesmo, publicou enormes quantidades de ensaios e livros, então, porque não publicar sobre algo que está chamando a atenção da comunidade acadêmica no momento? É claro que, o assunto casa perfeitamente com outros a respeito dessa temática, dos quais ele se interessava há mais tempo, como a teoria da comunicação e a ontologia.

de uma ligação histórica que terminam por gerar sínteses por se co-implicarem mutuamente. Disso, a questão que emerge é: o que fazer após o fim da história?

Flusser não discutiu outros modos de compreender a história. Com raras exceções como em “O espírito do tempo nas artes plásticas”, ele cita o antihistoricismo, mas sempre com o mesmo objetivo, o de criticar a linearidade e a progressividade do pensamento histórico. Em suas análises do que seria a pós-história, poucas coisas são realmente ditas sobre qual a sua temporalidade e sobre como o homem se insurgiria contra o processo entrópico⁷⁶. Duarte mostra que a temporalidade pós-histórica é a do abismo. “Isso significa, dentre outras coisas, que o tempo não é mais a imbricação de passado e presente da consciência mítica, nem a reta que leva do passado ao futuro, passando pelo presente, da consciência histórica, mas um presente imóvel que atrai tudo para si” (DUARTE, 2012, p.184). A única saída para o presente contínuo seria a consciência do nada (DUARTE, 2012, p.186). O problema é que essa é uma análise um tanto pessimista para um filósofo que oscilou muito entre o otimismo e seu contrário. Além disso, a história é uma das formas de o homem construir memória e, fica difícil imaginar, como seria a construção de memória social em seu trabalho para além da própria arte.

Esse aspecto limítrofe de sua teoria da pós-história é problemático. É claro que ele entrou na onda da ficção científica e do futurismo que caracterizou a década de 1980, mas algumas ressalvas devem ser colocadas. Ao contrário de Francis Fukuyama, como mostra Duarte (2011), Flusser não considera a pós-história o tempo presente, mas sim um futuro próximo. E, suas análises da pós-história, nem sempre são positivas, elas oscilam entre o pessimismo e o otimismo exagerados, e tampouco são realistas. O que não impede de funcionarem como referências. O problema é que Flusser, como Danto, cai em sua própria armadilha, critica as dualidades, mas termina sempre trabalhando com elas. Ele abre espaço para pensar a polivalência, mas não chega a discuti-la.

Isso pode ser percebido na relação entre arte e técnica. Flusser, para contestar a separação moderna entre arte e artesanato, alarga o conceito de arte quase que o sinonimizando com cultura. O problema é que ele sai de uma ambivalência para outra. Apenas, uma mais abrangente. Ele percebeu a falência dos contrários, mas não conseguiu vocabulário suficiente para superá-las. É certo que ainda não há tal vocabulário, mas a sinonímia de arte com cultura, apesar de, em parte, resolver o problema da restrição do conceito de arte mostrou-se nefasta após o desenvolvimento da indústria cultural. Como a indústria cultural também é considerada, pelo menos formalmente, como cultura, essa sinonímia acabou por dirimir o espaço da arte na

⁷⁶O qual será analisado mais detalhadamente no próximo capítulo.

vida da sociedade. As leis de incentivo à cultura são uma prova disso. Normalmente o que é incentivado é o que enquadra dentro da Indústria Cultural. No dia vinte e dois de agosto de 2013, três estilistas brasileiros tiveram seus desfiles da São Paulo *Fashion Week* aprovados para captação de recursos pela lei Rouanet, o que significa que uma indústria milionária, como a da moda, conseguiu financiamento governamental através de isenção de imposto federal para realização de desfiles. Claro, isso não significa que um projeto artístico não possa ser financiado. Acontece que, como a lei Rouanet funciona, através de isenção de imposto da empresa que concordar em patrocinar o projeto, todas as propostas que se caracterizam como Indústria Cultural têm mais facilidade de captar recurso, pois esses possuem público garantido, o que não acontece necessariamente no caso da arte. E a empresa que financia o faz devido à publicidade que o projeto traz à marca.

E, por último, um adendo à separação entre arte e técnica deve ser feito. Ela é muito produtiva para pensar a modernidade, mas Flusser não falou sobre o fato de que a própria arte mantém um fazer técnico atrelado de forma intrínseca ao fazer artístico. Isso não enfraquece sua análise ontológica do problema, mas dificulta a compreensão de como técnica e arte são compreendidas e unidas na modernidade. Acredito que com a institucionalização da arte Flusser possa tê-la considerado inofensiva para uma real modificação da estrutura da cultura.

2.4. Conclusão

A utilização de adjetivos temporais para caracterizar momentos específicos se iniciou juntamente com o desenvolvimento da história como disciplina autônoma. A periodização da história Ocidental, segundo Breisach, começou a partir da publicação do livro de Christopher Cellarius “História Universal dividida em antiga, medieval e novo período” e tomou sua forma moderna após as reflexões hegelianas das “Lições sobre a filosofia da história”⁷⁷. Ela é um processo de compreensão do passado em relação ao presente, tanto que a expressão utilizada por Cellarius para seu próprio tempo é “novo período”. Os termos moderno e contemporâneo acompanham o mesmo tipo de pensamento. Moderno, no dicionário Aulete, significa: inerente ou pertencente à época atual, contemporânea. Nesse sentido, eles são sinônimos, ambos se referindo a uma percepção do presente em relação ao passado. Logo, os adjetivos moderno e contemporâneo são adotados devido a uma compreensão da história que parte do presente em direção ao passado, e eles não são exclusivos da arte, mas fazem parte do imaginário coletivo

⁷⁷ BREISACH, Ernst. *Historiography: ancient, medieval, and modern*. Chicago: Chicago University Press, 2007, p.181.

Ocidental. Logo, a história da arte, como foi construída, está vinculada a uma forma específica de compreender a história, a qual influenciou o modo de se relacionar com a própria arte.

Ao contrário da tradição histórica, que tem apreço pela periodização e pela teleologização dos movimentos artísticos, proponho que os acontecimentos da arte dos dois últimos séculos sejam compreendidos, não em termos de periodização, mas levando em consideração o argumento de Larry Shiner de que a arte, da forma como é conhecida atualmente, se desenvolveu durante o século XVIII.

Em seu livro *“The Invention of art”*, ele afirma que o conceito de arte surgiu no século XVIII sob o estigma de Belas Artes, assim como as várias instituições que suportaram essa invenção, tais como: museus, escolas de arte, mercado, e um arcabouço teórico. Isso aconteceu devido à relação cada vez mais estreita entre as classes sociais mais abastadas e a produção artística, o que levou a um esforço coletivo de separação entre os vários produtos das atividades manuais, tais como o artesanato e o artefato⁷⁸. O conceito de arte se desenvolveu com a contribuição de várias pessoas que escreveram sobre o assunto durante o século, e apareceu de forma mais lapidada na enciclopédia de Diderot e D’Alembert de 1786. Segundo D’Alembert⁷⁹ as “Belas Artes” geram prazer, são inúteis, e são produto de um gênio inventivo.

Se a arte surge no século XVIII, então toda a periodização organizada pelos historiadores mostra-se inadequada. Acontece que esse modo de perceber a arte desenvolvido pelo século XVIII também já se mostrou inapropriado. Então, proponho que a arte do século XIX em diante seja compreendida e pensada a partir do modo como ela foi instituída. Acredito que as características atribuídas à arte nesse momento contribuíram para que ela se transformasse no que é chamado de arte contemporânea.

Shiner mostra que a institucionalização da arte e a construção de um conceito para a mesma teve o objetivo de diferenciar arte, artefato e artesanato. A criação de um arcabouço teórico embaixador, assim como uma estrutura institucional que a sustente se deveu à necessidade de atribuir à arte características que não são compartilhadas com as demais coisas. A arte pode compartilhar o modo de fazer, mas não aquilo que a caracteriza, por isso foi feita a associação do fazer artístico com o conceito de criação⁸⁰. Essa associação, ao ser desenvolvida, levou às características acima citadas: prazer, inutilidade e genialidade⁸¹.

⁷⁸ SHINER, Larry. *The Invention of Art: a cultural history*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001, p. 111-120.

⁷⁹ In: SHINER, Larry. *Op. cit.*, p. 84.

⁸⁰ O conceito de criação é reinterpretado, transferindo-o do uso religioso para o uso humano em uma comparação direta com a criação divina (SHINER, 2001, p. 125).

⁸¹ SHINER, Larry. *Op. cit.*, p. 84.

O que permite conjecturar que o conceito de arte supracitado utilizou como referência a arte produzida até então, ou seja, é um conceito bastante adequado para pensar a arte daquele momento ou um pouco posterior. Isso me permite afirmar que a desvinculação do trabalho artístico das regras e características manuais e sua associação com a capacidade de criar foi o impulso necessário para a arte se transformar durante os dois próximos séculos⁸². A consequência desse processo foi uma autonomia tal que implicou nas modificações que se sucederam e na necessidade de reformular o arcabouço teórico e institucional criado. Logo, o objetivo é pensar a arte não em termos de período, mas em relação ao modo como o Ocidente tanto a criou como se relacionou com as mudanças decorrentes dessa criação.

Denominei esse longo processo de modificação, muitas vezes associado à modernidade artística, mas mais longo que a demarcação desse período, de destradicionalização da arte. Essa é uma expressão emprestada do historiador francês Denys Riout. Riout explicita a existência de uma tendência dialética na arte moderna, desde o fim do século XIX, de ruptura e inovação. Essa tendência dialética se manifesta de modo contínuo, desde as primeiras mudanças da forma tradicional de arte até o momento em que elas deixam de fazer sentido enquanto motor da produção artística. Dessa afirmação surge a seguinte indagação: qual a diferença do que é chamado de arte moderna para o que é chamado de arte contemporânea, se os quesitos ruptura e inovação parecem ainda estar em vigor?

Riout localiza a contemporaneidade, justamente, no fim da destradicionalização da arte. A tendência dialética de discutir com a tradição é apontada, por ele, como uma característica da modernidade, não da contemporaneidade. Além, é claro, do aspecto político de seus movimentos, que pode ser percebido pelo termo vanguarda, emprestado do vocabulário militar⁸³ e pelos manifestos, que possuem um caráter político e explicativo que a contemporaneidade não compartilha⁸⁴.

Para além das afirmações de Riout, algumas outras questões podem ser percebidas. Apesar de ele associar a destradicionalização a uma periodização da história, o modo como ele propõe a relação entre a tradição e a modernidade é bastante elucidativo. E, com o objetivo de me desvincular da estrutura teleológica que caracteriza sua posição, acredito ser produtivo pensar o termo dialética enquanto um processo de refutação. Isso porque não somente Riout,

⁸² Com o desenvolvimento do conceito de gênio, derivado do de criação, artistas começaram a requerer independência criativa. Shiner mostra que Beethoven, ao contrário de músicos mais velhos que ele, como Mozart, manteve o mecenato sem perder a autonomia criativa. O músico justificava sua independência com a expressão “gênio livre”. In: SHINER, Larry. Op. cit., p. 111.

⁸³ RIOUT, Denys. *Qu'est-ce que l'art moderne?* Paris: Gallimard, 2008, p. 14.

⁸⁴ RIOUT, Denys. Op. cit., p. 16.

mas, também, vários dos historiadores que pensaram a modernidade, mostram que o período tem como finalidade negar a arte tradicional, seguir pelo caminho oposto, mesmo que essa oposição se encontre em questões específicas. Logo, o termo refutação se aplica melhor que o termo ruptura utilizado por Riout, isso porque o verbo romper, em português, se refere a uma separação completa entre as partes, e, na maioria das vezes, não é isso que acontece. O que estou querendo defender é que o que aconteceu foi um processo de destradicionalização, o qual não se refere somente aos anos atribuídos à modernidade e nem a apenas algumas obras produzidas, mas ao processo de assumir a criação como característica mesma do fazer artístico. E, enquanto processo, a destradicionalização se passou em etapas, algumas mais proeminentes e outras nem tanto. Como pode ser visto na refutação do caráter ilusório da técnica de pintura e desenho, o *trompe l'oeil*.

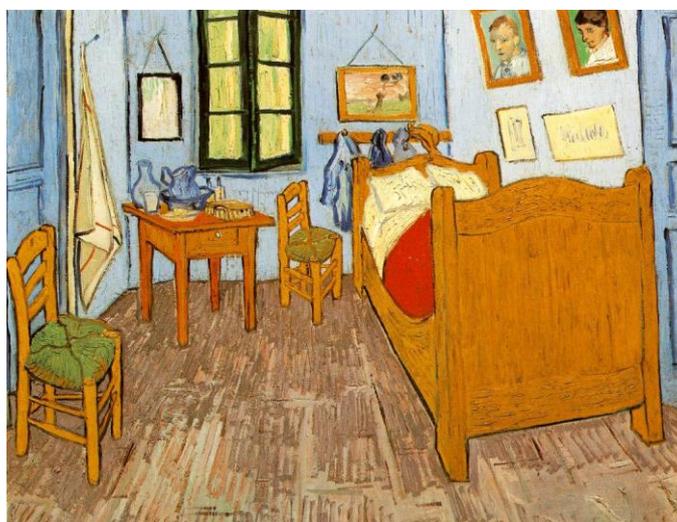


Figura 26. Vincent Van Gogh, “O Quarto”, 1889

O famoso quadro de Van Gogh, “O Quarto”, é uma expressão dessa ideia. O artista o pintou a partir da perspectiva do seu olhar, do modo como ele via as coisas no ambiente. Por isso o fundo é afunilado e o centro coloca uma dimensão espacial diferente das laterais. A pintura mostra uma forma de compreender a perspectiva e a espacialidade de um ambiente diferente da tradição, mesmo sendo uma obra figurativa.

Esse é apenas um exemplo entre vários outros possíveis. É claro, existem obras que além de refutar, realizam uma ruptura preceptória com a arte tradicional, mas são a minoria. As mais antagônicas são os *readymades* de Marcel Duchamp, os quais sempre figuram como exemplo quando se trata de discutir o caráter antagônico das produções do século XX. O objetivo de usar Van Gogh como exemplo é mostrar que o processo de ruptura, por ter sido longo e variado, acontece, na maioria das vezes, enquanto refutação de determinados princípios ou características. A negação não precisa e não se abstém, de uma só vez, de tudo aquilo que

está associado ao modo de fazer arte tradicional, muito pelo contrário, é um processo que dura mais de um século.

Devido à necessidade de refutação e inovação, vários dos movimentos vanguardistas propuseram técnicas e modos de fazer que tinham como finalidade estabelecer “o” novo caminho para a arte. O que significa que a refutação da tradição não se dá em termos de requisição de liberdade, mas com objetivo de instaurar uma nova tradição. É por isso que chamo essa etapa de destradicionalização, visto que ela mistura modos de fazer e pensar da arte tradicional com a necessidade de se desprender deles. Logo, existe uma ambiguidade inerente ao próprio processo que acredito ter se desfeito apenas com a contemporaneidade.

Apesar de cada manifesto expressar a visão de um movimento específico, o que aconteceu foi a emergência de uma pluralidade de movimentos propondo novas formas de pensar a arte. É como se a história da arte tradicional e seus períodos tivesse se multiplicado infinitamente, pois cada movimento se configura como uma história da arte inteira, com todas as características necessárias para tal e convive com outros movimentos com as mesmas particularidades.

Apesar de as características da arte tradicional terem sido refutadas, elas o foram enquanto necessidade, não enquanto uso. É possível pensar a relação entre os períodos através de um processo de coexistência. Arthur Danto, em “Após o fim da arte” propõe que a relação entre os períodos, os quais ele chama de narrativas, é mais bem entendido através da teoria dos paradigmas de Kuhn. Nesse modelo, os paradigmas não precisam negar os anteriores, mas propor uma nova forma de perceber a mesma coisa, a qual, apesar de não negar, modifica a forma de se relacionar com ela. Não é um processo de desenvolvimento, ou progresso, apesar do próprio Danto concordar com essa ideia, mas de construção de novos olhares, ampliação do espectro interpretativo.

Esse processo de refutação das características da arte tradicional foi se realizando. Uma a uma, elas foram questionadas, e, muitas vezes banidas, mesmo que temporariamente, do modo de fazer arte do momento. Até, aproximadamente, a década de 1980 todos os critérios e teorias que embasavam a arte tradicional deixaram de ser necessários e passaram a ser contingentes, ou seja, nenhum dos pressupostos que ancoravam o modo de fazer arte tradicional permaneceu como tal. O questionamento da habilidade técnica enquanto pressuposto do fazer artístico é apenas um exemplo disso. O que pretendo afirmar aqui é que a mudança do que é chamado de arte moderna para o que é chamado de arte contemporânea se dá aproximadamente na década de 1980, quando tanto a refutação quanto a ideologia como característica, deixam de ser motivação para o fazer artístico. Pode parecer estranho eu demarcar a transição do moderno

para o contemporâneo, visto que afirmo não ser meu objetivo periodizar a arte. Acontece que essa demarcação não pretende diferenciar períodos, mas sim apontar características que mostram o fim do processo de destradicionalização, i.e., a incorporação da compreensão da arte como criação sem necessidade de esposar nenhum dos critérios tradicionais da arte. Até porque a associação entre arte e criação implica em liberdade e em pluralidade. São essas as características que apontam o fim do processo. Essa posição é um pouco mais complexa e necessita ser pormenorizadamente discorrida.

São conhecidas várias posições que nomeiam a década de 1960 como a que iniciou a arte contemporânea e, devido às modificações percebidas na arte desse momento, adjetivos para designá-las foram criados. Trabalharei aqui apenas com o adjetivo pós-histórico, que acredito poder resumir o ponto central do problema que o fez nascer. Esse adjetivo, automaticamente, imbuí a discussão de características hegelianas e, como não poderia deixar de ser, ambos os filósofos que utilizarei, Arthur Danto e Vilém Flusser, estão discutindo nesses termos, quais sejam: a ideia de um fim da história. E, se a história está chegando a seu fim, logicamente existe um começo e um meio, em outras palavras, se há uma síntese, logo haverá também uma tese e uma antítese. O que não é igual nos dois, contudo, é o que está sendo sintetizado como contemporaneidade e a forma como isso se passa. Danto direciona sua análise teleológica para a arte, construindo de forma questionável uma estrutura que permite afirmar as artes tradicional e moderna, respectivamente, como tese e antítese da arte pós-histórica. Já Flusser trabalha com a ideia de progresso apenas tecnológico, ou seja, o progresso dos meios comunicacionais da humanidade afeta a forma como essa percebe o mundo, entendendo comunicação como toda e qualquer forma de o homem se relacionar com os demais. Em contrapartida, ambos os filósofos concordam em um ponto: o processo histórico estruturado da forma tradicional não é adequada às características da arte atual e uma organização não progressiva e plural mostra-se necessária. Eles perceberam a necessidade de pensar a arte sem a estrutura teleológica e enquanto algo plural, i.e., sem determinações. Logo, o momento da arte pós-histórica seria aquele em que todas as possibilidades da história estão disponíveis, a pluralidade encontra-se exatamente na ausência de um *télos*.

Ao mesmo tempo, é certo que toda arte nasce da relação com outro tipo de arte. Não existe criação *ex nihilo*. Até porque o conceito de arte é uma criação relativamente nova, fruto da tentativa de separação entre arte e produção manual. Essa tentativa terminou por transformar a arte em um lugar de liberdade e poder associado ao desenvolvimento intelectual. As filosofias de Kant e Hegel são subsequentes a esse processo e o expressam. Shiner mostra que nesse momento a arte deixa de ser trabalho concreto e se torna abstrato, deixa de ser uma peça e se

transforma em obra, abandona a imitação em prol da criação, e deixa de servir ao uso e divertimento para se tornar fruto de trocas e de contemplação⁸⁵. É o segundo tipo que caracteriza o que é conhecido atualmente como arte. O que significa que tudo que é chamado de arte antes disso, se deve a uma aplicação do conceito à coisa. Mas significa também, como mostra Riout, que a arte possui uma história atrelada a um conceito, ou seja, toda criação artística o é dentro da relação com tudo que já foi produzido até hoje. Na própria história da arte, o Renascimento se cria a partir da referência à antiguidade clássica e assim sucessivamente⁸⁶.

Mesmo sem corroborar com a perspectiva hegeliana, já que o progresso na arte me parece absurdo, dentro do contexto expresso por Shiner, a teoria da morte da arte tem um conteúdo de verdade que aparece na própria história. Isso pode ser percebido, se a associação entre arte e criação for considerada como um processo de autonomização da mesma, o que permite afirmar que, o começo do que é denominado institucionalmente arte hoje inicia seu processo de modificação. Então, a previsão da morte da arte feita por Hegel é espaço-temporalmente coerente, ou seja, é contextualizada, porque a arte tradicional “morre” muito pouco tempo depois. Já a afirmação do fim da arte de Danto seria tardia, por ter sido realizada na década de 1960. Logo, o fim teria sido declarado por ele no final do processo de modificação, o que não invalida a posição, apenas configura outra forma de perceber o mesmo processo.

Retomando a dialética da história de Hegel, é possível conjecturar que toda síntese se transforma em tese de outro ciclo dialético, o que significaria que a arte pós-histórica se transformaria em tese, em algum momento. Danto comete o erro de não perceber isso. Ao afirmar que a pluralidade e o fim do progresso levariam a um estado de continuidade, em que tudo é possível, ele trata a sua análise da arte como a correta, ou quiçá, a última das teorias da arte. Até porque com o fim da história não acaba a existência humana, apenas um modo de compreendê-la. E, é claro que apesar de não haver mais progresso, não está implicada a permanência no mesmo para toda a eternidade.

A teoria flusseriana é mais coerente nessa questão, apesar de mais inexata. Ele não marca o início da pós-história, apenas diz que ela está em vias de acontecer⁸⁷ e, como a pós-história não é o fim de um *télos*, mas consequência do desenvolvimento dos meios de comunicação que organizam a sociedade, não existe qualquer impossibilidade em relação ao

⁸⁵ SHINER, Larry. Op. cit., p. 128.

⁸⁶ RIOUT, Denys. Op. cit., p. 253.

⁸⁷ Para mais informações sobre essa questão ver: DUARTE, RODRIGO A. P., Pós-história de Vilém Flusser. Gênese-Anatomia-Desdobramentos. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2012.

surgimento ou não de novos *media*. A dialética em Flusser não é da história, mas fruto de uma síntese entre os dois meios de comunicação que caracterizaram os períodos anteriores.

O que é importante pensar, a partir disso, é a possibilidade de compreender a história da arte de forma diferenciada. A união das perspectivas adotadas por Danto e Flusser permite pensar seus acertos para além de seus erros, que podem ser considerados pontuais.

Flusser mostra que a marcação do fim da história se dá porque o modelo utilizado até então não funciona mais. A própria arte impossibilita que sua história seja compreendida por períodos organizados através de características técnicas que unem os artistas de um determinado momento. Logo, uma nova forma de compreender a história que não possua *télos* ou progresso deve ser desenvolvida. Porém, ao mesmo tempo, essa falta de progressividade não pode se abster da contextualização do que está sendo demarcado.

Essa proposta parece-me bastante pertinente, pois se a arte só existe em relação a outras obras de arte, então essa relação coloca um problema para toda nova obra. Problema esse que se deve ao fato de que não é possível “inventar a roda de novo”, ou seja, existe uma história que é sequencial, mas não é progressiva. Com história sequencial quero dizer que coisas acontecem no tempo e a compreensão temporal dessas mesmas coisas é importante, pois ela só existe da forma como é devido ao contexto do momento em que foi feita. Toda criação humana coloca um ponto de vista sobre algo ou alguém e, esse ponto de vista, faz sentido dependendo das condições de temperatura e pressão em que foram feitas. É nesse sentido que compreendo o aspecto político da arte moderna.

Ao mesmo tempo, enquanto criação, enquanto proposta de novas formas de compreender algo ou alguém, a arte se relaciona com outras produções artísticas realizadas antes dela, propondo algo novo em relação ao que já foi feito. O que permitiria afirmar que a arte é pós-histórica em qualquer tempo, pois está para além do desenvolvimento dos fatos. Flusser compreendeu isso muito bem e o expressa ao afirmar que arte é criação e que, qualquer forma de criação, para além do que é institucionalmente chamado de arte, também é arte. Isso porque, se arte é criação e expressa a liberdade e autonomia humana, ela não é determinada por um *télos* qualquer, muito menos por “regras” que seriam restritas ao que é considerado institucionalmente como arte.

Em uma tentativa de discorrer sobre o que seria o período pós-histórico, Danto diz que ele se parece com a situação antes da história⁸⁸. Essa é uma afirmação inconcebível, que pode ser compreendida com Flusser. O último coloca que existe, sim, uma semelhança entre o início

⁸⁸ DANTO, Arthur C. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997, p. 114.

e o fim, e ela está na ausência de progresso, mas a semelhança se limita a isso. Não há a possibilidade de retornar a algo que não pressuponha a história que há entre os dois períodos. Mesmo se a atualidade quisesse, não seria possível retornar ao que a arte já foi. Flusser mostra isso com a imagem produzida tecnicamente por aparelhos que, apesar de se assemelhar à imagem tradicional, não pode ser confundida com ela. São estruturas completamente diferentes, cuja aparência dificulta a compreensão desse hiato. Dessa forma, é preciso levar em consideração a história para pensar a pós-história, não é possível se abster dela.

A questão que ainda preciso abordar é o porquê de ambos tratarem a década de 1960 como o momento, pelo menos, do início dessas transformações. Flusser não marca o início e Danto, apesar de marcar diversas vezes o início com a *Brillo Box* de Andy Warhol, em outras tantas oscila entre as décadas de 1970 e 1980. O que os dois fazem é tratar a arte da década de 1960 como possuidora dos indícios necessários para antever uma modificação.

No final dos anos 1940, em vários lugares do mundo, iniciou-se um novo processo vanguardista, que pode ser percebido nos Estados Unidos com mais força, mas que apareceu em outros lugares, como no Brasil com o construtivismo. É importante lembrar que a Europa estava em processo de reconstrução e várias das vanguardas do início do século foram relidas após a guerra, insuflando, por exemplo, através da retomada do dadaísmo, o surgimento da *street art*. Ao contrário de Arthur Danto, que desenvolveu em vários textos uma defesa da diferença entre a década de 1960 e as vanguardas do início do século, acredito que as novas vanguardas são ainda ligadas ao movimento de destradicionalização, tendo apenas objetivos diferentes. Fabrini explicita a questão:

De todo modo, o importante é assinalar, aqui, que as vanguardas tardias, principalmente americanas, constituem um capítulo da modernidade artística na medida em que seus artistas ainda se orientavam pela experimentação formal, sintetizada no mote “*make it new*” do poeta Ezra Pound, embora se afastassem da perspectiva utópico-revolucionária do início do século⁸⁹.

A diferença entre os dois tipos de vanguarda está no fato de que estão, respectivamente, antes e depois da Segunda Guerra Mundial, o que significa que a forma de pensar e se relacionar com mundo havia mudado. Fabrini marca isso ao afirmar o afastamento das novas vanguardas do aspecto ideológico que marcou as primeiras. Isso significa, também, que os modos de fazer das novas vanguardas são menos rígidos, sendo que seus manifestos propõem objetivos abstratos e não critérios técnicos como a maioria dos primeiros manifestos. A ideia de modo de

⁸⁹ FABBRINI, Ricardo Nascimento. O fim das vanguardas. In: Cadernos da Pós-Graduação. Volume 8, Nº 2, pps. 111-29. Campinas: Unicamp/ Instituto de Artes, 2006, p. 4.

fazer se modifica, passando do critério técnico para o critério intelectual. Essas vanguardas caminham para uma nova forma de oposição, a refutação da filosofia tradicional a respeito da arte, ou seja, da estética. Dessa forma, as primeiras vanguardas estão discutindo, principalmente, com critérios técnicos do fazer artístico, enquanto as vanguardas tardias discutem com a tradição filosófica. O interessante é que tanto Danto quanto Flusser percebem na característica filosófica da arte da década de 1960⁹⁰, aquilo que permite marcar um salto, uma guinada na forma como a arte estava sendo pensada e feita até então. Vilém Flusser, em sua autobiografia, afirma que o trabalho de Mira Schendel com a questão da espacialidade e da temporalidade da imagem marca os primeiros passos rumo a uma reformulação da condição humana em existência pós-histórica (FLUSSER, 2007, p. 190). Isso porque a arte, antes confinada às paredes brancas das galerias e museus, estaria se libertando e se relacionando com outras instâncias da sociedade. O que nenhum dos dois filósofos percebeu é que o que caracterizou as vanguardas das décadas de 1950 e 1970 foi uma tentativa de romper com a tradição estética, com a filosofia propriamente dita.

Por isso, afirmo que existe um processo de continuidade entre as duas vanguardas. Isso não significa que a arte estivesse se dissociando da filosofia, mas sim que esse diálogo refuta os critérios tradicionais da arte também em termos teóricos, o que, automaticamente, amplia a forma de compreender e de se relacionar com ela.

É somente na década de 1980 que a ideia de pluralidade aventada pelas próprias vanguardas começa a pautar as realizações artísticas, ou seja, é nesse momento que o processo de destradicionalização atinge a sua completude. Já não faz mais sentido discutir com a tradição, pois todos os seus pressupostos já foram refutados. É possível visualizar isso na produção artística da década de 1980, sendo seu melhor exemplo o retorno à pintura. Após o ocaso do expressionismo abstrato, a pintura tornou-se uma espécie de tabu, foi quase banida, como se pintar fosse um movimento regressivo ao estágio anterior. O que os artistas ainda não haviam compreendido é que o estágio atual é fruto do anterior. E essa compreensão só veio após o processo ter sido terminado.

Assim, a arte da forma como é conhecida atualmente, chegou à sua maturidade na década de 1980. O processo de destradicionalização foi um período em que o tema da arte era a própria arte, e isso fazia sentido devido à necessidade dos artistas de colocarem em prática o ideal aventado pelo Iluminismo. A partir do momento que o processo se completa, não faz mais sentido a contestação. A arte contemporânea seria, então, o momento em que os artistas

⁹⁰ O construtivismo é a principal referência artística de Flusser em seus textos sobre arte e ele reconhece um trabalho pelos artistas com problemas filosóficos clássicos. Suas críticas mostram isso.

passaram a escolher seus próprios temas e problemas de forma individual. É a expressão da liberdade criativa aventada por Danto, por Flusser e, dois séculos antes, pelo Iluminismo. No entanto, as obras de arte se relacionam com suas antepassadas para que possam ser compreendidas como tal. Danto, com o conceito de mundo da arte aponta nessa direção. O conceito dantiano de mundo da arte se refere a uma estrutura criada pela civilização Ocidental, i.e., existe algo que possui uma história e que o Ocidente chama de arte, assim como existe algo que possui uma história e que o Ocidente chama de filosofia. O argumento não é restrito. Para que algo seja reconhecível como arte no Ocidente, ele deve se relacionar, de alguma forma, com essa realidade. Não há como alguém descobrir uma nova espécie de peixe e afirmar que está fazendo filosofia, pois seria inconcebível dentro do que se compreende como filosofia, que isso fosse considerado enquanto tal. O mesmo se aplica à arte.

A polivalência é característica própria do humano, o homem não é racional ou irracional, é sempre uma mistura complexa de aspectos éticos, estéticos e epistemológicos, que possuem defesa e ataque, dependendo do viés interpretativo tomado. Logo, o adjetivo pós-histórico mostra que o fim da história não significa desvinculação com a mesma, mas sim necessidade de pensar novas formas de compreender o que está sendo feito. Coloca como imperativo a afirmação flusseriana do que seria arte, i.e., coloca como imperativo a criação de novos modelos de pensar, pois os até então existentes só são válidos para a arte tradicional. Considerando o novo como pressuposto, a história da arte propõe a pluralidade contextual.

Portanto, o que é chamado de arte contemporânea é a arte destradicionalizada, i.e., aquela que não tem como objetivo refutar a tradição artística e ou filosófica. Isso significa que o assunto da arte deixa de ser a própria arte e passa a ser qualquer outra coisa que existe ou acontece no mundo. Ela expressa o momento da liberdade de se fazer o que quiser, sem esquecer, como afirma Arthur Danto, que é possível pintar utilizando a técnica de Da Vinci, mas não como Da Vinci.

3. A DESMATERIALIZAÇÃO DO OBJETO

*No descomeço era o verbo.
 Só depois é que veio o delírio do verbo.
 O delírio do verbo estava no começo, lá, Onde a criança diz:
 eu escuto a cor dos passarinhos.
 A criança não sabe que o verbo escutar não
 Funciona para cor, mas para som.
 Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.
 E pois.
 Em poesia que é voz de poeta,
 que é a voz
 De fazer nascimentos –
 O verbo tem que pegar delírio.
 Manoel de Barros*

3.1.O lugar comum: Arte é pintura ou escultura

A associação, tradicionalmente arraigada na cultura Ocidental, entre arte e pintura ou escultura justifica a dificuldade inerente à aceitação de obras de arte materialmente menos duráveis ou materialmente inexistentes. Essa associação é fundamentada na mesma perspectiva explorada anteriormente, qual seja: hábito, pois os trabalhos considerados como obras primas da arte Ocidental são pinturas e esculturas. E um problema se coloca com veemência após essa afirmação: quando arte se tornou sinônimo de artes visuais? Na verdade, a sinonímia não se refere às artes visuais em geral, mas ao que é tradicionalmente chamado de Belas Artes.

O nome Belas Artes está caindo em desuso por razões óbvias, mas o desuso ainda não alcançou o vocabulário cotidiano. Foi na última década que a Escola de Belas Artes da UFMG trocou o nome do curso para Artes Visuais, mas a mudança ainda não atingiu o nome da própria Escola. Além disso, a associação entre arte e as belas artes demonstra o quão clássica é a sociedade em termos de compreensão artística, pois esse nome já não faz sentido desde o início do século XX. O currículo do curso de Artes Plásticas da Escola Guignard é totalmente vinculado ao ensino de desenho, pintura, escultura e gravura. A especialização em fotografia foi incluída há pouco tempo. O intrigante desses exemplos é que eles se referem diretamente ao mundo da arte. Para ampliar o escopo, a Revista Vogue possui uma seção chamada “Fala-se de”. Essa seção fala sobre cultura e é subdividida em: arte, foto, escultura, livro e moda. É uma separação um tanto estranha, pois sinonimiza arte com pintura e desenho e denomina outros meios de acordo com seus próprios nomes. Na edição brasileira de julho de 2011, a seção “Fala-se de Escultura” traz uma reportagem sobre o trabalho da artista francesa Louise Bourgeois e

outra sobre o artista cearense Sérvulo Esmeraldo e ambos são denominados artistas, pela própria revista.

O problema é que essa associação não é arbitrária. Ela começou, segundo Shiner, já no século XVIII. Ele cita um trecho dos discursos preliminares da enciclopédia de Diderot e D'Alembert, onde o último explica porque passou a denominar a categoria antes chamada de poesia de belas artes:

“Pintura, Escultura, Arquitetura, Poesia, Música e suas diferentes divisões, perfazem a terceira distribuição geral que é surgida da imaginação, cujas partes estão incluídas sob o nome Belas Artes. Poder-se-ia também incluí-las sob o título geral de Pintura, já que todas as Belas Artes podem ser reduzidas à pintura, e somente se diferem pelos meios que empregam; significação, que não é nada mais que invenção ou criação”⁹¹ (SHINER, 2002, p.84).

Até o século XIX, as artes visuais no Ocidente resumiam-se basicamente à pintura e à escultura, com alguma exceção para as gravuras, que eram consideradas arte menor, por servirem de ilustração e por sua reprodutibilidade. A ideia de unicidade traz à pintura e à escultura uma certa distinção, mas gera um problema: como conservar eternamente um objeto único de valor inestimável?

Toda a arte Ocidental se desenvolveu em torno de realizar obras que fossem o mais durável possível e organizar instituições que garantam essa durabilidade. A própria significação do termo obra de arte remete a isso⁹². O museu nasceu desse objetivo, um objetivo histórico e não artístico, e os museus de arte são, na verdade, derivações dos museus históricos. O Museu do Louvre é o exemplar mais característico. Nele tem seção de cestaria, objetos de cerâmica, múmias e etc., em meio aos trabalhos dos maiores artistas clássicos do mundo. Seu objetivo é retratar historicamente a arte e, por isso, conservá-la. A conservação é uma profissão exemplar, até porque ela não se refere à arte, mas à conservação de objetos antigos que merecem sê-lo. Como exemplo desse objetivo, pode-se utilizar o período das vanguardas do início do século XX. Esse foi um período muito conturbado para a aceitação social da produção artística, mas foi, ao mesmo tempo, um período muito rentável para os artistas, pois devido à característica histórica dos museus, cada um ansiava por pelo menos um exemplar de cada uma das vanguardas que surgiam.

⁹¹ *“Painting, Sculpture, Architecture, Poetry, Music and their different divisions, make up the third general distribution that is born of imagination, and whose parts are included under the name Beaux-Arts. One could also include them under the general title of Painting, since all the Beaux-Arts can be reduced to painting, and only differ by the means they employ; signification, which is nothing else than invention or creation”*

⁹² No francês, no italiano e no espanhol a expressão possui o mesmo sentido. Já em alemão e em inglês a ideia é de trabalho de arte.

O objetivo histórico do museu não se caracterizava como um problema antes da modernidade. Curiosamente, não foi a existência de trabalhos artísticos reproduzíveis e não duráveis que geraram a mudança, pois eles já existiam antes da fotografia. O que a fotografia fez foi mostrar que o valor não estava no objeto, na materialidade da obra, mas em seu conteúdo. No entanto, essa não foi uma mudança instantânea, ela só foi ocorrer após a década de 1950.

Na modernidade, a ampliação da utilização de materiais e a desmaterialização passam a existir, mas assim o foi principalmente após a segunda guerra mundial. É nesse momento que a possibilidade de utilização de qualquer material, com qualquer durabilidade, ou até da ausência de material torna-se prática recorrente das vanguardas tardias.

O artista pernambucano Paulo Bruscky é emblemático nesse quesito. Como parte dos movimentos artísticos surgidos após a década de 1960, seu trabalho utiliza materiais não usuais, cotidianos, como o pacote de remédio e os óculos dos trabalhos abaixo.



Figura 27. Paulo Bruscky, “Poazia”, 1977

Figura 28. Paulo Bruscky, “O olho é responsável pelo que vê”, s/d

Sempre irônico, Paulo Bruscky discutiu de diferentes formas a questão da materialidade da arte. Além da utilização de materiais cotidianos, ele publicava nos classificados dos jornais mensagens irônicas, fabulosas, cômicas, fazendo com que a reprodutibilidade deixasse de ser uma característica negativa e passasse a ser um instrumento de trabalho.



Figura 29. Paulo Bruscky, “Arte Paisagem”, s/d

Figura 30. Paulo Bruscky, “Máquina Tradutora”, s/d

Esses trabalhos são expostos dessa maneira, em recortes de jornal com caneta vermelha apontando-os. Todo o glamour característico da arte clássica e mesmo da moderna é questionado, isso porque não foram feitos para serem expostos, vão de encontro à proposta tradicional de exposição/apresentação da obra artística. No caso do Paulo Bruscky, a forma faz toda diferença, já que ele também questiona a figura do museu e da galeria. Sua obra encontra o observador no aconchego de sua poltrona, ou no caminho do trabalho. É ela que vai ao encontro de público e não o contrário. Essa é uma modificação imensa. O objetivo dessa argumentação é ressaltar que qualquer material pode ser adequado a qualquer obra de arte, dependendo da intenção do artista.

A reprodutibilidade indefinida que uma arte de jornal traz como característica não é diferente da reprodutibilidade da fotografia. Mas, o mais interessante é que ela não é diferente da reprodutibilidade da literatura. Qual a diferença de ler no jornal e em um papel *couché* com letras douradas? No caso da literatura isso não faz nenhuma diferença. Edições de bolso ou edições de colecionador são características não relacionadas à obra de arte em si, mas à comercialização da mesma. Claro, é necessário colocar uma ressalva, as artes visuais têm como característica a forma como algo é visto, diferentemente da literatura. Esta também passou por um processo de desmaterialização, mesmo com uma matéria diferente das artes visuais. O questionamento do livro enquanto objeto feito de papel encadernado e armazenado em bibliotecas, não atingiu apenas a literatura, mas, ao mesmo tempo em que o papel se transformava em combinação binária visualizada em telas de computador, a literatura começou a experimentar formas de desmaterialização com auxílio dessas mesmas tecnologias. A utilização do hipertexto e da internet como veículo, permitiu que a literatura se tornasse audível e deixasse de compartilhar a visão com as artes visuais. Com isso, não digo que os livros tradicionais começaram a ser transformados em arquivo de áudio, até porque isso é a

mecanização do contador de histórias, mas que uma literatura feita enquanto som passou a ser produzida⁹³. Isso mostra um processo de quebra de barreiras entre os diversos tipos de arte, comprovando que elas não são tão diferentes entre si, até porque as mensagens dos classificados são basicamente texto e o conto som.

No caso da artista Jenny Holzer, a ausência de qualquer objetualidade amplia o problema. Um de seus trabalhos é feito de textos simples, às vezes irônicos e bem humorados, através de enormes projeções luminosas em grandes cidades do mundo. A série se chama Truísmos, que em português significa “verdade banal, notória, que por sua evidência não merece ser enunciada, tautologia, redundância”⁹⁴.



Figura 31. Jenny Holzer, “Truísmos - Rio de Janeiro”, 1999

Figura 32. Jenny Holzer, “Truísmos – Florença”, 1996

O que existe da obra dela são apenas registros, são fotografias que funcionam como fotografias de jornal, que servem para afirmar a existência de alguma coisa. A obra de arte aconteceu no momento das projeções para quem estava passando pelo lugar naquele momento. A ideia de solidez, de materialidade, de objetualidade é completamente questionada, pois a durabilidade desta obra é a mesma da de uma peça de teatro, pois só existe enquanto está sendo projetada. E o mais interessante é que não há um problema com o fato de a peça de teatro acontecer apenas no momento em que é encenada. Ninguém confunde fotografias de uma peça de teatro com a própria peça. Até porque, tradicionalmente peças de teatro são encenadas em um determinado período de tempo, o que, aliás, já não é mais uma regra. O que se está chamando atenção aqui é para um questionamento da forma tradicional de ser de uma determinada arte. Apenas fica mais simples dar exemplos utilizando as artes visuais.

⁹³ Como exemplo, apresento-lhes o conto “Fé de errata” de Jorge Rein está disponível no CD em anexo.

⁹⁴ Dicionário Aulete.

Essa é uma situação simples quando pensada para o teatro, mas que ainda não foi digerida adequadamente nem pelos frequentadores das exposições e dos museus, nem pelos próprios museus. As pessoas não vão a museus pensando que não vão ver as próprias obras de arte e isso gera uma enorme incompreensão do público. E, o problema não é menor quando a materialidade existe, mas é apenas o vestígio de uma obra de arte que já aconteceu.

Como no trabalho do artista belorizontino Lucas Dupin:



Figura 33. Lucas Dupin, “Livro de Visitas”, 2011

Esse trabalho foi feito em seu Ateliê Aberto no *The Banff Centre* no Canadá. Ele pediu a todos as pessoas que compareceram à exposição para tomarem chá com ele e escreverem no papel que identifica o saquinho de chá o que acharam. Esses saquinhos foram dependurados na parede e tiveram dupla serventia: livro de visitas e obra de arte. Além da efemeridade do objeto exposto, que é óbvia, pois são sacos de chá usados, esse trabalho tem uma durabilidade específica. O que leva à seguinte questão: do que consiste a obra de arte “Livro de Visitas”? São os saquinhos dependurados? São as pessoas tomando chá? As pessoas tomando o chá e escrevendo no saquinho são partes da obra de arte. O que está dependurado e foi fotografado é apenas o vestígio do processo.

E, o que restou desse trabalho? Provavelmente só as fotografias. São essas fotografias obras de arte? Em alguns casos sim e outros não. No caso do Livro de Visitas não, são registro de uma obra que aconteceu, mas no caso de outro trabalho do mesmo artista, sim.

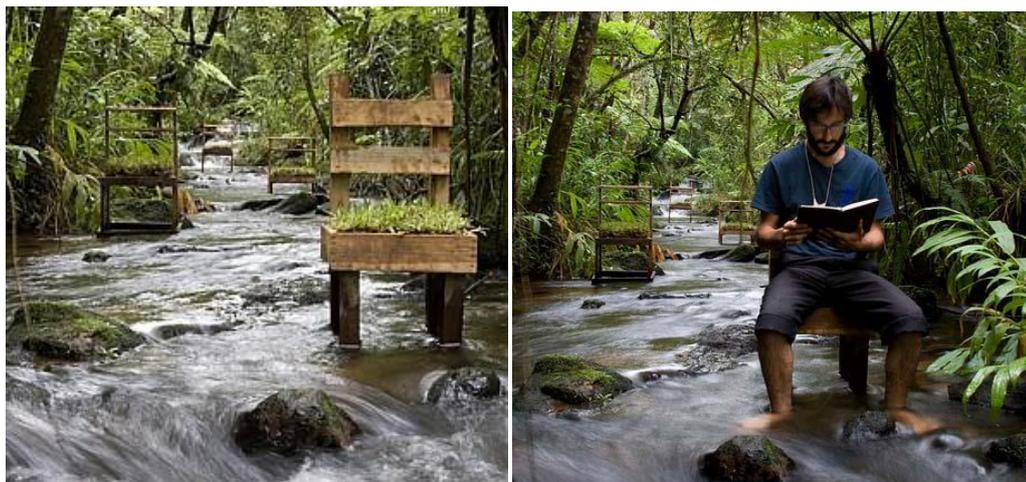


Figura 34. Lucas Dupin, “Sala de Leitura”, 2010

Esse trabalho é composto de uma instalação com fotografias. As fotografias são parte do trabalho, não são registros do mesmo. São propostas diferentes. O que complica mais a situação. Os exemplos escolhidos não contemplam a *performance*, o *happening* e outras manifestações com o mesmo grau de efemeridade, pois essas caem sempre na questão do registro. Considero as situações dúbias ainda mais complexas, pois não podem ser categorizadas. O que é o “Sala de Leitura”? Uma instalação? Uma série de fotografias? Uma *performance*? Não faz sentido atribuir apenas uma categoria ao trabalho. Seria reducionista. E o mesmo se aplica ao “Livro de Visitas”, aos “Truísmos” da Jenny Holzer e aos Classificados do Paulo Bruscky.

Tradicionalmente a palavra arte é associada aos *media* pintura e escultura, ou seja, entendia-se arte como uma materialidade única a ser preservada com a finalidade de durar “eternamente”. Toda estrutura em torno da produção de arte construída pelo Ocidente está voltada para a manutenção dessa forma e desse *status* do objeto artístico. Disciplinas como conservação ou as próprias estruturas museológicas tradicionais têm objetivos históricos de preservar a memória e manter a obra de um artista o máximo de tempo possível.

A arte contemporânea exige que essa situação seja repensada, pois nem o material, nem a própria obra tem mais a obrigação de ser algo que pode ser guardado indefinidamente. Esse processo se iniciou com a fotografia e Benjamin, em seu famoso texto: “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, apresenta o problema. Mas, as modificações na arte eram ainda insipientes nesse momento e mesmo que sem aura, ainda existiam objetos a serem expostos ou guardados.

É com o surgimento de manifestações como a *performance* e o *happening* que o problema recrudescer. Pode-se questionar que essas são características já encontradas na dança, na música e no teatro, mas o ponto em questão aqui tratado é da modificação de uma forma de

arte e não da novidade das características em geral. Além disso, a mesma desmaterialização acontece nas três formas de arte citadas acima, mais ou menos ao mesmo tempo. A diferença é que elas já são um pouco imateriais então elas se desmaterializam naquilo de sólido e rígido que as caracteriza. A dança e a música perdem sua rigidez formal que exigia de seus *performers* dedicação desde a mais tenra infância, pois exigia que os corpos dos mesmos se moldassem para a sua execução perfeita. A materialidade dessas formas de arte se encontra tanto na forma como são feitas quanto naqueles que a executam. O teatro, e sua forma clássica de contar histórias que mantém uma separação clara entre público e espetáculo, desmaterializa-se ao desconstruir a história e a própria noção de palco. Na música o principal exemplo de desmaterialização da forma é a peça de John Cage *4'33''*.

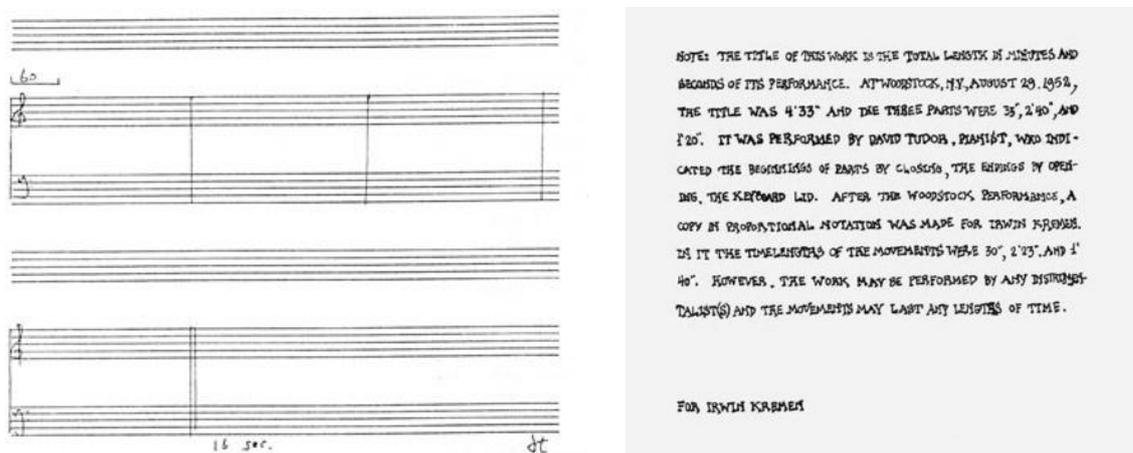


Figura 35. John Cage, “4'33''”, 1952

Na segunda imagem está escrito:

Nota: O título deste trabalho é a duração total de minutos e segundos desta performance. No Woodstock, Nova Iorque, 29 de agosto de 1952, o título era 4'33'' e as três partes eram 33' 2'40'' e 1'20''. Foi executado por David Tudor, pianista, que indicou o fim das partes fechando e o início abrindo a tampa do piano. Depois da performance do Woodstock, uma cópia com notações proporcionais foi feita para Irwin Kremen. Nesta a duração dos movimentos foi 30'' 2'23'' e 1'40''. No entanto, a obra pode ser executada por qualquer instrumentista e os movimentos podem ter qualquer duração. Para Irwin Kremen.

Como pode ser percebido pela imagem e pelas explicações do artista essa é uma peça de silêncio. John Cage desmaterializou a estrutura da música ao transformar o silêncio em personagem musical e modificar a compreensão do que ele significa na música. Pelo fato de as artes visuais serem, na maioria das vezes, objetuais, é mais óbvia a sua desmaterialização, mas o que está sendo desmaterializado é a estrutura de regras que acompanha a tradição artística e juntamente com ela seus suportes. Estes não deixam de existir, mas passam para o plural.

Além disso, a própria estrutura do museu passa a ser questionada, pois museus são hospedeiros de obras de arte e, atualmente, também hospedam os registros e vestígios⁹⁵ das mesmas. Vestígios de obras que foram feitas com prazo de duração demarcado ou com materiais deterioráveis, como no caso do trabalho da artista Tatiana Blass exposto na 29ª Bienal de Arte de São Paulo. No início da Bienal a artista filmou um piano de cauda recebendo, enquanto tocado, cera líquida em suas cordas. O som do piano vai desafinando enquanto a cera vai endurecendo até emudecer.



Figura 36. Tatiana Blass, "Metade da Fala no Chão - Piano Surdo", 2010

Esse trabalho ficou exposto como na imagem acima, com um vídeo mostrando o processo. Apesar de o resultado final falar por si só e até ser bonito, mas esta obra de arte não se resume ao objeto. Ele é apenas um vestígio do que foi a obra. Na maioria das vezes, a incompreensão do observador está associada à inconsciência de que se está apreciando um vestígio ou um registro de uma obra de arte que aconteceu em um determinado momento e já não existe mais. O que significa que o problema exposto por Jimenez acerca do colapso dos critérios estéticos tradicionais se recrudesce quando a experiência com a obra necessita de mais do que está sendo exposto. É nesse ponto que o terceiro argumento se coloca.

A efemeridade do objeto leva às discussões sobre a autoria e sobre o que é uma obra de arte. A questão do mercado configura-se como um grande empecilho não só na liberdade da criação artística, como também na relação da sociedade em relação à arte contemporânea.

⁹⁵ Conceito sugerido pela artista Gabriella Maria Miranda Araújo. Registros seriam fotografias ou filmes de uma obra que não tinha o fotografar ou o filmar como parte dela. Já os vestígios são partes do que foi a obra, mas não são a obra propriamente dita.

Trabalhos totalmente efêmeros não podem ser comercializados, o que é comercializado é somente o registro. Isso acontece no caso das *performances* de forma bastante clara, mas não se resume a elas. O trabalho da artista belorizontina Rosângela Rennó apresentado na Bienal de São Paulo de 2010 questiona essa situação.



Figura 37. Rosângela Rennó, “Menos Valia”, 2010

Menos Valia é um leilão de objetos obsoletos encontrados pela artista em vários lugares do mundo. A obra se constitui pela venda de suas partes. Os objetos foram leiloados no dia 9 de dezembro de 2010, faltando três dias para o fim da exposição. Cada um vem com um certificado de obra de arte, para garantir ao comprador o valor agregado. É a venda de objetos descartados como objetos de arte que caracteriza o trabalho como uma crítica ao próprio sistema e à estrutura do mercado de arte. A necessidade da existência de um objeto, de algo que seja passível de ser carregado para casa, limita o próprio processo criativo do artista que precisa comercializar seus trabalhos para sobreviver, ou, para tornar seu trabalho conhecido. Como foi dito anteriormente a respeito do conceito de mundo da arte, de Arthur Danto, infelizmente o mundo contemporâneo é muito institucionalizado. O aval das instituições transformou-se em passaporte para o reconhecimento do artista e de seu trabalho. Em uma palestra na Escola Guignard, no ano de 2010, com os donos da Galeria Choque Cultural⁹⁶ de São Paulo, eles disseram que só trabalham com artistas que possuem um trabalho mais “bem acabado”, tipo gravura, desenho ou pintura. A adjetivação do trabalho como “bem acabado” atribui aos meios tradicionais de realização das obras uma superioridade em detrimento das demais possibilidades. O mais intrigante dessa afirmação é que essa galeria tem o objetivo de trabalhar com artistas de rua, com arte urbana principalmente. Segundo Baixo Ribeiro, um dos

⁹⁶<http://choquecultural.com.br/>

proprietários, eles precisam de trabalhos nos meios convencionais para venderem e possibilitarem o financiamento de projetos mais ousados dos artistas.

Nesse sentido, existe uma espécie de barreira de desenvolvimento dentro da própria arte, devido a uma estrutura baseada em um sistema anterior. Precisar fazer quadros para vender arte é exatamente a mesma coisa que precisar de vídeo cassete para gravar a programação da televisão. A diferença é que as pessoas já sabem que existem televisões com HD interno que permitem a gravação e o armazenamento digital, mas não sabem que uma intervenção urbana tem o mesmo valor de obra de arte que uma pintura. E, além disso, não dá para dependurar na parede, indo de encontro ao aspecto decorativo da obra de arte.

Dentro dessa perspectiva, a efemeridade do objeto se coloca como uma questão com diversas repercussões. E, todas elas, exigem repensar a forma como a arte é compreendida. Colocar novos parâmetros de análise, de percepção, de crítica para a obra de arte tornou-se indispensável. É necessário repensar a relação entre sociedade e produção artística.

3.2.A transfiguração do lugar comum

Danto inicia o seu “A transfiguração do lugar comum” com duas questões que permeiam a discussão acerca dos limites da arte: a relação entre aparência e realidade e a indiscernibilidade entre arte e vida, o que pode ser percebido pela seguinte questão: Porque não aceito que uma cesta de pães é um espelho e aceito que um espelho específico é uma obra de arte? (DANTO, 1998, p.42). Os dois assuntos foram tangenciados no primeiro capítulo para a explicitação do conceito de mundo da arte. Nesse subcapítulo, eles serão retomados e aprofundados, para que o problema acerca dos limites da arte seja explorado. Dessa forma, o seguinte caminho será seguido, primeiramente a relação entre arte e filosofia será analisada, para então questionar e argumentar a autonomia da arte em relação à primeira através da sua aproximação da própria filosofia, e desembocar no que Danto considerou como a única condição necessária para a obra de arte elaborada nesse livro: os significados incorporados (DANTO, 2013, p. 37). Ao final, os limites e a efemerização serão trabalhados a partir da aproximação entre a arte e a própria vida.

3.2.1. A relação entre arte e filosofia

Para explicitar a relação entre arte e filosofia, no artigo que dá nome ao livro “Descredenciamento filosófico da arte”, Danto inicia sua análise com a seguinte afirmativa: a

arte é politicamente ineficaz (DANTO, 2004, p.2), ela não faz com que modificações relevantes aconteçam, apenas transforma em memorial (DANTO, 2004, p.3). Essa é uma declaração um tanto polêmica, se for levado em consideração o aspecto político intrínseco à produção contemporânea, mas não somente, pois essa faceta fica mais evidente em períodos de conturbação política, como foi o caso do período da ditadura militar no Brasil. Pode-se citar como exemplo o artista Cildo Meireles:



Figura 38. Cildo Meireles, “Inserções em circuitos ideológicos - Projeto Cédula”, 1975.

Esse trabalho se refere de forma direta ao caso da morte do jornalista Vladimir Herzog no mesmo ano. Além dessa referência clara, é um trabalho que alcança as pessoas, pois o artista carimbava notas de um cruzeiro e as colocava em circulação, para que encontrassem o cidadão comum ao tirar dinheiro no banco, ou receber um troco na padaria. Esse é apenas um exemplo, dentre vários outros possíveis, que vem à mente automaticamente para contrariar o argumento de Arthur Danto. Acontece que, a afirmação de Danto reflete não a sua opinião, mas um processo que ele atribui à filosofia durante os últimos dois mil e quinhentos anos. A última afirma a ineficácia da arte para mudar o mundo, mas isso parece incongruente com o fato de que, historicamente, as ditaduras prendem, torturam e exilam os artistas. Assim, a seguinte questão surge: se a arte não produz nenhuma modificação real da situação, porque é senso comum a atitude política de rotulá-la como perigosa?

Danto acredita que o perigo da arte não vem do conhecimento histórico, mas da crença filosófica, isso porque a história da arte é fruto do descredenciamento, o que significa que o perigo é mais uma possibilidade do que um fato. Tradicionalmente, a filosofia neutraliza os efeitos perigosos da arte metafisicalizando-a, ou seja, as teorias filosóficas que afirmam o aspecto perigoso da arte são as que a descredenciam como mecanismo de ação (DANTO, 2004, p.4). Mesmo Sartre, um filósofo engajado politicamente e artisticamente a considerava como existindo fora das contingências existenciais. E, apesar de tudo, não é simples separar a arte da

filosofia enquanto sua substância for, pelo menos em parte, filosoficamente determinada. Além disso, porque vários artistas colocam a realidade da arte no mesmo lugar em que Platão colocou a realidade filosófica, ou seja, o processo é circular, até porque a filosofia também não modifica o mundo (DANTO, 2004, p.5).

O que Danto quer com esse discurso é mostrar que a filosofia descredencia a arte desde Platão, quando este, no livro IV de “A República” expulsa os artistas da cidade e no livro X discute a relação entre a ideia, a cópia da ideia, e a cópia da cópia da ideia, que seria a pintura, ou seja, a ideia é a realidade, as cópias das ideias são aquilo a que se tem acesso direto, i.e., as coisas do mundo, e a cópia da cópia da ideia se distancia ainda mais da realidade, por ter como referência de sua realização não a ideia, mas sua cópia. Como forma de atestar a verdade de seu argumento, Danto afirma que, o que Platão faz com a arte em “A República”, Aristófanes faz com a filosofia em “As Nuvens”. O que o permite concluir que, a teoria da *mimesis*⁹⁷ platônica é mais uma metáfora da importância da arte que uma teoria da imitação (DANTO, 2004, p.6).

Para entender melhor porque a filosofia platônica descredencia a arte, o filósofo aponta dois estágios: o primeiro estágio do ataque se dá com a configuração de uma ontologia na qual a realidade está logicamente imunizada contra a arte, e o segundo consiste em sua racionalização. Esses dois ataques teriam transformado toda produção artística em derivação da produção racional com características metafísicas, o que fez com que seus poderes de modificação do mundo fossem ainda mais reduzidos que os da própria filosofia, já que a última se constitui como o caminho de acesso à realidade e a primeira, como algo distante duas vezes.

O descredenciamento platônico da arte, ao torná-la menos importante até que a as coisas úteis, gerou a necessidade dela se desvencilhar de seu aspecto manual e se associar à característica metafísica atribuída à filosofia. O problema é que, a separação entre a arte e utilidade intensifica a sensação de que ela não serve para nada (DANTO, 2004, p. 11), pois a distancia da existência comum. O pedestal metafísico no qual foi colocada, principalmente, após a sua institucionalização, é uma transformação política tão severa quanto a transformação das mulheres em damas (DANTO, 2004, p.12), ambas colocadas em um lugar sem propósito, para um prazer oprimido e tão mascarado quanto desinteressado (DANTO, 2004, p.13).

E uma vez que a teoria da arte de Platão é a sua filosofia e, desde que a filosofia ao longo dos séculos consistiu na inclusão de cláusulas ao testamento platônico, a própria filosofia pode ser apenas a descredenciadora da arte - assim o problema de separar a arte da filosofia pode ser comparado ao

⁹⁷ Danto não utiliza o termo *mimesis*, mas sim trabalha com a polaridade imitação/aparência. Optei por utilizar o termo grego, pois o objetivo do filósofo é mostrar a possibilidade ampla de se compreender o termo imitação na filosofia platônica e, conseqüentemente, a necessidade de designar, através de termos diferentes nas línguas modernas, as diferentes interpretações.

problema de perguntar o que seria a filosofia sem a arte⁹⁸ (DANTO, 2004, p.7).

A dificuldade colocada por Danto é um tanto complexa, pois se a filosofia nasce do embate com a arte e se desenvolve a partir dessa base, a pergunta do que seria a filosofia sem a arte se coloca de forma peremptória, mas ao mesmo tempo trabalhar com o argumento problemático, mas já bastante conhecido, de que a filosofia como um todo não passaria de complementações da teoria platônica é tão complicado quanto. Para que a situação se torne mais atrativa, é possível pensar que a reafirmação do pensamento platônico, nos dois últimos milênios, acontece muito mais estruturalmente que de forma conteudística. A discussão de Platão, tanto com os artistas quanto com os sofistas, se dá a partir da elaboração de um novo modelo de pensamento, que tem como objetivo a busca da verdade (ou do conhecimento da ideia) através de um processo dialético. Esse modelo constitui uma das principais estruturas de pensamento do Ocidente, principalmente após sua cristianização, feita por Santo Agostinho. A questão se complexifica ao incluir o fato omitido por Danto de que, o descredenciamento da arte feito por Platão tem uma significação paidêutica. Platão quer afirmar a soberania da filosofia sobre a arte porque quer que ela assuma o lugar que era tradicionalmente dos artistas na Grécia, o lugar da educação. Isso não invalida a ideia do descredenciamento, mas contextualiza a discussão entre arte e filosofia e aponta para a característica circular antes citada. E, a pergunta que surge é: sem o descredenciamento da arte, como seria a filosofia hoje?

Danto continua seu argumento afirmando que duas foram as atitudes principais dos filósofos após Platão com relação à arte: efemerização e incorporação (DANTO, 2004, p.7), sendo Kant e Hegel os melhores exemplos desse processo (DANTO, 2004, p.9). Kant efemeriza a arte associando-a à experiência estética, o que torna a relação com ela igual à relação com outras coisas que podem ser enquadradas dentro da sua definição de beleza. E Hegel a incorpora transformando-a em um dos passos rumo à realização de seu projeto filosófico, do qual o último passo é a filosofia, i.e., ele transforma a arte em uma espécie de etapa para o alcance do conhecimento. Gerd Bornheim, em seu livro “Páginas de Filosofia da Arte”, afirma que Hegel foi o primeiro filósofo a fazer uma estética propriamente dita, a levar a arte em consideração, e a primeira estética é, na verdade, antiestética, pois pressupõe a dispensabilidade da arte quando se atinge determinado nível de desenvolvimento da racionalidade (BORNHEIM, 1998, p.44). Danto diz que, a ironia da teoria hegeliana é justamente que, através da racionalização

⁹⁸“*And since Plato’s theory of art is his philosophy, and since philosophy down the ages has consisted in placing codicils to the platonic testament, philosophy itself may just be the disenfranchisement of art – so the problem of separating art from philosophy may be matched by the problem of asking what philosophy would be without art*”.

objetivada por Platão, ela reduz o dilema à relação entre ideia e cópia. Essa redução, no momento em que a arte é um caminho para a filosofia, implica na ironia de a filosofia ficar contra a própria filosofia. O que significa que é culpa da filosofia a mistura existente entre ela e a arte, mas é tarde demais para separá-las (DANTO, 2004, p.17). Então, porque a filosofia descredencia a arte?

Danto coloca que a filosofia tem medo de se certificar que é ilusória, de que seus problemas são ilusórios e por isso se contrapõe à arte (DANTO, 2004, p.12). Mas, ao mesmo tempo, nenhuma das razões da filosofia para afirmar que a arte não tem função são suficientemente boas. E a pergunta inicial retorna: o que a arte pode fazer para justificar a afirmação de que ela é politicamente perigosa? (DANTO, 2004, p.17).

3.2.2. A arte como credenciadora de si mesma

O outro lado da moeda, o da arte propriamente dita, pode ser compreendido através da alusão de Danto de que a história da arte teria seguido o caminho delineado a partir de seu descredenciamento (DANTO, 2004, p.16)⁹⁹, o que significa que o problema da *mimesis* se transforma no problema da própria arte. Todo o caminho feito pelo filósofo até agora permite concluir que, na verdade, a arte e a filosofia sempre tiveram a mesma origem, apenas meios diferentes. Portanto, é a diferenciação criada por Platão que implica no processo de autodescoberta histórico tratado no capítulo anterior. A estrutura progressiva da história da arte está ancorada no fato de que, a arte necessita se desenvolver para que ela possa compreender o que realmente é. Exatamente por isso, toda a história da arte Ocidental está diretamente relacionada com o problema da relação entre *mimesis* e realidade. Levando em consideração o amplo espectro significativo do termo grego, a questão que o Danto propõe é: qual a diferença entre imitação, cópia, aparência e realidade?

Danto discorre longamente sobre o problema no primeiro capítulo de “A transfiguração do lugar comum”. Seu objetivo é tentar compreender as lacunas existentes entre a obra de arte e o que está sendo representado, e entre a arte e a vida (DANTO, 2005, p. 49). Para tanto, inicia o livro propondo uma exposição um tanto monótona. Ele enumera seis obras de arte exatamente iguais, fisicamente, mas completamente diferentes umas das outras. São todas telas quadradas e vermelhas. Para complicar um pouco mais a situação, ele acrescenta uma sétima tela quadrada vermelha, preparada por Giorgione, um pintor renascentista, mas que

⁹⁹ Danto afirma que a continuação de sua análise estaria no texto “O fim da arte”, parte da mesma coletânea (DANTO, 2004, p.16).

nunca foi finalizada, e um artefato comum exatamente igual aos sete anteriores. Para finalizar, um artista vê essa exposição e resolve criar uma obra que discute com o problema, ou seja, ele propõe o nono quadrado vermelho. Essa exposição expressa os principais problemas que serão trabalhados no decorrer do livro: os indiscerníveis, a história, a intencionalidade e o que virá a ser chamado posteriormente de significados incorporados¹⁰⁰.

Para investigar o primeiro dos problemas, o filósofo faz a seguinte afirmação: “É fato reconhecido que a semelhança ou mesmo a similitude perfeita entre pares de coisas não faz de um a imitação de outro” (DANTO, 2005, p. 49). Existe uma diferença substancial entre a imitação de algo e algo se parecer com outra coisa. A imitação atesta o caráter de reprodução, retirando assim qualquer sentimento que se relacione com o objeto real e, por isso, Aristóteles já afirma que muitas coisas que nos causam angústias na realidade, produzem sentimentos totalmente diversos no caso de suas imitações. Já no caso da aparência, o caráter de realidade do objeto não é retirado, o que mantém o sentimento real (DANTO, 2005, p. 50). E, por isso o prazer da *mimesis* advém de seu caráter não real. Danto coloca a consciência da realidade como fonte de uma diversidade de sentimentos que ultrapassam a possibilidade de se perceber o objeto enquanto prazeroso. Sendo assim, o prazer está não somente nas características do objeto, mas também na consciência de sua não realidade. Essa consciência dá ao fruidor a possibilidade de se entregar ao sentimento puro e simples, para além das consequências que a situação imitada traria se ela fosse real. E o contrário também é verdadeiro. Descobrir, posteriormente, que se trata de uma imitação e não da realidade, pode dirimir o prazer gerado. Portanto, a capacidade de distinguir entre *mimesis* e realidade está no cerne da capacidade de se ter prazer com arte (DANTO, 2005, p. 51), o que significa que na própria percepção do que é obra de arte está implícita a sua retirada do âmbito das coisas reais (DANTO, 2005, p. 54). Assim, a arte se desprende do mundo mantendo dele uma distância (DANTO, 2005, p. 55).

Duas coisas podem ser retiradas dessa proposta dantiana, a primeira se refere ao conceito de realidade e, a segunda, à inclusão da necessidade do falso. Apesar de nunca explicitar claramente o que entende por realidade, Danto usa a palavra como antônimo de representação, o que admite conjecturar que sua análise seja platônica. O que permite afirmar que, a diferença entre *mimesis* e realidade coloca ambas em categorias ontológicas diferentes. A figura mostrada na página setenta, chamada “Estrutura ontológica das obras de arte”, mostra essa distinção. Já, a necessidade do falso, auxilia na compreensão da dicotomia, pois o falso não é colocado na categoria ontológica da realidade, mas sim das representações, pois a

¹⁰⁰ Danto utiliza em “A Transfiguração do Lugar comum” apenas *aboutness*, ou sobre-o-quê. Somente na década de 1990 que ele resumirá os argumentos expostos nesse livro e proporá a utilização de significados incorporados.

realidade no pensamento platônico está associada à verdade. Logo, a distinção entre realidade e *mimesis* pode ser resumida da seguinte maneira: a imitação é uma coisa falsa que tem por função representar coisas reais (DANTO, 2005, p. 55).

O filósofo compreendeu a ambiguidade relativa ao conceito de *mimesis* a partir da teoria platônica. Platão instituiu a contraposição *mimesis* e realidade, pois acreditava que as formas estavam de certa maneira presentes em suas manifestações. Desse modo, duas formas de entender *mimesis* são propostas: a primeira enquanto identidade, i.e., as duas coisas parecem fisicamente iguais, e a segunda enquanto designação, ou seja, existe uma lacuna entre a representação e a realidade que Danto compara à da própria língua (DANTO, 2005, p. 58). Essa distinção não impede que as duas características possam ser encontradas em uma mesma coisa, sendo esse o caso da arte tradicional. É na arte que, o que Danto vai chamar de o problema da *mimesis* aparece de forma clara, e, por isso, o falso se mostra necessário. A arte mimética existe devido à união dessas duas formas de compreender a *mimesis*, sem isso não seria possível separar arte de realidade (DANTO, 2005, p. 63).

Dentro da compreensão da história da arte, de Arthur Danto, é somente quando a arte se liberta de sua teoria descredenciadora, que ela toma consciência de sua origem filosófica, e, quando isso ocorre, as representações eliminam o hiato entre *mimesis* e realidade. Essa eliminação implica na ineficácia do conceito de *mimesis* para pensar a arte, pois a arte transformou-se, pelo menos fisicamente, na própria realidade. Os indiscerníveis colocam uma diferença ontológica entre duas coisas exatamente iguais, fisicamente, como no caso das seis obras de arte da exposição proposta por Danto e do artefato unido ao grupo. São todos quadrados vermelhos exatamente iguais uns aos outros. É justamente o caráter representativo de cada um dos quadrados que os transforma em coisas diferentes.

Para explicitar melhor essa diferença ontológica, Danto sugere o uso do termo transfiguração. Proveniente do vocabulário religioso, transfiguração é a atitude de adorar algo ordinário como se fosse Deus, como no caso das imagens de santos e das relíquias religiosas (DANTO, 1997, p.128). Logo, a transfiguração, em arte, é o ato de perceber objetos/situações comuns como obras de arte. É essa diferença ontológica que modifica a relação entre *mimesis* e realidade. E, por isso, Danto elege a pop arte como principal exemplo, pois “[a] pop define-se contra a arte como um todo em favor da vida real”¹⁰¹ (DANTO, 1997, p.131). Ela subverte a concepção de *mimeses* platônica¹⁰² (DANTO, 1997, p.124), isso porque não é possível separar

¹⁰¹ “Pop set itself against art as a whole in favor of real life”.

¹⁰² Apesar de discutir a questão com a pop arte, no “Descredenciamento Filosófico da arte” Danto afirma que Duchamp coloca os problemas que ele resolve com a pop arte (DANTO, 2004, p.16).

arte e realidade em termos visuais, ou seja, não é mais possível procurar o significado da arte através de exemplos (DANTO, 1997, p.125). Nesse sentido, as duas lacunas expressas anteriormente, referentes à relação entre *mimesis* e realidade, mostram-se inoperantes. Tanto a separação entre representação e representado, quanto entre arte e vida necessitam ser realizadas a partir de outros parâmetros. Com os indiscerníveis, a arte se liberta tanto da filosofia descredenciadora, como de sua própria história, pois eles são a expressão da compreensão dos artistas de que a arte tem a mesma origem da filosofia, o que invalida todas as narrativas precedentes e a própria ideia de narrativa. É uma espécie de conhece-te a ti mesmo, de realização do caminho proposto por Sócrates.

No momento em que a arte se liberta da filosofia é que ela se torna um assunto extremamente relevante para a última. A questão que a *Brillo Box* coloca, de como evitar que a arte se desmorone na realidade é tarefa para a filosofia resolver (DANTO, 1997, p.71). E essa é a tentativa de Arthur Danto. Ao mencionar a exposição de arte do primeiro capítulo de “A transfiguração do lugar comum” afirmo que ela abordava os quatro problemas principais a respeito dos quais Danto trabalhou nessa obra. Até aqui, apenas discorri sobre o primeiro deles, os indiscerníveis. Os outros três serão elaborados para tentar responder à questão que Danto se propôs.

Quando Danto coloca em sua exposição uma tela preparada pelo artista Renascentista Giorgione, ele está implicando em sua proposta o conceito de “mundo da arte” explorado no primeiro capítulo. Ele nem chega a citar a expressão em “A Transfiguração do lugar comum”, mesmo tendo ele sido escrito quase vinte anos após o texto “O mundo da arte”. Conjecturo que o filósofo tenha preferido trabalhar o conceito de história e de interpretação, que estão ambos contidos na expressão supracitada, para expressar a mesma ideia devido às críticas já mencionadas anteriormente. O importante é que, a ideia trabalhada através da expressão mundo da arte se mantém, o que significa que, apesar de a tela do Giorgione ser visualmente indiscernível das demais, ela não pode ser considerada como obra de arte porque, no período do renascimento era impossível que uma tela vermelha fosse compreendida enquanto tal. Nesse sentido, Danto afirma que o problema da identidade da obra de arte é metafísico e Borges já havia percebido isso ao dizer que “(...) as obras se constituem, de um lado pelo lugar que ocupam na história da literatura e, de outro, pela relação que tem com seus autores” (DANTO, 2005, p. 74).

A segunda parte do argumento atribuído a Jorge Luís Borges se refere ao problema da intencionalidade. No trecho em questão Danto está discorrendo sobre o conto “Pierre Menard, autor de Dom Quixote”, no qual Borges propõe que tenha existido um Pierre Menard que

escreveu um trecho indiscernível do texto de Cervantes e, mesmo sendo ele indiscernível em cada palavra ou vírgula do último, é uma obra completamente diferente. Danto utiliza o exemplo para pensar sobre a figura do autor/artista e sua relação com o produto de seu trabalho, a obra de arte, pois a história causal é a razão de, entre duas coisas indiscerníveis, uma poder ser obra de arte e outra não. Essa história começa no artista, pois enquanto a obra está sendo feita a história causal já se iniciou. Logo, os dois trechos citados por Borges, por não serem um a cópia do outro, mas sim obras diferentes, possuem histórias causais distintas e cada uma começa em um autor diferente, com objetivos diferentes e em períodos históricos também diferentes. O que significa que a intencionalidade do artista é parte integrante da delimitação de algo como obra de arte.

A intencionalidade é importante, justamente devido à indiscernibilidade entre a arte e meras coisas, pois a separação entre a obra de arte e a realidade que a circunda só é possível após a delimitação do universo da mesma, que é feita pelo artista. Só se sabe o que é obra de arte e o que não é, o que é parte do ambiente no qual ela se encontra e o que é parte da obra de arte em questão, devido à intenção do artista (DANTO, 2005, p.162). A situação é mais facilmente compreendida ao imaginar uma obra de arte qualquer que seja, fisicamente, igual a um martelo, e fosse exposta em cima de uma mesa de madeira. O problema de se a mesa é parte da obra de arte ou não é iminente na ocasião de sua apreciação e essa resposta só é possível se a intenção do artista é levada em consideração. “Aliás, foi um mérito da arte contemporânea, não só da *pop*, mas também do *minimalismo*, o de ter ampliado o campo visual da arte. Agora podemos ver que a obra não pode ser vista de forma isolada, pois ela agrega o espaço em torno dela para se constituir como obra” (RAMME, 2009, p.209).

Danto leva essa ideia ao extremo ao propor que um artista, ao ver a sua exposição monótona, produz um quadrado vermelho exatamente igual e o expõe. A história causal dessa obra contém todas as obras e artefatos presente na exposição de Danto, inclusive os problemas suscitados por ela. Logo, existe uma singularidade específica na forma como cada ideia é incorporada pelo artista que faz parte de sua história causal. E é isso que Danto quer aludir com a expressão significados incorporados¹⁰³. Para explicitar o que entende pela expressão, o filósofo cita Hegel¹⁰⁴:

¹⁰³ Optei por traduzir *Embodied Meanings* por Significados Incorporados em detrimento de Significados Corporificados. O verbo *embody* permite as duas traduções. Entendo que o verbo incorporar parece remeter a algo existente, mas essa não é sua única significação. O problema do verbo corporificar é que ele exige uma materialidade que não é necessária na arte. A arte requer uma existência, mas não uma objetualidade, e por isso preferi traduzir por significados incorporados.

¹⁰⁴ Como o filósofo não cita a página de onde retirou o trecho, apenas que o encontrou nos Cursos de Estética, volume II, traduzi a citação do Danto ao invés de utilizar a tradução brasileira.

O que é agora despertado em nós por obras de arte não é apenas prazer imediato, mas também o nosso juízo, desde que submetamos à nossa consideração intelectual (i) o conteúdo da arte, e (ii) os meios de apresentação da obra de arte, e a adequação ou inadequação de ambos um ao outro¹⁰⁵ (In: DANTO, 1997, p.194-5)

Assim, Danto mostra que os critérios hegelianos para arte continuam válidos, pois a citação permite concluir que a expressão “significados incorporados” é, na verdade, uma elaboração dos dois critérios da citação. A ideia contida por trás do termo “significados” se refere ao conceito de representação, tendo como objetivo afirmar que obras de arte têm um *aboutness*, ou seja, como foi exposto no primeiro capítulo, são sobre alguma coisa. Danto elabora que tipo de representação seria a arte no último capítulo de “A transfiguração do lugar comum”, através das noções de metáfora e expressão. Acontece que a tentativa não foi bem sucedida e, por isso, preferi não abordar o problema, mantendo a noção mais abrangente de *aboutness* como uma espécie de modo preferencial de se compreender a primeira parte da expressão “significados incorporados”, até porque, o próprio Danto faz isso em seu último livro (DANTO, 2013, p.37). Já a incorporação foi negligenciada em “A transfiguração do lugar comum”, pois o filósofo trabalha rapidamente os conceitos de dom e estilo sem fazer uma análise acurada deles. No caso da noção de estilo, Danto a rejeita como condição, em “Após o fim da arte”, ao afirmar que o conceito de mundo da arte é incompatível com o de matriz estilística¹⁰⁶ (DANTO, 1997, p. 165). Já a ideia de dom é utilizada como critério diferenciador entre artista e as demais pessoas, em uma perspectiva romântica que, infelizmente, o filósofo manteve. Mesmo em seu último livro, publicado esse ano, ele mantém a ideia.

A incorporação só será mais bem elucidada posteriormente no último capítulo de “Após o fim da arte” e em “*What art is*”. No primeiro, Danto parte da diferença entre duas formas de pensar a essência: a intensional e a extensional. A primeira define através de propriedades e a segunda por indução, como no caso do conceito de semelhança de família. Como um essencialista, Danto mostra que, as definições extensionais são impossíveis na arte após Duchamp e Warhol e sua tentativa é justamente a de buscar uma solução para o problema. É nesse contexto que ele propõe o que vai chamar de condição necessária da arte, a expressão significados incorporados (DANTO, 1997, p.194)

¹⁰⁵ “*What is now aroused in us by works of art is not just immediate enjoyment but our judgment also, since we subject to our intellectual consideration (i) the content of arte, and (ii) the work of art’s means of presentation, and the appropriateness or inappropriateness of both to one another*”

¹⁰⁶ Em “A Transfiguração do Lugar Comum” a noção de estilo começa com matriz estilística, mas migra para o que Danto chama de “O estilo é o homem”, ou seja, para uma aproximação com a ideia de dom. Logo, apesar do filósofo ter compreendido o problema do conceito de estilo, a ideia de dom ainda permanece, o que inviabiliza a eliminação do conceito.

Incorporação vai além, ou fica fora, da distinção entre intensão e extensão como capturadas dimensões de significado, e não o será até Frege apresentar sua importante ideia, porém não desenvolvida, de *Farbung* para complementar *Sinn* e *Bedeutung*, que os filósofos da linguagem encontraram (e rapidamente perderam) uma forma de lidar com significado na arte¹⁰⁷ (DANTO, 1997, p.195).

Através do desenvolvimento da noção de coloração (*Farbung*), emprestada de Frege, Danto propõe que ela sirva como uma forma de perceber como o sentido é incorporado, fincando, assim, entre a singularidade da expressão de cada artista e a ideia que é expressa por ele, pois a primeira poderia ser designada como representando o sentido (*Sinn*) e a outra como representando o significado (*Bedeutung*). Dessa forma, a coloração é uma espécie de tonalidade através da qual, o sentido é incorporado (DANTO, 1997, p.195). Logo, a ideia de coloração permite perceber não somente o que é visto, mas a forma como o artista vê o problema (DANTO, 2005, p. 241).

A incorporação é a forma específica como uma pessoa, e somente ela, vê uma determinada coisa. A mesma coisa pode ser incorporada de várias maneiras diferentes. Uma imagem pode incorporar uma ideia inteira, e ao fazê-lo torná-la mais completa e complexa que a própria ideia (DANTO, 2013, p.125). “Uma obra de arte é um significado incorporado, e o significado é tão intrinsecamente relacionado ao objeto material quanto a alma é ao corpo”¹⁰⁸ (DANTO, 2013, p.66). O que faz de uma obra ser uma obra de arte é justamente o modo como o significado é incorporado, pois a mesma coisa pode ser incorporada pela filosofia e discutida através de um discurso lógico racional, i.e., significados semelhantes podem ter incorporações completamente diferentes e, por terem incorporações diferentes, passam a ter significados também diferentes.

Nesse contexto, a questão acerca da distinção entre a arte e a filosofia se impõe. Danto coloca que a única diferença está na característica retórica da arte, pois a filosofia tem o objetivo de provar a verdade dos argumentos que propõe (DANTO, 2004, p.21).

“os objetos se aproximam de zero enquanto a teoria sobre eles se aproxima do infinito, de modo que virtualmente tudo que há no final é teoria, tendo a arte se vaporizado num deslumbre de puro pensamento de si mesma, permanecendo, como ela era, apenas como objeto de sua própria consciência teórica” (DANTO, 2004a, p.18)

¹⁰⁷ “Embodiment goes beyond, or falls outside, the distinction between intension and extension as capturing the dimensions of meaning, and it will not be until Frege introduced his important but undeveloped notion of *Farbung* to supplement *Sinn* and *Bedeutung* that philosophers of meaning found (and quickly lost) a way of handling artistic meaning”.

¹⁰⁸ “(...) an artwork is an embodied meaning, and the meaning is as intricately related to the material object as the soul is to the body”.

3.2.3. Efemerizando os limites da arte

A partir do momento em que a arte torna-se credenciadora de si mesma seus limites começam a se efemerizar, isso porque a história, ao propor definições, terminou por estruturar uma forma para a arte que deixa de atuar como regra quando ela acaba. E quando a arte não se refere mais à narrativa, não há mais, necessariamente, as delimitações e tipos que cabiam no conceito tradicional de museu. É dentro dessa perspectiva que Danto questiona a eficácia da estrutura museológica para abrigar obras de arte não tradicionais.

O filósofo inicia essa discussão já com a fotografia, devido à questão da unicidade. “O surgimento da fotografia é visto como um ataque ao museu construído como um reduto de um certo tipo de política”¹⁰⁹ (DANTO, 1997, p.144). E essa política tornou-se inoperante com o fim da arte, pois o tipo de arte que o museu define já não existe mais (DANTO, 1997, p.186). A arte atual não possui o objetivo de gerar o prazer e o deleite que a sua institucionalização priorizou. Assim como as mulheres deixaram de serem damas, a arte deixou de ter o prazer como objetivo. E, por isso, o museu deixa de ser uma instituição estética fundamental (DANTO, 1997, p.187) e se transforma em um obstáculo para a produção artística (DANTO, 1997, p.188).

A conclusão da última frase gera a seguinte pergunta: porque o fato de as obras de arte não possuírem o objetivo de gerar prazer e deleite implica na transformação do museu em uma espécie de obstáculo?

Em seu texto “*Art and disturbance*”, Danto desenvolve a questão através do que ele vai chamar de um tipo específico de arte, a arte perturbativa¹¹⁰. Esta coloca o museu como obstáculo, pois são artes efêmeras e indefinidas que têm como objetivo acabar com o hiato entre arte e vida (DANTO, 2004, p.119), i.e., ela se incorpora priorizando a impossibilidade de distinção entre arte e vida cotidiana devido à dificuldade de compreensão da parte de quem vê de que, o que está sendo visto é obra de arte, uma representação incorporada de uma determinada maneira. A arte perturbativa transgride os limites entre arte e vida, trazendo para dentro da arte a realidade, a qual é perturbadora (DANTO, 2004, p.121). Por exemplo, a

¹⁰⁹ “*The emergence of photography is seen as an attack on the museum construed as a bastion of a certain kind of politics*”.

¹¹⁰ Danto cria uma palavra para designar esse tipo de arte: *disturbation*, que inclusive dá nome a seu texto. Em detrimento dessa situação e da defesa do Professor Rodrigo Duarte da utilização de um termo criado em português, que seria *disturbação*, optei por *perturbação*. Isso porque *disturbation* vem do verbo *disturb*, que pode ser traduzido por *perturbar*, e a palavra *disturbação* levaria a uma associação com *distúrbio*, que, apesar de ter como um de seus significados *perturbação*, é geralmente associada ao seu significado médico. Além disso, a *perturbação* parece-me uma característica válida para o que entendo por arte contemporânea. Dessa forma, considero a ideia em torno do verbo *perturbar* extremamente importante para compreensão do que Danto pretende identificar como artes efêmeras.

obscenidade é perturbativa, pois ela apaga os limites entre representação e realidade (DANTO, 2004, p.122) e essa ausência de limites dissolve, também, os limites entre peça e audiência (DANTO, 2004, p.122). E, é exatamente por isso que é uma arte perturbativa, pois não permite o distanciamento necessário para que a situação seja compreendida como uma representação, e um tipo de sentimento prazeroso surjam.

Essa questão é de extrema importância, pois, como já foi visto, é a capacidade de diferenciar a arte da vida que caracteriza a arte tradicional. E, é de encontro com essa ideia que a arte perturbativa vai, ela quer retirar o sujeito de seu conforto e o lançar em uma situação/sensação diferente, nova e muitas vezes indesejada. A arte perturbativa gera no sujeito a gama de sinônimos que o substantivo perturbação possui no dicionário¹¹¹: agitação, inquietação, perplexidade, hesitação, indecisão, transtorno, desordem e confusão. Todos esses sentimentos são possíveis e até desejáveis quando esse tipo de arte é experimentada. Esses sinônimos não colocam somente sentimentos, mas também expressam algumas das questões que incomodam quem experimenta arte contemporânea. Em detrimento do prazer e deleite suscitados pela arte tradicional, a perplexidade, a hesitação e a indecisão são empecilhos bastantes comuns colocados por quem experimenta esse tipo de arte. Acontece que esse é o objetivo do trabalho, o incômodo gerado pela não distinção, a incapacidade de saber como se portar ou se relacionar com o que se presencia.

E, de certa forma, isso modela o que a arte da perturbação pretende alcançar, isto é, produzir um espasmo existencial através da intervenção de imagens na vida. Mas o termo também é utilizado para manter as conotações de perturbação para estas várias artes, execução, realizar uma determinada ameaça, promessa até de um certo perigo, compromete a realidade de uma forma que as artes mais arraigadas e suas descendentes perderam o poder de alcançar¹¹² (DANTO, 2004, p.119).

Danto coloca que, a arte hoje pode ser apenas desestabilização, e o fato de continuar a existir pode ser atribuído à lembrança desses limites superados (DANTO, 2004, p.118). Logo, experiências com a arte são imprevisíveis (DANTO, 1997, p.178) e não necessitam ser dentro de um museu (DANTO, 1997, p.179), pois a ideia do ambiente quase religioso do museu e da galeria é, muitas vezes, contrária ao que se pretende com a arte perturbativa. Esta é um tipo de arte que coloca um problema para as instituições, pois seu objetivo é explodir o sistema, já que elas produzem um processo perturbatório em relação a formas de vida específicas, o que dentro

¹¹¹Aulete Digital.

¹¹²“*And in a way this models what art of disturbance seeks to achieve, to produce an existential spasm through the intervention of images into life. But the term is also meant to retain the connotations of disturbance for these various arts, execution, carry a certain threat, promise a certain danger even, compromise reality in a way the more entrenched arts and their descendants have lost the power to achieve*”.

do museu não seria possível. É como se elas fossem um grito alto e ensurdecedor, que ao ser incorporado pelo sistema se transforma na arte inofensiva e distante que o descredenciamento filosófico da arte criou (DANTO, 2004, p.119). Danto chega a fazer a seguinte afirmação sobre o espaço concedido pelo *Whitney Museum* na Bienal de 1993 para esse tipo de arte, que no texto em questão, ele chama de arte de fora do museu: “Eu tenho medo disso, pronto como eu estava para sustentar esse tipo de arte, eu odiei vê-la no museu”¹¹³ (DANTO, 1997, p. 184).

É dentro desse contexto que a efemeridade da obra de arte se coloca, pois devido à união desse objetivo com a constatação de que o espaço do museu minimiza a experiência, as artes perturbativas transformam-se em situações com lugar e tempo determinado. É fácil concluir que o caráter perturbador de uma obra de arte pode se converter em descrença e perplexidade, quando colocada dentro do espaço etiquetador da obra de arte. Etiquetador porque o museu tradicional funciona como “credenciador” da obra de arte, ou seja, como afirmação para o público em geral de que o que adentra as paredes da instituição em questão é obra de arte. O problema dessa situação para a arte perturbativa é que o museu é uma instituição histórica que trabalha, em sua maioria, com critérios também históricos, o que significa que, quando o trabalho adentra as paredes dos museus e galerias ganha características auráticas, prejudicando sua própria existência. Dessa forma, ao ser institucionalizada, a arte perturbativa minimiza seu poder perturbador, já que mantém o hiato entre arte e vida.

Em detrimento disso vários são os museus e galerias exibindo artes perturbativas, como o próprio Danto constatou. E a questão de como estar na instituição e manter o caráter perturbador se impõe. A *performance* é um tipo de arte que permeia a perturbação e o espaço institucional e, justamente por isso, será utilizada como exemplo. A particularidade da *performance*, para Danto, é que ela dialoga com a pintura e com o teatro, além de acontecer em galerias, mas contendo um público (DANTO, 2004, p.117), ou seja, ela propõe uma espécie de caminho do meio entre os modos de arte tradicionais e a arte de rua, incorporando, de forma mais radical, os pressupostos da arte perturbativa¹¹⁴.

O caráter ambíguo da *performance* coloca no território do museu uma série de possibilidades que tradicionalmente eram impensáveis. Como no caso do trabalho de Marina Abramovic, chamado Ritmo 0 de 1974, em que a artista ficou em uma sala em silêncio por 6 horas com 72 itens que o público poderia utilizar para transformar seu próprio corpo em objeto. Entre os itens estava um revólver com uma bala, que foi colocado em punho por uma pessoa

¹¹³ “I am afraid that, ready as I was to support such arte, I hated seeing it in the museum”.

¹¹⁴ É importante lembrar que ela também foi institucionalizada, mas possui uma espécie de vida dupla, pois acontece nos dois ambientes com finalidades diferentes.

mais exaltada. Nada ocorreu, mas a sua morte era um dos acasos possíveis dentro do universo de possibilidades elaborado pela própria artista. Danto ressalta a diferença de relação do público com esse tipo de arte, pois a experiência com um trabalho como esse não permite a consciência de que o que está acontecendo é uma representação e não a realidade. Muito pelo contrário, é a realidade, pois a obra só existe no momento em que as pessoas da audiência usam o corpo da artista como objeto e esse uso é real, não é uma representação (DANTO, 2004, p.123).

Portanto, a arte perturbativa se reconecta com os impulsos primitivos, com sentimentos talvez somente psicanaliticamente explicáveis (DANTO, 2004, p.126). Isso se inicia a partir do modernismo e da arte primitiva, e a citação de Picasso que se encontra na introdução mostra essa relação. É uma tentativa do Danto de mostrar que através da retratação de algo mágico, divino, ou amedrontador, aquilo que está sendo visto não é apenas uma representação, mas a coisa mesma. A coisa mesma da forma como o artista a concebe. Não é uma cópia, mas uma tentativa, como diz Picasso de dar realidade para aquilo que amedronta, que confunde, que gera desejo.

Em todo caso, a arte perturbacional é um esforço para se reconectar com essa estrutura mágica de pensamento, há muito abandonada como uma prerrogativa dos realizadores-de-imagem, no entanto, vimos que algo semelhante é encontrado nos experimentos elegantes de Johns. E a minha sensação é que o poder, ou a crença que os artistas possuíam, era uma das coisas que os filósofos podem ter tido medo quando optaram pela efemerização da arte como matéria teórica¹¹⁵ (DANTO, 2004, p.128).

Esse caráter mágico é por si só perturbador, como pode ser percebido pelas obras de Jaspers Johns referidas por Danto.



Figura 39. Jasper Johns, “Bandeira”, 1954

¹¹⁵ “In any case, disturbational art is an effort to reconnect with this magical frame of thought, long abandoned as a prerogative of image-makers, though, we saw, something like it is found in the elegant experiments of Johns. And my sense is that the power, or the belief that artists possessed it, was one of the things philosophers may have been afraid of when they turned to the ephemeralization of art as a matter of theory”

Johns, com suas bandeiras e alvos, retrata a realidade como que com o objetivo de encará-la, de colocar-se defronte dela. Danto parece querer mostrar que a perturbação pode se dar de formas menos chocantes, pois mesmo um trabalho elegante como o de Johns, aponta para a dificuldade referente a gama de sentimentos que algo pode gerar quando não é percebido como uma representação, mas como a coisa mesma.

O artista perturbador quer transformar sua audiência em algo anterior ao teatro, pois necessita de uma relação diferenciada entre o público e ele, uma relação que não pressuponha a ilusão da realidade, uma relação mais corporal, quase que mágica entre ambos. Ele quer desconstruir toda relação entre arte e público construída pela história da arte (DANTO, 2004, p.131). Nesse sentido, em detrimento do que afirmou o próprio Danto, a perturbação e a transfiguração tornam-se dois lados de uma mesma moeda. Isso porque a própria ideia de transfiguração, de endeusamento do ordinário, pode ser compreendida como uma crítica à estrutura tradicional da arte, mesmo que ela precise da instituição para ser compreendida como tal. Logo, uma ironia se estabelece, a arte transfigurativa/perturbativa precisa do museu para ser entendida como parte do mundo da arte, mas seu objetivo é implodir essa estrutura. É por causa de ironias como essa que a estrutura museológica está em modificação.

Após a arte ter se tornado credenciadora de si mesma, ela tornou-se sólida teoricamente, e efêmera materialmente. Está percorrendo o caminho contrário ao de sua história, na qual a arte se mostrou sólida materialmente e efêmera conceitualmente. Sendo que essa transformação é tripla, pois a arte se modifica no modo de fazer, no lugar que ocupa e na relação com quem a experimenta (DANTO, 1997, p.183). Coincidentemente, essa tripla transformação coincide com as três questões desta tese. O que permite concluir que a arte perturbativa não é apenas um tipo de arte, mas aquilo que Danto chama de arte pós-histórica.

3.2.4. Vantagens e desvantagens da proposta

Em primeiro lugar é preciso que eu faça um adendo à forma como esse capítulo foi construído. Devido às várias tentativas feitas por Danto de propor condições necessárias e suficientes para a arte, considereei pertinente eliminar os argumentos menos bem sucedidos ou até problemáticos, por tornarem a compreensão uma tarefa quase hercúlea. Portanto, escolhi trabalhar a definição de arte pelo caminho que considero o mais importante dentro da filosofia dantiana, o do desenvolvimento do problema da representação.

Toda a filosofia da arte dantiana é um caminho rumo à ineficácia do conceito de *mimesis*, da forma como Platão desenvolve no livro X da República, que culmina na *Brillo Box*,

pois ela é a expressão da impossibilidade da crítica platônica à arte. Mais uma vez, é importante lembrar que os *readymades* de Duchamp também fazem isso.

O fato de Danto propor condições necessárias e suficientes, que realmente funcionem para definir arte é irrelevante para o desenvolvimento dessa tese, o que interessa é a utilização de suas condições não para definir, mas para pensar como a arte se apresenta hoje. E essa é a possibilidade que considero frutífera, pois apesar de suas diversas tentativas de propor uma definição, ela só pode ser conjecturada, mesmo assim, com ressalvas, que é o que Ramme propõe ao afirmar que a definição dantiana de arte é institucionalista e que, o conceito de significados incorporados funciona como condição necessária, enquanto o de mundo da arte como suficiente (RAMME, 2009, p.210). Logo, o objetivo foi compreender como a arte se apresenta e quais são as consequências dessa apresentação.

Em relação às críticas dos argumentos apresentados, três problemas serão analisados, o da diferença entre arte e filosofia, o da utilização do conceito de dom e o caráter anacrônico da ideia do descredenciamento.

A separação que Danto faz entre arte e filosofia é de que uma é retórica e outra lógico-racional. Essa análise é simplória e falha, pois tanto uma quanto outra podem ter ambas as características, o que implica na impossibilidade de diferenciação conceitual entre elas, acarretando na conclusão de que seriam uma coisa só. Mas essa é uma afirmação errada do ponto de vista dantiano, já que ele é essencialista.

Um adendo poderia ser feito, de que a suposta estrutura lógico-racional da filosofia tem o objetivo de buscar a verdade, argumento utilizado pelo próprio filósofo. Acontece que, nem toda filosofia busca conhecer a verdade, e não é somente na contemporaneidade que isso pode ser verificado. O ceticismo é uma prova disso.

O filósofo reconheceu na característica filosófica da arte o marco do fim da história, e, devido ao essencialismo característico de seu pensamento, ao associar arte e filosofia não conseguiu elaborar claramente a diferença entre ambas. O erro de Danto está no fato de que ele não entendeu que a característica filosófica da arte das décadas de 1950-1970 é uma discussão com a tradição filosófica. Essa proximidade e discussão direta com a filosofia, na verdade, deu a impressão tanto de a arte ter se tornado filosofia, ou seja, de que a filosofia da arte hegeliana teria atingido seu objetivo, quanto de um fim da experiência estética por inadequação da ideia à arte atual. Não nego que, em suma, arte e filosofia não possuem uma grande diferença, apenas diferença na forma como aparecem. A única forma possível, dentro da filosofia dantiana, de separar arte e filosofia está no conceito de mundo da arte, ou seja, institucionalmente.

Em relação à ideia de dom, o quadrado vermelho proposto pelo artista que viu a exposição, traz consigo o fato pejorativo de que, o que um artista diz que é arte deve ser assumido como arte. Devido à importância da intencionalidade para o mundo da arte atual, proponho a relativização da ideia de intencionalidade e a subordinação da mesma à interpretação de mundo da arte proposta no primeiro capítulo, para que a intencionalidade seja percebida como uma característica necessária, mas não suficiente para que uma obra de arte seja considerada como tal. Até porque o próprio Danto concorda com essa interpretação e acredito que o problema não existiria se ele não tivesse obstinadamente suprimido o conceito de mundo da arte de sua análise. Logo, o conceito de dom e suas demais repercussões se comportam, dentro da teoria toda, como uma hipótese *ad hoc*.

Por último resta discorrer sobre o caráter anacrônico da ideia de descredenciamento. É possível concordar com Danto, tendo em vista tanto a filosofia contemporânea quanto a arte contemporânea, mas isso torna-se impraticável se a análise for feita, por exemplo, do ponto de vista dos gregos. Em primeiro lugar, porque o próprio conceito de arte não existia e em segundo, porque Platão está comparando duas formas de educação. Todavia, do ponto de vista dos dois últimos séculos, ou seja, do ponto de vista da arte da forma que é conhecida hoje, essa ideia mostra-se bastante frutífera, pois o descredenciamento se encontra na permanência da utilização dessas teorias como base para estética. Elas são descredenciadoras, pois não têm como objetivo falar sobre a arte, mas sim sobre seus pontos de inter-relação com outros ramos da filosofia¹¹⁶.

3.3.A materialidade em questão

Com o intuito de investigar uma questão poucas vezes trabalhada por Vilém Flusser, mas central em suas conclusões mais aclamadas, esse subcapítulo enfocará a relação entre a materialidade e a própria estrutura ontológica do Ocidente. Mas, devido à exiguidade do desenvolvimento do assunto pelo filósofo, essa questão se impõe como tarefa a ser costurada. Ela se associa com o problema da modificação da ontologia que estrutura a realidade da cultura, e é justamente essa modificação que suscita nos pertencentes ao processo cultural a sensação que o próprio filósofo se atribuiu, de *Bodenlos* ou “sem chão”. Essa sensação é absurda, pois pressupõe que o processo cultural em que o indivíduo está inserido não possui bases sólidas. No início de sua autobiografia filosófica ele explica:

O termo “absurdo” significa também “sem fundamento” no sentido de “sem base razoável”. Como é sem fundamento a sentença que afirma que “duas

¹¹⁶ Esse assunto será retomado e discutido no próximo capítulo.

vezes dois são quatro às sete horas em São Paulo”. É exemplo de um pensar absurdo. Provoca a sensação de estarmos os dois boiando sobre abismo no qual os conceitos de “verdadeiro” e “falso” não se aplicam. A sentença não tem fundamento, porque seria absurdo dizer-se que é verdadeira ou que é falsa. É ambas as coisas e é nenhuma delas. A sensação de estar-se boiando é o clima da falta de fundamento (FLUSSER, 2007, p.19).

A questão que se coloca se refere ao primeiro capítulo: se o problema da materialidade é um problema ontológico e existe um processo de desmaterialização, então a ontologia flusseriana seria falha, pois relativista. Todavia, a ontologia do filósofo é compatível com o pluralismo, por ser estrutural e não conteudística. O conteúdo, “materialidade”, é apenas característica de uma forma de pensar e não fundamento da mesma, i.e., a materialidade não é inerente ao processo comunicacional que a língua institui, mas sim característica de um dentre os diversos modos possíveis de organização do pensamento. Relembrando a qualidade de *media* da língua, a seguinte conclusão pode ser feita: se a ontologia flusseriana está baseada na necessidade humana de sair do solipsismo, e a língua se constitui como o primeiro dentre vários outros *media* criados, então não somente o conteúdo da língua é variável sem que a ontologia seja relativista, mas também os *media* se constituem como criados deliberadamente para atuarem como tal e não para serem tomados como naturais, como dados.

É exatamente isso que Flusser afirma quando diz que todo *media* encobre e desvela a realidade (FLUSSER, 2002, p.9). Ele encobre devido a sua própria qualidade de *media*, pois se é um meio não é a coisa mesma, e, ao mesmo tempo desvela, pois permite a comunicação entre os seres humanos, ou seja, permite que duas pessoas compreendam algo de maneira semelhante. Acontece que toda comunicação deve ser interpretada, pois existe uma mediação, que é a função encobridora da realidade. Quando um *media* deixa de ser compreendido como tal e passa a ser percebido como a realidade mesma, uma crise emerge. E é exatamente essa a crise da modernidade.

A seguinte questão necessita ser investigada: porque um *media* é confundido com a realidade? A realidade, como já foi dito no primeiro capítulo, é a língua, sendo que, a palavra língua se refere ao universo de pensamento que une várias línguas *stricto sensu* e correlaciona os pertencentes ao mesmo sistema cultural. O que permite a conclusão precipitada de que, a realidade está no *media*. Todavia, o equívoco de tomar o *media* como realidade não é realmente um equívoco, pois a realidade está no *media*. Ao mesmo tempo, ela é uma criação humana para sair do solipsismo, ou seja, é uma realidade convencional que tem em sua base a compreensão de seu caráter antinatural, não dado. Logo, a língua é realidade, pois os homens a utilizam como meio para criar a realidade. O homem cria a língua para se comunicar e através da língua cria a

realidade, pois só existe aquilo que se pode pensar e o que é pensado é relativo à forma como uma determinada cultura significa seu estar no mundo. Portanto, o que é pensado é fruto de um modo de ver específico de um sistema cultural, o que permite afirmar que realidades diferentes existem, pois convenções diferentes e *media* diferentes também existem.

Essa ideia fica mais clara a partir do conceito de modelo. Para trabalhar essa relação entre estruturas de pensamento que são tomadas como realidade e vivenciadas como tal, mas que são criação do pensamento, produção de meios de compreender e se relacionar com o mundo, o filósofo desenvolve a ideia de modelo. Modelos são referências para uma cultura, são “[a]quilo que serve de exemplo ou norma”¹¹⁷. Isso porque se as realidades são modificáveis, elas o são em determinadas circunstâncias e nada impede que cada uma delas funcione como um modelo de vivência. Assim, ao utilizar o termo modelo nesse contexto, outros dois tornam-se prementes: modelar e medida. Modelar pode ser compreendido como “[d]ar nova forma ou feição a”¹¹⁸ e medida como “[d]imensão ou quantidade que serve como parâmetro de comparação; padrão; regra”¹¹⁹. Logo, se modelo é uma referência para um processo cultural, então ele deve tanto modelar a vivência de seus pertencentes, quanto funcionar como medida para tal.

Todavia, os modelos de pensamento são considerados “dados”, como natureza, pois geralmente ultrapassam a duração de vidas e gerações inteiras. Eles possuem uma estabilidade relativa, mas também uma plasticidade, ou seja, eles funcionam como o fundamento, como a base de uma cultura e, conseqüentemente, de cada um de seus pertencentes. O modelo é estruturado a partir de um modo de pensar, que é caracterizado tanto pelo *media* preponderante de uma cultura, que no caso da modernidade é a escrita, quanto pela relação entre as diversas línguas *stricto sensu*. Nas palavras de Flusser os modelos são “o chão que pisamos”.

Por conseguinte, a crise dos modelos de uma cultura causa a sensação de *Bondelos*. A solidez característica na crença da realidade dos modelos gera a crise. A crise é derivada da incompatibilidade entre as medidas e a realidade. A cultura se modifica, mudando a realidade, mas as medidas e os modelos só se modificam quando a crise termina, pois até lá não há nada para colocar no lugar.

Dessa forma, o problema da materialidade será compreendido como pertencente ao modelo cultural precedente e, como tal, está em processo de modificação. Para tanto, o seguinte caminho será feito: primeiro investigarei a característica negentrópica da arte associada à

¹¹⁷ Segundo um dos sentidos figurativos do termo expresso pelo dicionário Aulete.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ibidem*.

necessidade humana de criar memória, depois passarei à tendência da ontologia moderna de associar essa memória à materialidade, em seguida, trabalharei o motivo pelo qual a ontologia moderna foi questionada e termino por abordar a estrutura de pensamento gerada pela materialidade e adotada pela arte *stricto sensu*, i.e., sua vertente institucionalizada.

3.3.1. A característica negentrópica da arte

Ficou claro anteriormente que, os modelos estruturam a realidade. A pergunta que se coloca é: o que cria os modelos? Essa resposta é simples, a arte¹²⁰. É só retomar o gráfico da fisiologia das línguas, visto que nele a *poiesis* se apresenta como criadora de realidade. A arte, devido a sua característica poética, cria os modelos e é responsável pela forma como as pessoas enxergam o mundo. Em um de seus textos, Flusser compreende essa atividade como artimanha, i.e., como um “fazer deliberadamente manhoso”¹²¹. Manha seria, então, a capacidade de procurar caminhos fraudulentos para criação de modelos. Artimanha, nesse sentido, poderia ser pensada como ter a manha de encontrar novos caminhos antes não imaginados para alcançar a sabedoria, ter a manha de criar novas formas de perceber a mesma coisa, ou seja, poderia ser definida como uma estratégia. E, se toda a busca de saber for considerada como uma busca tortuosa jamais alcançável, pelo fato de que os caminhos se modificam na medida em que são pensados, então arte é a estratégia poética humana por excelência¹²².

Todavia, tradicionalmente, o significado de arte “implica elaboração de informação a ser preservada (em pedra, em bronze, em tela, em papel, em campo eletromagnético, em fita)” (FLUSSER, 1998, p. 83), ou seja, implica produção de memória. Logo, a produção de modelos está diretamente relacionada com sua materialização e sua preservação. A própria estrutura que baseou a produção de conhecimento no Ocidente teve como objetivo a realização de obras e pensamentos eternos. E, a ideia de eternidade requer imutabilidade, manutenção, requer a existência de algo concreto, palpável. Essa atitude, não é somente Ocidental, mas humana, é a tentativa de lutar contra o esquecimento, contra a própria morte. O problema se situa no fato de que essa tentativa humana está fadada ao fracasso, devido ao processo entrópico, ou seja, à tendência do universo rumo à desinformação (FLUSSER, 1998, p. 84). Assim, toda arte é uma tentativa negentrópica, tentativa de informar, de criar memória. E, devido a isso, ela tem a

¹²⁰ É importante lembrar do caráter abrangente da palavra arte exposto no primeiro capítulo.

¹²¹ Ele propõe uma forma de pensar a palavra “manha” que ultrapassa a explicação comum do termo *tekné*, o termo grego para designar tanto arte quanto técnica, que seria ter a capacidade “manual” de fazer alguma coisa.

¹²² “Artifício, Artefato, Artimanha”. 3ª palestra: a artimanha da vida humana. Texto para 18ª Bienal de São Paulo não publicado, s/p.

capacidade de alimentar a estrutura cultural e de modificá-la, i.e., de atuar como modelo. Logo, toda produção humana é uma produção contra o processo entrópico. Se o termo estratégia for entendido como “arte da guerra”, então a arte humana seria uma tentativa manhosa de fraudar a tendência rumo à desinformação.

O caráter negentrópico da arte se relaciona com o fazer artístico, ou seja, com a capacidade de imprimir modelos em *media*. Se modelos são as referências de uma cultura, as informações, antes de serem impressas ou fixadas em um *medium*, são parte desses modelos, o que significa que existem vários modelos que se referem entre si. Todavia, apesar de existir uma pluralidade de modelos, eles só são distinguíveis uns dos outros de forma teórica, pois são parte de uma mesma realidade e não existem independentemente. A separação dos modelos é, na verdade, impossível, pois toda informação impressa possui aspectos éticos, epistemológicos e estéticos. Todo produto é tanto obra de arte, quanto objeto útil ou moral, quanto atesta conhecimento, em maior ou menor grau. Cada objeto informado possui todos os aspectos que funcionam como referência para o estar no mundo, e, na maioria das vezes, um desses aspectos se sobressai¹²³.

Essa característica múltipla de toda obra de arte atua de forma positiva no processo de modificação de uma cultura. Isso porque se toda cultura possui vários modelos que a estruturam, a crise de um modelo é crise de um aspecto da existência dos indivíduos dessa cultura. E aparece de forma minimizada, pois somente as obras de arte nas quais esse modelo se sobressai geram incômodo, mesmo assim esse incômodo é relativizado pela existência de outros modelos ainda válidos. O problema se agrava quando situações como a da cultura Ocidental ocorrem. Nesse caso a crise dos modelos é generalizada e não pontual, pois os principais modelos, os científicos, os artísticos e os político-sociais, estão mudando ao mesmo tempo¹²⁴. O que significa que tanto os modelos, quanto o ato de modelar e o critério de medida estão se modificando.

O que está acontecendo atualmente é mudança de estratégia, mudança de modelo de pensamento. E essa mudança implica na mudança na forma como as informações/arte são criadas e armazenadas¹²⁵. Até porque na tentativa de impor forma (informar) a um objeto para que esse atue contra o processo entrópico, as matérias mais duráveis eram escolhidas. O que significa que as obras de arte eram realizadas com o objetivo de durar eternamente, mesmo que houvesse a consciência dessa impossibilidade¹²⁶. Logo, pode-se interpretar que, a ideia de

¹²³“Arte na pós-história”, texto não publicado, s/p.

¹²⁴“Limites Borrados”. SL., OESP, 8 (398): 1, 19.09.64

¹²⁵“Artificio, Artefato, Artimanha”. 3ª palestra: a artimanha da vida humana. Texto para 18ª Bienal de São Paulo não publicado, s/p.

¹²⁶*Ibidem*.

durabilidade da arte era a estratégia moderna de lutar contra a entropia, a qual está em vias de se modificar.

3.3.2. A desmaterialização do modelo moderno

Se a questão da dematerialização está associada a um questionamento da ideia de durabilidade, é importante saber o porquê de o modelo moderno ter a eternidade como objetivo, e o atual não. Para desenvolver essa ideia é preciso retomar o meio de comunicação preponderante da modernidade, que é a escrita. De acordo com o que foi dito anteriormente, o meio de comunicação é a forma, não o conteúdo de um modelo de pensamento. Mas, ao mesmo tempo, toda forma influi no que está sendo dito. Pode-se perceber isso através do seguinte trabalho de Joseph Kosuth:



Figura 40. Joseph Kosuth, “Uma e três cadeiras”, 1965

Uma e três cadeiras, explora bem o que está sendo exposto aqui. Kosuth coloca lado a lado uma fotografia de uma cadeira, uma cadeira e a definição de dicionário de uma cadeira. O que deu origem a cada uma das cadeiras é a mesma ideia, mas ao serem materializadas em *media* diferentes, elas se transformam em coisas também diferentes. O nome da obra é uma síntese dessa ideia. É exatamente isso que Flusser quer explicitar quando diz que “[a] estrutura influi na mensagem”¹²⁷. Mensagens passadas em canais diferentes são iguais, mas diferentes. Essa convergência/divergência entre os resultados permite compreender novas dimensões e contornos de uma mesma ideia, visto que a forma como algo é dito organiza também o que é dito.

¹²⁷ “Do olho selvagem”. S.L, OESP, (617): 5, 08.03.69

Sendo assim, o *medium* preponderante em uma cultura estrutura não somente a forma como a mensagem será recebida, mas também a própria mensagem. Os modelos de pensamento são influenciados pela forma que seu *medium* possui. A escrita, por exemplo, implica não somente uma convenção que necessita ser aprendida para ser decifrada, mas também, um processo. Processo, porque ela exige de quem lê a paciência e a habilidade de unir todas as partes para só então compreender o todo. Essa estrutura Flusser chama de discursiva. No dicionário um dos significados da palavra discurso é o seguinte: “encadeamento lógico de enunciados, um levando sequencialmente ao outro”¹²⁸. Logo, a forma discursiva é a abstração da forma imposta pela escrita, que permite sua aplicação não somente a enunciados orais ou redigidos, mas também a imposição dessa forma de perceber aos outros *media* disponíveis¹²⁹.

Essa imposição se dá devido à atuação do meio de comunicação escrito como modelo de pensamento. Se ele estrutura os modelos, então estrutura o modo de ver dos que vivem na cultura e ao mesmo tempo cria sua memória. A característica negentrópica de toda produção artística aparece no modelo moderno como tentativa de excelência e eternidade. Isso porque esse modelo se forma na Europa após o Renascimento, com a ampliação das taxas de alfabetização e a invenção da prensa de Gutemberg. O modelo moderno é contextual, devido ao fim da Idade Média e os primeiros questionamentos das verdades do cristianismo pela ciência, ele tem como característica a tentativa do homem de substituir Deus e evitar a morte. O desenvolvimento da ciência transformou-se em seu principal reduto, pois ela é fruto de discurso e assume a função de ocupar o lugar divino. Logo, a tentativa de produzir memória do modelo moderno tem caráter duplo: pois tanto quer dar sentido para a vida humana quanto modificar a natureza¹³⁰.

Flusser argumenta que o modelo moderno propiciou um desenvolvimento teórico e tecnológico sem precedentes, mas ao mesmo tempo em que o homem passa a transformar a natureza para se adequar a seu modelo de pensamento, esse modelo deixa de ter o homem como medida. Ao abandonar Deus e a ideia de que o homem é a medida de todas as coisas, o modelo moderno produz generalizações que têm a capacidade de modificação da matéria como finalidade, e não aquele que fará uso do produto. O artesão é um modificador do mundo, adequador das coisas aos modelos¹³¹. Isso é facilmente perceptível quando se usa um sapato pela primeira vez. É quase uma regra pressupor que sapatos novos machucam, e o fazem porque

¹²⁸ Dicionário Aulete.

¹²⁹“O espírito do tempo nas artes plásticas”. S.L., OESP, 16 (703): 4, 03.01.71

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹“A sociedade pós-industrial”, S.L., OESP, 4(168): 6-7, 20.01.1980.

não são produzidos sob medida, mas levando em conta a generalização de tamanho e formato que foi transformada na abstração de referência, na escala numérica de produção dos calçados.

O modelo discursivo possibilita a desumanização das relações, pois ele não trabalha com o todo, apenas com a separação em partes. O todo é apenas uma referência a ser atingida ao final se o desenvolvimento for satisfatório, exatamente como no ato de ler e interpretar um texto escrito. O caráter explicativo desse modelo transforma tanto a medida, quanto o ato de modelar em abstrações, as quais são muito bem retratadas no filme “Tempos Modernos” de Charles Chaplin. Logo, o modelo discursivo é um modelo epistemológico que subjuga os modelos ético e estético.

A ciência moderna tem um aspecto concreto, de modificação da natureza e de desenvolvimento material, que dá a sensação de o homem ter ocupado o lugar tradicionalmente destinado a Deus. O fato de os primeiros desenvolvimentos científicos terem influenciado diretamente na vida cotidiana dos indivíduos corroborou com essa sensação. O problema recrudescer quando a ciência deixa de ser compreendida como um modelo de pensamento e transforma-se no lugar da verdade. Quanto mais a sociedade passa a tratar a ciência como natureza, a função encobridora do *medium* escrito se sobrepõe a sua função desveladora.

Todavia, o desenvolvimento científico durante o século XIX percorreu trilha diferenciada. Mostrou a contingência das coisas, a mutabilidade, a impossibilidade da eternidade (FLUSSER, 1998, p. 84). A ciência passou a ser compreendida como uma série de estruturas ficcionais que se adéquam devido a explicações específicas a uma realidade imaginada. Ela se tornou cada vez mais imaterial, mais abstrata. A adequação à realidade deixou de ser um pressuposto e até a validade dos argumentos científicos enquanto verdades passou a ser questionada. Junto com a abstração da ciência o desenvolvimento tecnológico foi transformando a forma de compreender a materialidade¹³², pois a ideia da virtualidade, da existência não material das coisas passou a existir.

É nesse contexto que um novo meio de comunicação surge. Quando o modelo passa a ser tratado como dado, se solidifica, suas falhas e dificuldades tornam-se mais aparentes, o que incute no desenvolvimento de um novo modelo. A escrita, ao ter sua função encobridora mais atuante que a desveladora, e com isso mostrar-se inoperante, é substituída enquanto *medium* dominante por um novo, a imagem técnica. É claro que, como no caso da escrita, o novo *medium* modifica a realidade inteira.

¹³²“A sociedade pós-industrial”, S.L., OESP, 4(168): 6-7, 20.01.1980.

Imagens técnicas são imagens projeto, síntese entre discurso e imagem, ao unirem a característica abstrata da ciência com a forma de experimentar o mundo da imagem. Elas são modelo da nova ontologia, pois apontam para uma forma de lidar com o mundo que mistura vivência e pensamento. Uma forma não inteiramente discursiva, que tem técnica por pressuposto e não por objetivo, que dispensa a materialidade em prol da virtualidade e que necessita não de aprendizado, mas de pensamento¹³³.

As imagens sintetizadas se oferecem enquanto estratégia para um pensamento multi-dimensional, apto a pensar sobre outros pensamentos, (apto a filosofar), o qual, muito embora possa ser estruturado logicamente, o pode ser também por regras adicionais igualmente rigorosas¹³⁴.

A imagem técnica retira da matéria o valor do que foi realizado e o desloca para o conteúdo da mesma. Benjamin já havia mostrado isso, ao afirmar que a fotografia impõe uma nova forma de se relacionar com as obras de arte devido a sua reprodutibilidade técnica. Questões como aura, durabilidade, unicidade, eternidade perdem o sentido quando a fotografia pode ser distribuída e reproduzida infinitamente sem que seu conteúdo informacional se modifique ou se reduza (BENJAMIN, 2012, p.283). Flusser resume a questão ao dizer que, a reprodução da fotografia acaba com o conceito de propriedade material e isso pode ser mais bem percebido na comparação entre quadros e imagens fotográficas (FLUSSER, 2002, p.48). Além da virtualização da informação, a imagem técnica coloca o homem como medida novamente, ao propor, através da extrapolação de suas qualidades cognitivas, tecnologias que são colocadas a seu serviço¹³⁵.

Atualmente, com a existência de memórias artificiais de todo tipo, a materialidade se desfaz em virtualidade, a exemplo dessa tese, que foi escrita com auxílio da memória remota do *Google* chamada *Google Drive*. O *Google Drive* transforma a memória do computador, que já era imaterial, em ubíqua, em outras palavras, além de os arquivos armazenados na memória serem informação matemática, a memória em si já não é mais material, pois através desse aplicativo posso acessar todos os meus arquivos de qualquer computador apenas com acesso à internet. Assim, ao invés de transformar a natureza, a imagem técnica transforma os próprios modelos. E essa é a característica desveladora se equanimizando com a encobridora. A

¹³³“Artifício, Artefato, Artimanha”. 3ª palestra: a artimanha da vida humana. Texto para 18ª Bienal de São Paulo não publicado, s/p.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ A questão da eficácia dessa proposta não será desenvolvido aqui, para continuidade da problemática ver: **Pós-história de Vilém Flusser. Gênese-Anatomia-Desdobramentos**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2012.

revolução industrial é antropológica, pois cria um novo homem que tem por objetivo não mudar o mundo, mas mudar modelos¹³⁶.

Na medida em que o fazer humano vai se deslocando do fazer obras para o fazer informações, o termo “arte” vai adquirindo o significado de “proposta para modelar vivências concretas”, e vai se tornando inseparável do engajamento científico e político, parte integrante do engajamento humano contra a entropia¹³⁷.

O modelo contemporâneo pressupõe um outro tipo de relação com o mundo e, conseqüentemente, também com a informação. Se o *medium* muda, a mensagem também muda, gerando a necessidade de repensar a relação entre a sociedade e a informação. Ao contrário da ontologia anterior, em que os modelos eram propostos a partir da análise e da modelagem de objetos em um universo onde a memória humana processava e armazenava a informação, atualmente as informações são produzidas virtualmente e armazenadas artificialmente. Isso coloca um novo problema para a educação humana¹³⁸, se educação for compreendida como a atividade de ensinar signos convencionais e a habilidade de se relacionar com eles.

Aprender, depois da tecnologia, só faz sentido em níveis básicos, como no caso de ler, escrever ou contar, pois armazenar informação é quase que idiótico atualmente, apesar de grande parte do processo educativo estar fundamentado na equação: professor expõe conteúdo para aluno e esse, por sua vez, absorve. A famosa pedagogia bancária. Esse modelo é baseado na estrutura discursiva somada à necessidade de armazenamento. A tecnologia, juntamente com a característica não discursiva da imagem, coloca a necessidade de uma relação ativa entre signos e pessoas. Não há meio termo, pois a aparência de facilidade e obviedade das imagens técnicas foi reproduzida em todas as outras instâncias. Isso pode ser percebido ao comparar controles de vídeo cassetes da década de 1980 e telefones celulares atuais. O exemplo parece estranho, mas os controles de vídeo cassete foram praticamente os primeiros objetos com tecnologia digital a fazerem parte do cotidiano dos brasileiros. E eles eram considerados particularmente desafiadores, eram poucas as pessoas que dominavam o uso da maioria dos botões. Hoje, o equivalente dos controles são os celulares, mas há uma diferença substancial, eles são facilmente manuseáveis. A Nokia, uma das maiores fabricantes de telefone celular do mundo, testa a funcionalidade de seus aparelhos com crianças, buscando reafirmar que, a utilização da tecnologia em níveis básicos não necessita de especialização, em termos usuais,

¹³⁶“A sociedade pós-industrial”, S.L., OESP, 4(168): 6-7, 20.01.1980.

¹³⁷“Arte na pós-história”, texto não publicado, s/p.

¹³⁸“Artifício, Artefato, Artimanha”. 3ª palestra: a artimanha da vida humana. Texto para 18ª Bienal de São Paulo não publicado, s/p.

ela é “intuitiva”. Aprender a utilizar um celular ou até um novo computador raramente exige a leitura do manual de instruções. É por isso que a ideia contida por traz do verbo aprender torna-se obsoleta.

No dicionário Aulete o verbo possui quatro significados: alcançar, obter conhecimento, compreensão ou domínio de (informação, assunto, matéria etc.), por meio de estudo ou prática; adquirir a habilidade de; tornar-se adestrado em; fixar na memória; decorar; memorizar; e entender melhor, tirar como lição. Todos quatro significados remetem às ideias de armazenamento de informação ou aquisição de habilidade já discutidas. E, é por isso que Flusser afirma a necessidade de parar de aprender e começar a pensar, pois é isso que o modelo da imagem técnica coloca. A imagem técnica exige de quem se relaciona com ela uma interpretação, pois ela não é nem somente uma imagem como no caso das imagens tradicionais, nem somente texto. Ela pressupõe a correlação entre os dois *media* e impõe que seja repensada a relação da sociedade com as imagens.

Aprender deve ser visto apenas como uma ferramenta para saber como as coisas funcionam, não uma estratégia de armazenamento infinito. O conhecimento enciclopédico parece uma perda de tempo depois das buscas booleanas e dos *smartphones*. O que a busca booleana não faz é processar essas informações, transformá-las em algo. A frase “Pare de aprender e comece a pensar” ilustra a ideia. Ela é de Jacob Barnett, um garoto de quatorze anos diagnosticado com autismo aos dois que está prestes a reformular a teoria da relatividade de Einstein. Com o diagnóstico do autismo veio a constatação pelos médicos de que ele nunca aprenderia. A verdade é que Jacob não é capaz de aprender a partir do método tradicional utilizado nas escolas Ocidentais. Ao contrário do que foi diagnosticado, Jacob construiu uma forma própria de se relacionar com o conhecimento e foi aceito na universidade aos oito anos de idade. Sua ideia é que os modelos existentes servem apenas enquanto base para que cada um possa desenvolver sua própria maneira de pensar¹³⁹. É exatamente essa a demanda das imagens técnicas, elas impõem uma outra forma de se relacionar com o mundo, que é ativa, que exige de cada um que se dispõe a se relacionar com elas. E isso não é diferente no caso das obras de arte.

¹³⁹ No vídeo do TED, que está no CD em anexo, Jacob está com doze anos de idade. Disponível em: <http://tedxwaterloo.com/stop-learning-start-thinking-start-creating/>

3.3.3. A arte *stricto sensu*

A crise atual da arte é dupla, ela é tanto uma crise dos modelos de pensamento da cultura Ocidental, quanto a crise de outro modelo, o modelo institucional que se desenvolveu principalmente após o século XVIII. Flusser trabalhou poucas vezes com essa faceta da arte, até porque sempre priorizou seu sentido *lato*, mas duas análises, especificamente, apontam diretamente para o problema: a consequência da separação entre arte e técnica trabalhada no capítulo anterior, e sua compreensão da arte, tanto como uma língua específica, quanto como atividade poética. Para desenvolver as duas questões, partirei de uma possível leitura do que seria a arte *stricto sensu*.

Dentro da ontologia flusseriana, a arte será entendida como uma língua não autônoma, por não possuir uma estrutura complexa como a das línguas maternas. Ela depende dessas para ser conversada, o que a inclui dentro do que foi chamado de língua *lato sensu*. É preciso retomar aqui o gráfico da fisiologia das línguas exposto no primeiro capítulo. Se a arte é uma língua, então ela possui todas as camadas e relações atribuídas a todas as outras línguas. Por exemplo, os aspectos plástico e visual, que se localizam nas bordas direita e esquerda do globo, podem ser entendidos de forma ampla. Assim, o aspecto visual da arte seria a relação direta entre a ideia/poesia e a visualidade. No caso do aspecto auditivo o contrário acontece, e quanto mais próxima do centro está uma obra de arte, mais ela se concentra na ideia em detrimento dos demais aspectos. O trabalho da artista britânica Janett Cardiff exemplifica a questão.



Figura 41. Janet Cardiff, “*The Forty Part Motet*”, 2001

Esse trabalho constitui de 40 alto-falantes organizados em círculo em que cada um deles representa uma voz¹⁴⁰. A música que está sendo cantada é “*Spem in Alium*” de Thomas Tallis, escrita em 1573. O objetivo da artista é de mudar o foco do ouvinte. Com os alto-falantes organizados dessa forma, é possível que a audiência circule pelo ambiente e escute a música do ponto de vista de quem canta e não de quem escuta. Dependendo do lugar que se está escuta-se sons diferentes, permitindo que a música encontre o ouvinte em várias condições.

Em “*Alter Bahnhof Walk*”, a artista, juntamente com George Burer Miller, explora o vídeo dando ênfase para o aspecto auditivo e sensorial. O trabalho consiste em *iPods* e fones de ouvido com um vídeo que deve ser visto e, principalmente, ouvido, ao mesmo tempo em que se segue o caminho por ele exposto¹⁴¹. Durante o processo em que a voz de Cardiff guia quem vê, uma mistura entre realidade e ficção se passa. Os artistas chamam o processo de “cinema físico”, que, na verdade explora o caráter auditivo de forma mais premente.



Figura 42. Janet Cardiff, “*Alter Bahnhof Walk*”, 2012

Acontece que, como a arte possui uma natureza ambígua, ela ocupa dois lugares dentro de sua própria institucionalização, ela é tanto a camada da poesia, quanto aparece de forma mais digerida no equador da realidade. Essa ideia fica mais simples ao utilizar a Mona Lisa como exemplo. No momento em que Leonardo da Vinci a fez ela era poesia colocada em conversação. Após quase quinhentos anos essa obra de arte oscila entre as camadas da conversação e da salada de palavras, pois ela tanto cumpre seu papel de obra prima da arte Ocidental, digna de embasacar apreciadores e gerar produção intelectual, quanto foi absorvida pela Indústria Cultural e figura em todo tipo de publicidade e produto de baixa qualidade. A Indústria Cultural absorve a arte e a transforma em produto de consumo, mas também parte da arte institucionalizada já surge com esse objetivo e nasce não enquanto poesia, mas enquanto

¹⁴⁰ O vídeo ilustrativo se encontra no CD em anexo.

¹⁴¹ *Ibidem*.

regurgitação. Esse é o caso já citado do Romero Brito, que elegeu técnicas cubistas já apreciadas pela sociedade e as esvaziou de significado produzindo um trabalho atrativo visualmente e altamente vendável.

Já a arte enquanto poesia possui uma relação com a conversação da cultura Ocidental complexa. Flusser atribui essa relação à separação entre arte técnica que, devido ao caráter discursivo do modelo moderno, transformou ambas em discursos em árvore. Os discursos em árvore são derivações do discurso piramidal, característico do discurso religioso, onde existe uma hierarquia muito bem estruturada e respeitada. Eles são a manutenção da hierarquia com a introdução de diálogos de ramos especializados. Praticamente muito eficientes para promover o desenvolvimento característico do modelo moderno, mas o fato dos diálogos acontecerem em nichos especializados fez com que, cada nicho produzisse um vocabulário também especializado, que terminou por dificultar a participação de não especialistas (FLUSSER, 1982, p.60-1). A elaboração de discursos específicos e especializados sobre a arte distanciou a produção artística do próprio processo cultural do qual ela faz parte. As instituições, o vocabulário especializado, e a construção de um modo de se relacionar com a arte caracterizam ainda hoje o que foi chamado de “mundo da arte” pelo Danto.

O problema não está na institucionalização da produção artística, mas sim na separação entre obras de arte e sociedade. Teoricamente a arte deveria alimentar o tecido social, não torná-lo mais hermético. Situação que se recrudescer devido à crise do modelo moderno. Se, já se impunha, na modernidade, a separação, com a modificação da produção artística esse hiato se torna ainda maior, fazendo com que a arte se transforme em atividade de especialista.

Como foi dito anteriormente, a arte institucionalizada pertence às camadas da conversação e da salada de palavras. Acontece que a compreensão social do que deveria ser arte não é adequada ao tipo de arte que hoje pertence a essas camadas. Claro que toda a história da arte tradicional também faz parte dessas camadas e é popularmente reconhecida como obra de arte, justamente devido ao fato de estarem sendo conversadas há vários séculos. O nível de especialização tornou-se tão exacerbado que, apenas os iniciados fazem parte do “mundo da arte” contemporânea.

Esse problema torna-se ainda mais complicado se for adicionado que a arte é uma língua ou código não convencional. No caso das línguas maternas, quando se percebe alguma coisa, os sentidos se conectam a palavras organizadas em frase, mas isso só acontece com as coisas corriqueiras, para as quais já existem articulações formuladas que são quase universais, como no caso de uma cadeira. Ao convencionar coisas atribuindo conceitos a elas, passa-se a compreender aquela coisa dentro do universo de significado estipulado pela palavra utilizada,

ou seja, a força do dado bruto ainda não articulado perde-se. O que acontece com a arte é exatamente o contrário.

A arte é um dado bruto no sentido flusseriano. Ela é dado bruto, pois é dado de outra língua que deve ser articulado em uma língua flexional. É um universo simbólico que necessita de um outro para ser conversado, mas essa relação com o outro universo se dá por meio da tradução. É através da experiência com ela que inicia a tentativa de articulação. Muitas vezes o dado bruto é apenas tangenciado, outras vezes é em parte apreendido. Com o tempo consegue-se articular melhor e mais profundamente esse dado, mas sua articulação completa nunca é alcançada. É exatamente essa a tentativa do discurso moderno que deu origem à história da arte. A conversação tangencia o dado ao interpretá-lo, e a história da arte, no modelo tradicional, transformou algumas interpretações em cânones que minimizavam o hiato entre público e arte. Atualmente essa tentativa tornou-se quase impossível, pois, ao contrário da produção artística do modelo anterior, que tinha discurso como pressuposto, a arte atual não é necessariamente discursiva. As obras de arte não discursivas exigem participação de quem as experimenta.

Portanto, a modificação do modelo de pensamento mostra-se como tarefa ainda mais complexa quando o universo institucionalizado é colocado em questão. A desvinculação da produção artística do caráter discursivo transformou o problema institucional da modernidade em questão de experiência estética, pois se a arte é a produtora dos modelos, como eles serão compreendidos e incorporados pelo processo cultural se as obras de arte não cumprem sua função? Esse assunto continuará a ser investigado no próximo capítulo.

3.3.4. Vantagens e desvantagens da proposta

A análise da arte *stricto sensu* foi feita a partir de duas questões presentes na obra do Flusser: o fato de ele ter feito várias críticas de arte e participado da organização da Bienal de São Paulo, e a afirmação que será desenvolvida no próximo capítulo de que, o espírito do tempo da contemporaneidade aparece de forma mais clara nas artes visuais da década de 1960. A proposta foi inspirada em várias questões apontadas em suas críticas, mas não desenvolvidas de forma mais ampla, por terem o objetivo de falar sobre uma obra específica. Aponto, principalmente, as críticas publicadas no Suplemento Literário de “O Estado de São Paulo”, como fonte dessa proposta.

Já, a análise crítica deste subcapítulo abordará apenas algumas questões, pois a construção mesma do subcapítulo foi feita por mim, o que inviabiliza a função dessa proposta para a maioria dos argumentos. Todavia, alguns pontos podem ser registrados.

O primeiro se refere às análises que Flusser faz do desenvolvimento da cultura. Ao contrário de Danto, que não as faz, Flusser as possui em abundância. E esse é um dos motivos de eu ter editado várias análises diferentes, deixando apenas o essencial do argumento. Até porque, o mundo explorado por Flusser é sempre ou catastrófico ou maravilhoso. E o que acontece, na verdade, é algo no meio termo entre os dois, mas com várias facetas não abordadas pela dicotomia.

Essa questão leva a outra crítica. Flusser problematiza as dicotomias, mas não consegue se apartar delas. Por mais que ele tenha apresentado o problema e apontando para a pluralidade, suas análises acabam por trabalhar dicotomias que poderiam ser evitadas. Acredito que ele não tenha conseguido vislumbrar outra possibilidade de propor o argumento.

A pós-história pode ser compreendida como o fim do modelo discursivo, pois o prefixo pós, ao ser associado com o termo história se refere ao que Flusser denomina de modelo discursivo, ou seja, modelo dominado não somente pela escrita, mas por um modo de compreendê-la.

E isso leva ao último ponto a ser abordado, pois uma noção menos datada do novo modelo não foi desenvolvida por Flusser. Ele não coloca uma verdadeira proposta para o não discursivo. Suas análises mostram a crise e suas características, mas ele não afirma nem o relativismo, que na verdade apenas resolve a questão das dualidades, nem o que seria esse novo modelo, apenas o associa à imagem técnica. Penso que a proposta de outra estrutura de pensamento é ainda mais complexa quando proveniente de um filósofo e atribuo a isso sua afirmação de que as artes visuais são o melhor lugar para compreender o espírito do tempo atual. Isso porque a filosofia é basicamente discursiva. E, até mesmo eu, que já vivenciei duas décadas a mais de desenvolvimento da imagem técnica, não consigo imaginar como seria o pensamento não discursivo para a filosofia. Na verdade, acredito que o modo é o método filosófico propriamente dito, as análises lógicas tentam levar essa ideia ao extremo, e não há possibilidade de ela se apartar desse método, sem se transformar em outra coisa.

3.4. Conclusão

Durante o capítulo, ficou claro que, dentro do contexto da destradicionalização o processo de desmaterialização da obra de arte se coloca como uma de suas características principais. Como foi visto, o termo desmaterialização se refere não apenas à objetualidade, mas a qualquer rigidez formal que explicita um modo específico de fazer arte. Toda a produção artística do último século foi se desmaterializando, pois a partir do momento que, como afirma

Danto, a arte se conscientiza de sua característica filosófica, a estrutura de regras que acompanha a tradição se efemeriza e, juntamente com ela, seus suportes. Logo, a desmaterialização aponta para uma ubiquidade das manifestações artísticas, que tornam, muitas vezes, difícil e até impossível propor linhas de demarcação entre elas. Como é o caso da *performance* e do *happening*, os quais trabalham os limites entre o teatro, a dança, as artes visuais e a música. É fácil perceber o problema quando esses meios são mencionados, mas os limites se tornaram tão borrados que, diferenciar pintura de desenho, ou fotografia de *performance* tornou-se tão complicado quanto. Isso porque o atributo material se transformou em consequência dos objetivos do trabalho de cada artista, visto que, como foi exposto na conclusão do capítulo anterior, a motivação para sua produção está em questões individuais.

Para concluir o capítulo, partirei da efemeridade relativa à característica reflexiva da obra de arte, trabalhada tanto por Danto quanto por Flusser, para não somente justificar esse processo, mas também para discutir seus efeitos institucionais, e a associação errônea entre reflexão e conceitualismo. O termo reflexão pode parecer complicado de ser utilizado, principalmente em um capítulo que discute o problema da imitação e da cópia, contudo, o sentido atribuído ao mesmo é um dos que podem ser encontrados no dicionário Aulete: “atenção aplicada ao processo do entendimento, aos fenômenos da consciência e às próprias ideias”. Dessa forma, quando afirmo que a arte possui uma característica reflexiva, quero dizer que ela é fruto do pensamento, mas não necessariamente é conceitual, ou discursiva.

É nesse ponto que outra questão trabalhada na conclusão do capítulo anterior merece ser retomada: o erro que atribuo ao Danto e ao Flusser de não terem compreendido que, a discussão da segunda vanguarda com a filosofia se configura também como parte do processo de refutação atribuído ao modernismo, ou seja, eles perceberam uma mudança na arte, mas não perceberam a continuidade. A segunda vanguarda questiona a tradição filosófica de formas e intensidades diferentes. Algumas se aproximaram tanto da filosofia que tornaram difícil sua separação. É por isso que Danto não consegue diferenciar arte de filosofia.

Um dos mais influentes movimentos da segunda vanguarda foi o Conceitualismo. Esse movimento tem como objetivo transformar a arte em conceito, como mostra Joseph Kosuth em seu célebre texto “A arte depois da filosofia”: “A definição “mais pura” da Arte Conceitual seria a de que a arte se trata de uma investigação sobre os fundamentos do conceito de “arte”, no sentido que ele acabou adquirindo” (KOSUTH, 2006, p.227). Essa citação aponta duas questões: a primeira que a Arte Conceitual tem o mesmo objetivo que a Filosofia da Arte, e a outra que a segunda vanguarda é ainda parte do processo de destradicionalização da arte. Apesar dos problemas trabalhados por esse movimento terem os mesmos objetivos dos demais, existe

uma associação, principalmente por pessoas, de certa forma, ligadas à arte, entre a produção artística e o conceito desde então. Como se a arte tivesse a necessidade de ser conceitual, e, não apenas a possibilidade de o ser. Isso acontece porque, como todo movimento modernista, o conceitualismo tem o objetivo de se estabelecer como o futuro da arte toda, sua proposta enquanto estrutura não é em nada diferente das outras. Nesse sentido, a associação entre arte e conceito se deve a uma espécie de aceitação do Conceitualismo como a forma correta de fazer arte. O que pode ser visto, por exemplo, pela famosa escola de arte americana *California Institute of the Arts*, que tem um objetivo conceitualista em sua base, e figura entre as principais escolas de arte do mundo.

Danto diz em seu novo livro que, um estudo norte americano afirma existirem mais de mil manifestos vanguardistas diferentes, o que me permite conjecturar o porquê de o conceitual, em detrimento das milhares de possibilidades existentes, ter sido eleito como a característica da arte a partir de então. Esse erro tem a mesma origem do de Danto e Flusser. Existe uma indiscernibilidade entre a tentativa de discutir com a filosofia e o caráter que chamo de reflexivo na arte. É como se o conceitualismo tivesse preenchido uma lacuna que está aberta, pelo menos, desde o dadaísmo, qual seja: da falta de ligação entre a arte e o que foi instituído pelo Iluminismo como o que deveria sê-lo. Larry Shiner, e seu argumento de que a arte nasceu no Iluminismo, mostra que o principal objetivo do século XVIII era transformar a arte em algo intelectual, proveniente do pensamento, para diferenciá-la dos também nascituros: artefato e artesanato. A arte já nasce com uma característica reflexiva, que nesse momento não tem nada de conceitual, como o próprio Kant mostra. Nesse sentido, uma segunda questão se coloca: se a arte foi sempre reflexiva, porque propor essa característica como diferencial da contemporaneidade?

Para responder às duas questões propostas, retomarei a discussão de Danto com a *mimesis*. O problema de Danto parte da constatação de que, a ideia de representação torna-se filosoficamente ainda mais complexa quando os objetos antes representados passam a ser a representação final, para então desenvolver as consequências geradas por isso. No entanto, a questão que ele não percebeu e que Flusser torna clara, é que as imagens técnicas, como, por exemplo, as fotografias, são o ápice da ilusão. Elas são a ilusão que parece realidade, ou melhor, a ilusão que é confundida com a realidade. No livro “O Universo das Imagens Técnicas”, Flusser escreve que “(...) as imagens técnicas não são superfícies efetivas, mas superfícies aparentes, superfícies cheias de intervalos. Imagens técnicas enganam o olho para que o olho não perceba os intervalos. São *trompe l’oeil*” (p.29). Logo, apesar de aparentemente a imagem técnica ter colocado um ponto final no problema da ilusão na arte, a arte moderna mostra que a

ilusão tem dimensões ainda não consideradas pela tradição. A ilusão alcança outro patamar, ela deixa de ser relativa somente a um arcabouço de técnicas que permite enganar o olho humano, para adquirir uma dimensão mais abstrata. Esta coloca as imagens em um nível de complexidade ainda mais profundo que o dos textos, pois são imagens que, por mais que tenham, na maioria das vezes, as mesmas características das imagens tradicionais, têm outra origem, são derivadas dos textos. Deixaram a característica ritualística que as acompanhou desde as cavernas, passaram a ter a mesma função e importância de um texto. Está aí a dimensão poética de toda obra de arte trabalhada por Flusser.

O erro de Flusser foi não ter percebido que mesmo a imagem tradicional já não mais possui as características desse momento quando os modelos mudam. A imagem tradicional, no modelo moderno, não cabe mais nessa alcunha, ela ganha características da escrita. Isso pode ser percebido nas obras de arte do Renascimento ao século XIX, elas possuem uma discursividade inerente, têm texto como base. A imagem técnica é apenas a culminação desse processo. Ela somente exacerba essa característica nas imagens.

Shiner afirma que, durante os dois séculos que sucederam o Renascimento, a ideia de arte conhecida hoje foi construída. Isso ocorreu a partir da dissociação do caráter ritualístico que as caracterizava até o fim do período medieval. É possível questionar o argumento de Shiner, mas nesse ponto não vejo diferença entre sua proposta e a de Danto, ou de Hans Belting. A diferença entre o primeiro e os dois últimos é que, estes afirmam que a arte já se inicia no Renascimento, e aquele parte de uma compreensão de arte que vai dar vazão à contemporaneidade. São apenas pontos de vista derivados de objetivos diferentes, o que leva à eleição de demarcações também diferentes. O outro erro de Flusser foi não ter percebido que ter texto por pretexto ainda é pensar a imagem técnica nos moldes modernos. Ele não conseguiu perceber que estava aplicando a uma nova proposta, um modelo em vias de desaparecer. Em compensação, como será trabalhado no próximo capítulo, ele percebeu isso na arte.

Isso me permite concluir que o problema da separação entre aparência e realidade começa ainda antes de Duchamp, ou seja, que a questão atribuída por Danto à *Pop Art* acontece mais de um século antes. É possível argumentar que a fotografia é uma representação, e não a coisa mesma, mas a *Brillo Box* também o é. Concordo que o fato de a *Brillo Box* ter sido feita em formato e tamanho reais tornam a questão mais complexa, mas os problemas levantados por uma e por outra são os mesmos. Isso não invalida a teoria dantiana, apenas sua demarcação. Ele compreendeu os problemas da relação entre arte tradicional e pós-histórica, apenas teve sua epifania tardiamente. Sua análise continua sendo muito frutífera para pensar o assunto.

Já Duchamp e o movimento dadaísta, transformam a situação, pois levam o problema da representação a outro patamar. Os *readymades* são representações que são as coisas mesmas, ou seja, são eles os iniciadores do processo de desmaterialização na arte. A fotografia, com sua característica descartável, aponta para a desmaterialização, como o próprio Benjamin mostra, mas é apenas com o processo de destradicionalização da arte que ela passa a ser considerada como um *medium* artístico. Logo, a desmaterialização da obra de arte pode ser compreendida de duas formas: tanto como desencadeadora da destradicionalização, considerando fotografia como o início, quanto como consequência da destradicionalização, se os *readymades* o forem. A primeira entende a arte de forma ampla e a segunda de forma restrita.

Os *readymades* são responsáveis por muito mais que pelo recrudescimento do processo de desmaterialização da arte. Aliás, eles iniciaram grande parte dos problemas contemporâneos, os quais, naquele determinado momento, ficaram isolados, mas foram retomados pela segunda vanguarda. Atribuo isso à guerra na Europa e à migração do polo artístico mundial para Nova Iorque. O trabalho do artista David Hammons aponta essa questão, assim como a ironiza.

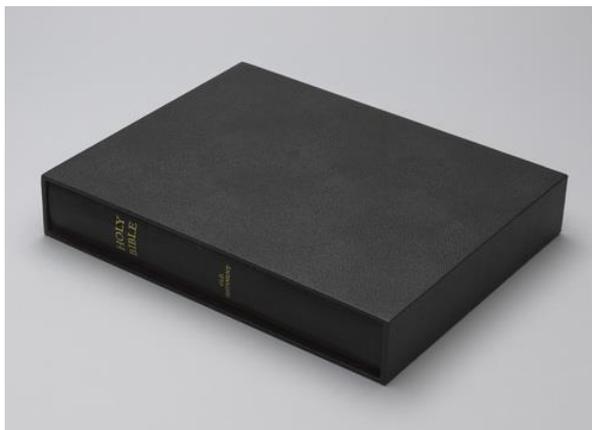


Figura 43. David Hammons, *The Holy Bible: Old Testament*, 2002

Hammons encadernou o livro de Arturo Schwartz, chamado “*The Complete Works of Marcel Duchamp*”, como uma bíblia e o dispôs em um quarto vazio à meia luz em uma espécie de altar. Para manuseá-lo era necessário higienizar as mãos com álcool gel. Além disso, ele o encadernou como velho testamento, como história que antecede, culmina e confirma um novo testamento que será construído.

Todavia, apesar de já em 1915, com “*After a broken arm*”, Duchamp dar vazão à série de problemas suscitados pela consideração de um objeto cotidiano como obra de arte, as primeiras vanguardas possuem um discurso mais direcionado para a questão da habilidade técnica e da beleza. Em uma fala de 1961, o artista afirma que seu objetivo inicial com os

readymades era produzir objetos anestésicos, ou seja, que não gerassem nem gosto nem desgosto¹⁴². Todavia, isso não impediu que eles desencadeassem outros problemas. Tanto é que Duchamp torna-se um dos mentores do Fluxus após a Guerra, o qual, como já foi dito, coloca o problema da materialidade de modo bastante enfático, como no caso das *performances* e *happenings* realizados pelo movimento.

Dessa forma, duas coisas devem ser levadas em consideração: a primeira que Duchamp já discute com a tradição filosófica, pois seu problema é com os padrões estéticos; e a segunda, é que mesmo não tendo sido o objetivo do artista questionar a materialidade da obra de arte ele o fez. Os *readymades* são a expressão da característica reflexiva da arte, pois demonstram a falta de necessidade de sua vinculação não somente com modos de fazer, mas também com *media* específicos. Sem Duchamp e a lacuna temporal entre seu trabalho e a segunda vanguarda, esta última não teria sido possível. Até porque o artista coloca o problema para as artes visuais especificamente, enquanto as décadas de 1950 a 1970 ampliam o questionamento para todas as formas de arte.

Ao retomar Shiner é possível perceber que toda a construção do conceito de arte se deu no nível intelectual, ou seja, com ornitólogos tentando ensinar os pássaros como eles são. A transformação da arte em criação só começou a atingir a própria arte após a publicação da enciclopédia de Diderot e D'alembert. O que significa que a arte, propriamente dita, só começa a incorporar as características a ela atribuídas no início do século XIX, o qual desemboca no processo de desmaterialização, passando pela fotografia e culminando nos *readymades*. Assim, até a associação da arte com a criação se deu através da imposição de regras, já sua história posterior se configura como um movimento em relação à sua transformação intelectual. Nenhum dos filósofos Iluministas sequer imaginava como isso iria se desenvolver.

Cada obra de arte coloca um problema, um questionamento, um ponto de vista sobre o mundo, e seu atributo material só existe no intuito de auxiliar na explicitação do que ela está propondo. Vilém Flusser aponta nessa direção ao afirmar que, a mesma coisa expressa em meios diferentes transforma-se em coisas diferentes. O que dá origem à mensagem pode ser o mesmo, mas o meio as torna diferentes¹⁴³. Isso pode ser percebido ao comparar uma obra de arte com um texto de filosofia. Ambos podem discutir o mesmo problema e possibilitar conclusões semelhantes, mas eles não serão jamais a mesma coisa, pois são meios diferentes. Isso gera, conseqüentemente, formas de experimentação e interpretação também diferentes. É

¹⁴² In: Arthur Danto. "Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea". *ARS (São Paulo)*, Dez 2008, vol.6, no.12, p.15-28.

¹⁴³ "O espírito do tempo nas artes plásticas". *SL., OESP*, 16 (703): 4, 03.01.71

essa proximidade com o próprio material da filosofia que torna a arte ao mesmo tempo tão profícua e tão plural atualmente. A característica reflexiva da arte transformou-se em sua característica mesma, mas o que a singulariza é a relação dessa característica com a materialidade escolhida, por mais efêmera que ela seja. Se a materialidade é relativa a cada obra de arte, o pluralismo se impõe.

A grande diferença entre o moderno e o contemporâneo é justamente que o moderno ainda buscava pelo modelo correto. O contemporâneo acredita e trabalha com a pluralidade modelar. A saída do Danto para buscar um único modelo é justamente afirmar a pluralidade desse modelo e sua relação com o contexto histórico. O modelo do Danto pode tudo, então deixa de ser exatamente um modelo, para apenas dar direcionamentos. O modelo do Danto quer ser modelo, mas na verdade é modelo superado. Já o modelo do Flusser é tão ineficiente quanto, pois ainda pressupõe a possibilidade da existência de um modelo, mesmo que um modelo adequado à situação. O que nenhum dos dois filósofos conseguiu perceber é que a própria ideia de modelo exige parâmetros que fazem parte de uma forma de pensar que não se conforma mais ao mundo. Se existe algum modelo atualmente é o da possibilidade de todos os modelos, uma espécie de “vale tudo” feyerabendiano, onde não é proibido ou errado utilizar modelos, contudo não há um modelo que deve ser tomado como parâmetro. O interessante é que tanto o Flusser quanto o Danto, concordariam com isso. Eles apenas não conseguiram ver a falência do sistema. Danto, por ser essencialista, e Flusser, por não ter vivido o suficiente, ou talvez, como Danto, por ter cérebro moldado por outra forma de pensar.

A relação entre arte e realidade passou da ideia filosófica da realidade metafísica para a própria vida, e, por isso mesmo, a realidade/verdade tornou-se contextual. A verdade absoluta só faz sentido se o que está sendo considerado como verdade é um pressuposto metafísico. A partir do momento que as coisas do mundo são percebidas enquanto realidades mesmas, a filosofia e a arte iniciam o caminho para o pluralismo.

Nesse contexto, tanto a transfiguração como a *poiesis* mostram-se como caminhos bastante profícuos. Ambos tentam compreender a arte através da união das variáveis que a compõem, apontando para a característica perturbativa e transformadora de toda obra de arte, devido a sua relação com o novo. Tanto é que, a união dos filósofos mostra-se possível nesse ponto. A transfiguração pode ser compreendida dentro da filosofia flusseriana como a proposição de novas formas de ver. A qual é tão abrangente a ponto de possibilitar a modalização das propostas. A transfiguração ou proposição de uma nova forma de ver pode ser encontrada tanto em coisas simples, como a utilização de um balde como abajur, como em coisas complexas e modificadoras da estrutura da realidade, como a teoria da relatividade. Ou

seja, com Flusser é retirado a aspecto religioso que o mundo da arte dantiano mantém. A modalização é responsabilidade de cada ao pensar nas possibilidades geradas por uma nova poesia. Quanto mais modificadora ela for, mas importante ela também será considerada.

Além disso, Danto não explorou a potencialidade da metáfora da transfiguração, visto que se ateu ao ato artístico de inverter a estrutura da representação, ou seja, ao fato de um artista ao invés de utilizar algo como referência e produzir uma representação desse algo, utilizar ou o próprio algo ou uma cópia exata dele. Com isso, o filósofo transfere a deliberação acerca do fato de que algo é obra de arte da capacidade sensório-intelectual do indivíduo para o mundo da arte. É claro que ele não limita sua determinação de características para definição de uma obra de arte ao mundo da arte, mas a transfiguração de objetos comuns em religiosos também não o faz. Danto não compreendeu que a materialidade jocosa da *Brillo Box* é uma ironia à própria estrutura, tanto do mundo da arte, quanto da Indústria Cultural. Isso pode ser visto de forma ainda mais clara na série de pinturas do Warhol “*Do it yourself*”.



Figura 44. Andy Warhol, “*Do it Yourself (Landscape)*”, 1962

Acredito que o motivo de ele não ter desenvolvido esse ponto se deve à sua necessidade de estabelecer uma definição para arte. Inclusive ele afirma que não se refere à qualidade das obras de arte. Acontece que dentro do processo de destradicionalização da arte, a implosão das barreiras definitórias se coloca como necessidade. O conceito de mundo da arte é uma tentativa de manutenção de um modo específico de pensar a arte. Sua desmaterialização o mostra, visto que ela coloca problemas para as instituições e para o mercado. Ou seja, a transfiguração só faz sentido por causa da institucionalização da arte, sem ela, os objetos seriam apenas objetos.

Se já não mais existem modos de ser e de fazer arte, automaticamente todos os limites historicamente determinados a partir de modos de ser e fazer tornam-se inoperantes. A

intercambialidade entre esses modos passa a ser a característica mesma da arte contemporânea. Logo, outras formas de pensar as relações entre arte, instituições e mercado tornaram-se necessárias. O problema é que as instituições associadas ao mundo da arte ainda trabalham tanto historicamente, quanto com os valores da estética Iluminista.

A ideia museológica que está em vias de se modificar é fruto desse pensamento negentrópico, dessa necessidade de preservação desenfreada de toda e qualquer coisa produzida pelo ser humano. O artista Rodrigo Bueno discute essa questão.



Figura 45. Rodrigo Bueno, “Destino Traçado (Barroquinho)”, 2013

A série Destino Traçado surgiu quando Rodrigo Bueno viu seus antigos livros de arte sendo deteriorados pela ação de traças, cupins e mofo. Ele fotografou as imagens deterioradas, emoldurou-as, e inseriu dentro da moldura organismos vivos, dos mesmos tipos encontrados em seus livros, para que continuassem deixando suas marcas. Desse modo, o artista coloca questões acerca da durabilidade, da conservação e da forma de fazer isso. Ao mesmo tempo, ela ironiza o modo clássico, museológico de conservação, por ser inócuo se considerada a existência humana, e não a vida de algumas gerações.

A arte é o principal exemplo, mas se a perspectiva for ampliada, a efemerização acontece em todos os âmbitos da sociedade. Durante o século XX, instituições sagradas como o casamento se efemerizaram, os objetos de uso comum tornaram-se cada vez mais descartáveis, com uma durabilidade que demonstra praticamente a desintegração de toda produção humana. A madeira utilizada para os móveis não é mais madeira, mas MDA, as paredes das casas, bens considerados de longa duração, estão gradualmente deixando de ser feitas de tijolos para serem feitas de gesso ou de outro material facilmente modificável. Acontece que essa efemerização da materialidade não é índice de uma concordância da

humanidade a respeito da finitude das coisas, muito pelo contrário, é índice da pluralidade, da impossibilidade de existência de respostas eternas e da vontade humana de mudar, de adquirir novos pontos de vista sobre as coisas. Ao construir um prédio com paredes apenas nas divisões entre os apartamentos, cada pessoa pode dividir internamente da forma que desejar. Isso leva a uma multiplicação de pontos de vista, que não têm basicamente o objetivo de serem mantidos *ad aeternum*, mas que podem ter certa durabilidade, quem sabe uma durabilidade milenar, dependendo da popularidade dos mesmos. Acontece que, se forem guardados, o serão de outra maneira, não no sentido tradicional do termo. Não serão mantidas necessariamente as próprias coisas. E, nesse sentido, a arte vem mostrando isso. Osório aponta as seguintes questões ao discorrer sobre os problemas trazidos pela doação do acervo da artista Márcia X ao Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro, do qual é curador:

Dentro de todo aquele conjunto de referências, no interior das pastas, o que seria apenas documento do passado e o que teria capacidade de reverberar relações de sentido deslocadas no tempo e no espaço? Como lidar com fragmentos que compuseram outrora uma performance sem reauratizá-los e transformá-los em relíquia ou objeto escultórico? Como guardar sem fixar o sentido na matéria morta? O que cabe preservar em uma performance? (OSÓRIO, 2013, s/p)

Ele coloca ainda a questão do valor de mercado da materialidade histórica de uma *performance*. Faz diferença usar o mesmo objeto utilizado pela artista? Existe valor na materialidade dos vestígios performáticos? Osório o faz mostrando que o objetivo não é ir contra o mercado de arte atual, mas contra o engessamento pelo mercado da materialidade histórica objetual do que foi utilizado. “Neste aspecto, não será a inserção institucional que lhe dará uma acomodação crítica. Muito pelo contrário, estas obras e seus muitos fragmentos poéticos, carregam para a instituição uma espécie de não-lugar originário, uma inadequação que nos obrigará a reinterpretá-los a cada vez que nos propusermos a exibí-los” (OSÓRIO, 2013, s/p).

Ao propor trabalhos extremamente efêmeros e desafiar, não somente as instituições, mas também o mercado a manterem-nos de alguma forma, os artistas encontram, na maioria das vezes, não uma discussão adequada sobre o assunto, como a proposta por Osório, mas o enrijecimento que ele tenta combater. A esquizofrenia da situação museológica passa por situações cômicas como no fato contado pelo próprio Osório¹⁴⁴ a respeito da Tropicália de Hélio Oiticica. Dois grandes museus do mundo estavam disputando quem tinha a Tropicália “original”, sendo que um afirmava que a sua era original, porque havia comprado primeiro.

¹⁴⁴ Em palestra no Congresso Gosto Interpretação e Crítica, setembro de 2013.

Acontece que a Tropicália é uma instalação que tem por objetivo uma vivência, assim como os parangolés já citados. Elas existem enquanto proposta, não faz sentido destacar sua materialidade, muito menos sua aura. Dentro do mesmo espírito, mas em um contexto diferente, cerca de sete anos atrás, vi no Inhotim a obra Nave Deusa de Ernesto Neto:



Figura 46. Ernesto Neto, “Nave Deusa”, 1998

Ela ficava em uma área aberta da Galeria Praça e, apesar de feita para ser penetrada, estava exposta apenas para ser vista. Ironicamente, um animal a estava comendo durante as noites. Quando a vi, ela possuía enormes buracos de dentes de algum animal, mas, mesmo assim, não podia ser penetrada. Esse tipo de ocorrência é exemplo da situação dúbia em que se encontra o museu frente a arte atual, visto que sua função mistura fato de ser um lugar de exposição e de conservação de obras de arte, com o valor comercial das obras em questão. Isso se choca com o fato de a arte ter mudado de estatuto, deixando de ser uma unidade pronta a ser contemplada para ser uma proposição de um artista para o seu público. Enquanto proposição, a obra existe quando é experimentada.

O artista Tino Sehgal propõe uma espécie de solução para a situação ambígua da relação entre museu e arte. Seus trabalhos são chamados de “situações construídas” e envolvem pessoas que colocam em prática instruções concedidas pelo artista. O que significa que seus trabalhos só existem no espaço e no tempo em que são executadas, pois seus materiais são o movimento, a relação constituída entre público e intérprete, os gestos, a linguagem, entre outros. Não existe objeto físico, são atos executados por alguma outra pessoa que não o próprio Sehgal. Ele efemeriza não somente o resultado final, mas a própria estrutura intrínseca do que é chamado de arte visual. O que pode ser percebido é que seus trabalhos são uma versão ainda menos material de estruturas como a do teatro e da dança. Até o século XVIII só era considerado autor/músico aquele que escrevia a música ou a peça de teatro. Os atores não possuíam o título

de artista, pois o lugar da interpretação ainda não existia. É como se isso se passasse agora nas artes visuais, onde o artista é o criador da obra, não, necessariamente, aquele que a executa. A execução transformou-se em uma atividade técnica. Dessa forma, a obra de Tino Sehgal só existe no momento da relação entre público e intérprete, visto que o artista não permite que ela seja registrada de nenhuma forma, nem sequer desenhada. Sua comercialização é feita verbalmente, ele não escreve nada, nem permite que a pessoa que compra escreva. A venda é feita por intermédio de um representante do cartório juntamente com testemunhas, e ele estabelece regras para sua execução, como um período mínimo de seis semanas de exibição, para que o trabalho não seja percebido como uma peça de teatro, e estabelece a revenda da mesma forma como fora feita a venda: oralmente (OSÓRIO, 2013, s/p).

No entanto, ao mesmo tempo, é óbvio que as estruturas tanto institucionais, quanto mercadológicas não deixarão de existir, apenas se modificarão para abarcar essas novas características. É por isso que uma forma de compreender a arte de modo mais abrangente e sem limites determinados se coloca.

Portanto, a intelectualização se coloca de modo enfático, devido às próprias modificações da sociedade Ocidental, sendo que a arte se configura como um lugar privilegiado para pensar sobre a questão. Ao desafiar os limites ela coloca em xeque, tanto o pensamento sobre ela, quando a experiência com ela. Esse é o desafio atual.

4. O QUESTIONAMENTO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Dizes que a beleza não é nada? Imagina um hipopótamo com alma de anjo... Sim, ele poderá convencer os outros de sua angelitude - mas que trabalheira!
Mario Quintana

4.1.O lugar comum: Arte é beleza

A associação entre arte e beleza faz parte da própria formação da cultura Ocidental. O processo de construção do que hoje é chamado de Ocidente começou no final da Idade Média e início do Renascimento com a retomada da cultura grega como referência para o humanismo. Não fazia sentido para um grego pintar ou esculpir algo feio. Por isso, sua estatuária esculpe, principalmente, deuses, justamente pela pressuposição de beleza e perfeição não encontrada nos mortais. Do legado clássico que sobreviveu, o discóbulo de Praxiteles é uma das únicas estátuas de mortais existente, e não se refere a um simples mortal, mas a um atleta, ao qual tradicionalmente se credita a beleza do corpo perfeito. Já a arte Medieval, com seus objetivos estritamente religiosos, utiliza a produção de imagens para fins educativos, desvinculando-se da produção de coisas belas. É devido à retomada do ideal grego, que a arte Renascentista passa a retratar o que era considerado como belo de forma harmônica.

O conceito de belo na Grécia possuía um espectro amplo, sendo associado a aspectos éticos, até porque não existia separação entre ética e estética. O ponto principal da ideia que ainda permanece é sua relação com o conceito de harmonia. O belo enquanto harmonia, enquanto proporção entre as partes, transformou-se em referência para o Ocidente. Foi, principalmente, após a autonomia da estética no século XVIII, que o conceito de beleza começou a se tornar mais restrito, ao ser associado com a sensibilidade especificamente, o que deu origem às principais estéticas do Ocidente. Mesmo assim, a afirmação de que o feio é retratado pela arte belamente ainda persiste.

Portanto, historicamente a beleza é a característica mais comum e diretamente associada pelo senso comum à produção artística. E as questões que se colocam são: Porque a beleza tem uma associação tão arraigada com a produção artística? Porque, em muitos casos, utiliza-se a beleza como sinônimo de arte? Porque esse adjetivo parece sempre o mais apropriado quando se refere a obras de arte?

Devido à hegemonia do belo enquanto harmonia e proporção várias tentativas de responder os porquês surgiram. Utilizarei duas como exemplo, a origem genética e a origem antropológica da percepção da beleza.

As pesquisas genéticas apontam para uma origem cromossômica da preferência pelo belo e harmonioso. Elas utilizam os animais e suas interações como objeto de pesquisa. Segundo algumas análises feitas com animais, os machos mais harmônicos e mais belos são mais bem sucedidos no acasalamento que outros com características desarmônicas ou desproporcionais. Sendo que o critério de harmonia e proporção é derivado da proporção áurea, que, segundo esse ponto de vista, seria algo natural que foi descoberto pelos Gregos¹⁴⁵.

Já as pesquisas antropológicas atribuem ao critério de beleza uma origem cultural. A eleição de determinadas características como sendo as mais belas em detrimento de outra, tem relação com a estrutura da cultura em questão. Isso justifica critérios de beleza como o dos pés pequenos na China ou das mulheres girafas na África. Logo, a proporção áurea seria o critério de beleza escolhido pela cultura Ocidental e não algo geneticamente dado. Essa corrente pode ser resumida pela expressão popular “a beleza está nos olhos de quem vê” que possui sua origem também na Grécia antiga¹⁴⁶.

Independentemente da preferência em relação às duas correntes citadas, ambas apontam para um mesmo denominador comum, qual seja, a beleza como algo venerável, algo que chama atenção das demais pessoas e gera prazer naqueles que a contemplam. A experiência com a beleza gera um deslumbramento instantâneo, pois olhar algo belo é prazeroso. O problema aparece quando ela é associada à produção artística, pois o prazer e o deslumbramento gerados pela beleza de uma obra de arte não têm relação necessária com a obra de arte em si. Como é possível perceber no caso do trabalho do artista carioca Eduardo Coimbra.

¹⁴⁵ Existem vários artigos na Internet que se referem a pesquisas científicas que têm o objetivo de explicitar motivos genéticos para a preferência pela beleza. Esse é apenas um exemplo: <http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0002106>

¹⁴⁶ Essa corrente tornou-se mais forte após a revolução antropológica do século XIX e o desenvolvimento da psicologia.

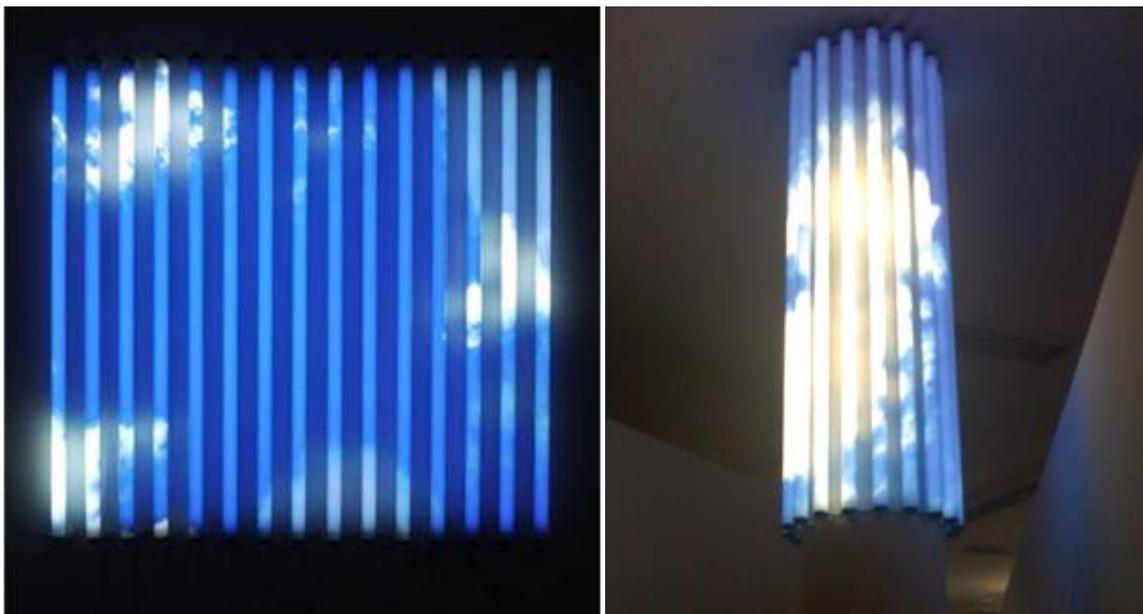


Figura 47. Eduardo Coimbra, “Luz Natural”, 2009

Figura 48. Eduardo Coimbra, “Luz Natural”, 2010

São fotografias de nuvens impressas em adesivo transparente e coladas em lâmpadas fluorescentes. O efeito é lindo. A segunda figura mostra como ele foi exposto na 29ª Bienal de Arte de São Paulo. As lâmpadas cobriam a parte mais alta das colunas do prédio da Bienal. Quando as pessoas passavam pelo local, onde várias colunas estavam circundadas pelas lâmpadas, o deslumbramento era imediato. Acontece que esse trabalho não tem nada a ver com a beleza que o torna atraente. É uma discussão que o artista faz sobre a relação entre virtual e real, entre aquilo que se pode ver e aquilo que é. Ele é engenheiro de formação, e esse trabalho é fruto de uma análise física entre o que se vê quando se olha para o céu e o que ele é enquanto organização de partículas. A beleza chega a atrapalhar sua proposta, pois a maioria das pessoas nem sequer se pergunta o que ela representa. Enquanto eu via o trabalho na Bienal, algumas pessoas que faziam o mesmo comentavam o desejo de reproduzir o efeito em suas casas.

O último enunciado aponta para o caráter decorativo atribuído às obras de arte e acrescenta outro aspecto da relação entre público e obra que, na grande maioria das vezes, não tem qualquer relação com a obra de arte em si. Não há nada de errado com o sentimento do belo ou com a associação entre prazer e vontade de posse, o erro está em sua utilização para afirmar que algo é uma obra de arte. Até porque a beleza, sendo um critério valorativo, não é uma qualidade exclusiva da arte.

Como foi visto, historicamente, o sentimento do belo se sobressaiu em detrimento dos demais. Justamente devido a essa predileção ele se tornou característica intrínseca de vários outros campos. Atualmente o lugar da beleza deixou de ser a arte e passou para a Indústria

Cultural e seus desdobramentos. O *design*, a moda, a publicidade, são todos campos onde a criatividade e a beleza são as principais características. Devido ao problema de se confundir critérios valorativos com critérios de classificação, todos são, muitas vezes, confundidos com arte.

A mistura poderosa entre beleza e criatividade gera um número infindável de confusões com o universo das artes. Isso se deve a um problema de compreensão do que caracteriza a arte, a que ela se refere. As pessoas que não têm uma relação direta com a produção artística não sabem o que esperar de uma obra de arte, não sabem como se portar diante dela. Então a beleza se transforma em uma espécie de válvula de escape. A figuração presta o mesmo serviço. É algo que qualquer pessoa reconhece, então serve como referência. O problema é que essa é uma referência errada, pois não tem nada a ver com a obra de arte em si. É como ver um elefante e associar sua tromba com uma mangueira. É um referencial para quem vê, mas não se relaciona ao que é visto. É importante ressaltar que, apesar de a arte contemporânea ter se dissociado da beleza como critério para sua produção, esse não é um problema exclusivo da contemporaneidade. Ele possui as mesmas características da habilidade técnica, distrai o público da própria obra de arte.

No caso da arte contemporânea o problema recrudesce. Isso porque, vários dos trabalhos dispensam completamente a beleza como qualidade e exploram outros tipos de sentimento. O trabalho da artista Dominique Gonzalez-Foerster, ambientado no Museu de Arte Contemporânea Inhotim é um excelente exemplo.



Figura 49. Dominique Gonzales-Foerster, “*Desert Park*”, 2010

Como mostra as imagens, é um círculo de areia do deserto em uma clareira de Floresta Tropical. Na areia, direcionados aleatoriamente, ficam quatro pontos de ônibus de material pré-fabricado. Com o sol refletido na areia branca, o abrigo dos pontos de ônibus parece a solução mais óbvia, mas embaixo deles o calor é estonteante. A ideia de esperar um ônibus que não virá, e que te leva de nenhum lugar para lugar nenhum, em meio àquele calor cáustico gera uma

sensação horrôsa. Tudo que se quer é ir embora, e o próprio trabalho sugere isso, pois nos pontos de ônibus têm livros, clássicos da literatura mundial, em várias línguas. O único jeito de ficar naquele lugar é saindo dali, é se projetando em um universo diferente, o universo da história escolhida.

Os sentimentos suscitados por “*Desert Park*” são de desprazer, de incômodo, de pressa. Deseja-se sair daquela clareira imediatamente após ter entrado. São sentimentos bastante diferentes dos provocados pela beleza e o problema não está nessa diferença, mas na dificuldade de compreendê-los como parte inerente do trabalho em questão. Como característica positiva do trabalho.

Nesse sentido, mais um problema se coloca, pois até a nomenclatura da arte é associada com a ideia de beleza. Dizer que algo é bonito é a primeira coisa que vem à cabeça de qualquer Ocidental quando o objetivo é elogiar a obra em questão. E, quando digo qualquer Ocidental, me incluo nessa situação. São incontáveis as vezes em que fui questionada a respeito de uma obra de arte que nada tem a ver com beleza e os adjetivos que vieram primeiro à minha mente foram: belo e lindo. Quando a obra não suscita sentimentos prazerosos a dificuldade se impõe. O que dizer de uma obra de arte que se gosta justamente porque ela é feia, ou incômoda, ou fedorenta? São todos casos possíveis e passíveis de se fazer uma lista de exemplos. E, mesmo assim, a dificuldade parece não diminuir.

Essa situação se agrava porque a beleza não foi banida da arte, ela existe e é até frequente, só não é uma necessidade. Há obras de arte contemporânea que são intencionalmente belas e acabam agradando instantaneamente. Esse é o caso do trabalho da belorizontina Marilá Dardot no Museu de Arte Contemporânea Inhotim.



Figura 50. Marilá Dardot, “A origem da obra de arte”, 2002

O trabalho consiste em um espaço de jardinagem com terra, pedras, adubo, sementes e vasos de cerâmica em forma de letras. O público é convidado a plantar folhagens de tipos diversos nos vasos. Eles devem plantar, regar e colocar no jardim em volta. Em algumas semanas as folhagens brotam gerando o aspecto da imagem acima. As letras funcionam como

uma obra de arte interativa, visto que podem ser trocadas de lugar e, com isso, formar palavras ou brincar com as texturas e cores das folhagens. O jardim fica sempre mudando de composição, de acordo com o crescimento das plantas e com a movimentação das letras. É um trabalho lindo, assim como os jardins também o são, mas ele não se resume a essa característica. O título se refere ao texto de mesmo nome do filósofo Martin Heidegger que pensa a obra de arte como um contexto de criações. As inúmeras possibilidades de seu trabalho permitem pensar a arte pela própria obra de arte.

Portanto, a associação comum entre arte e beleza, apesar de arraigada, é falha. Ela limita a experiência entre público e arte e auxilia na manutenção do hiato entre produção e compreensão de obras de arte. Dessa forma, é importante pensar em quais termos a experiência com a arte se coloca hoje.

O questionamento da experiência estética traz à tona o problema central da relação entre público e obra de arte. A associação da arte com a beleza constitui-se como o problema central, mas não o único que a destradicionalização coloca. Pode-se argumentar que a modernidade já questionou a beleza, mas ela tornou-se mais que uma característica da arte, transformou-se no adjetivo utilizado para designar algo como arte. O “Isso é belo” parece sempre a coisa mais apropriada a ser dita, mesmo quando não é exatamente a respeito da beleza que se está referindo. O termo beleza não se encontra somente esvaziado de significado, ele implica um modo de experimentar a arte que já não faz mais sentido. O problema se complexifica quando uma obra como “Livro de Carne” de Arthur Barrio é experimentada.

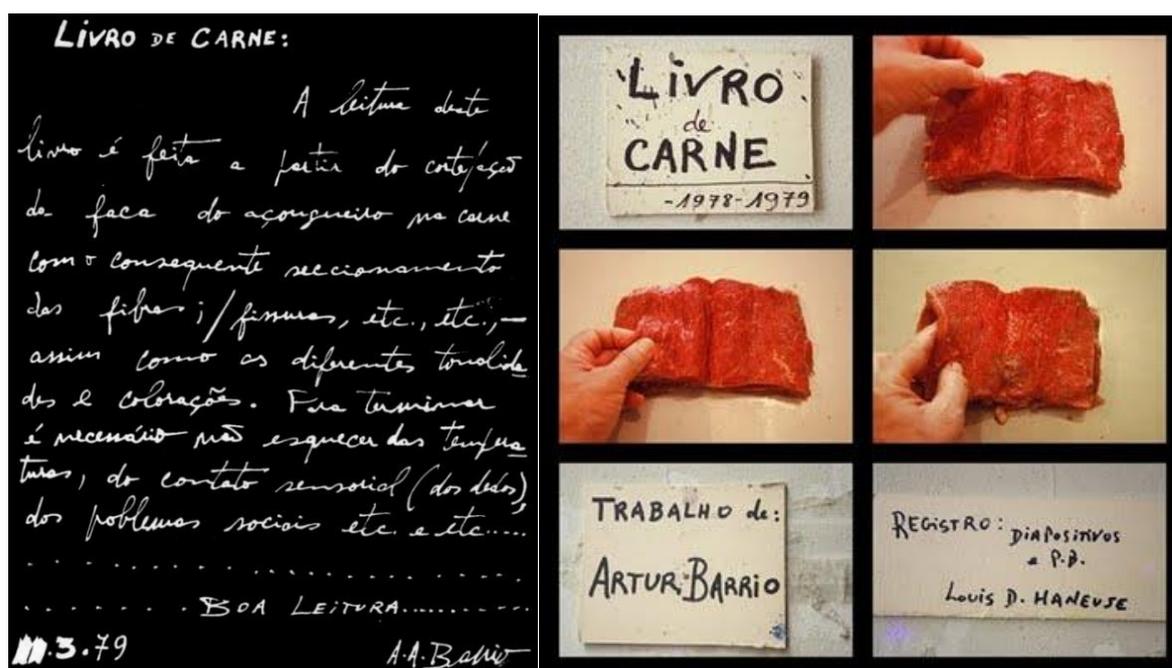


Figura 51. Artur Barrio, “Livro de Carne”, 1978-9

Nas instruções que estão na imagem à esquerda está escrito:

Livro de Carne:

A leitura desse livro é feita a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne com o consequente seccionamento das fibras/fissuras etc., etc., - assim como as diferentes tonalidades e colorações. Para terminar é necessário não esquecer das temperaturas, do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais etc., etc.,.....

.....Boa leitura.....

11/03/1979

A. A. Barrio

Toda a obra de Arthur Barrio é caracterizada pela utilização de materiais não convencionais, resíduos, que dão um aspecto nojento, sujo, fétido que não remete a ideia de prazer/beleza. Em Livro Carne essa dissociação vai ainda mais longe, pois as instruções mostradas acima são para uma experiência estética sensorial, que tem como objetivo gerar prazer em quem experimenta. O problema é que a carne quando exposta ao toque de todos e em ambiente não refrigerado se putrefaz. Em suas exposições, o artista tinha que trocar o livro a cada três dias. O que significa que a obra coloca uma discussão direta com os critérios tradicionais para a experiência estética. Ela mostra de forma bastante eficaz a falência dos mesmos.

O problema que emerge a partir do questionamento dos critérios para a experiência estética é: se não existem mais critérios a experiência com a arte será pautada em questões de gosto individual? Se sim, o que seria esse gosto individual? Se não, ao que seria atribuída a pluralidade de experiências suscitadas pela arte?

Shiner argumenta que durante o século XVIII acontece a migração da ideia de gosto para a de estética. Gosto, até então, se relacionava com a capacidade de se referir ao prazer ou desprazer nas experiências tanto cotidianas quanto artísticas, até porque ainda não existia a consciência de uma separação entre a arte e as demais produções manuais. O filósofo, com objetivo de demonstrar a diferença de pensamento que estava sendo estabelecida com a separação da arte das demais produções, cita Baumgarten e sua diferença entre os tipos de prazer, o prazer da utilidade e da diversão e um tipo especial de prazer que está sendo chamado por ele de estético (SHINER, 2001, p.131). É claro que essa não é uma percepção isolada. A partir do momento em que a arte da forma como se conhece hoje está sendo criada juntamente com as instituições que lhe dão suporte, surgem também teorias sobre o modo de experimentar a nova categoria (SHINER, 2001, p.130). Apesar das diversas teorias surgidas, existia um ponto em comum, sua origem intelectual.

Nesse período o aprendizado do comportamento estético tornou-se popular na Europa, dando origem a coisas como o pitoresco e o espelho de Claude. O pitoresco é a aplicação do comportamento estético à natureza. A ideia era olhar uma paisagem da mesma forma que se olha uma pintura (SHINER, 2001, p.131). Já o espelho de Claude é uma espécie de instrumento para auxiliar essa aprendizagem. Ele consiste em um pequeno espelho convexo que reduz a paisagem a uma miniatura, esta se parecia com uma pintura de Claude Lorrain, por isso o nome (SHINER, 2001, p.134). Esse comportamento, que é natural para os pertencentes ao século XXI, de estabelecer o enquadramento do olhar e focar nos aspectos mais importantes de uma determinada cena transformou a relação com a arte.

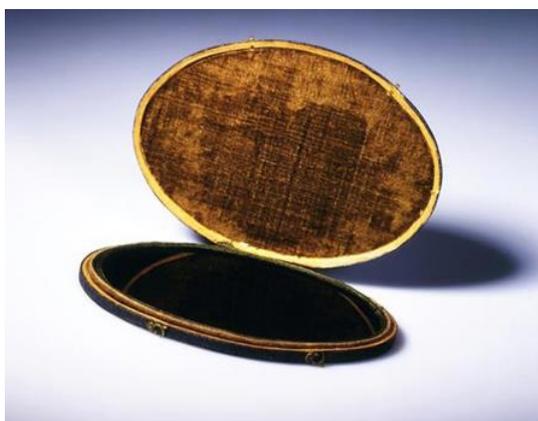


Figura 52. O espelho de Claude

Shiner argumenta que foi com David Hume e Adam Smith que a arte se desvincilhou de seu aspecto educativo, associando-se ao prazer. A associação subsequente entre beleza e prazer é uma consequência da migração do gosto para o prazer intelectualizado denominado de estético (SHINER, 2001, p.141), pois a relação com a arte deixa de ser relacionada a uma preferência para se referir a um tipo de sentimento específico. E estética se transforma em uma combinação de concentração intelectual e sentimento intenso (SHINER, 2001, p.143).

Várias objeções podem ser feitas a essa associação, recorrendo até à própria arte setecentista. Uma vez mais, as generalizações conceitualistas que tentam transformar a arte em algo fechado tendem a serem invalidadas. A questão que quero apontar é que a associação da arte com prazer e beleza retira do universo da arte várias obras de arte, mesmo algumas das produzidas naquele mesmo momento. A arte grotesca é uma prova disso. Qualquer associação desse trabalho com o conceito de beleza ou de prazer propõe seu alargamento de tal forma, que ele deixa de ter sentido.



Figura 53. Francisco Goya, “O açougue”, 1810-2

Figura 54. Francisco Goya, “Saturno devorando suas crianças”, 1823

Compreendo que vários filósofos saíram do problema ao dizerem que na arte o feio era percebido como belo, mas essa saída distorce o ponto de partida das próprias obras. Elas não são feitas para gerar prazer, muito pelo contrário, são feitas para suscitar outra espécie de sentimentos e pensamentos. Ao retomar o argumento de Jimenez de que a crise da arte contemporânea é uma crise do discurso estético em sua tentativa de compreender a arte atual, é possível afirmar que essa situação se deve à impossibilidade de pensar a arte nos termos da experiência estética tradicional hoje, até porque, como foi dito, mesmo na arte tradicional algumas obras não se adequavam a esses critérios.

Os critérios para a experiência estética começam a ser questionados com os primeiros desenvolvimentos da arte moderna. A “Semana de 22” no Brasil é um exemplo disso, com suas vaias, gritos e arremessos de vegetais, ou seja, o problema começou antes mesmo da demarcação feita por Jimenez. Isso porque os critérios estéticos Iluministas são questionados a partir das primeiras modificações do modo de fazer arte tradicional. O que fez tanto Jimenez, quanto outros filósofos não abarcarem o início do modernismo é o fato de que para várias das obras de arte, os critérios tradicionais ainda eram utilizáveis, mesmo que com ressalvas. Acontece que isso já não é mais possível, o que coloca a urgência de repensar, não os critérios, mas a forma como a experiência estética se dá. Até porque com o pluralismo, não faz sentido falar em critérios.

4.2.O questionamento da experiência estética

*Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. - Et je l'ai trouvée amère. - Et je l'ai
injurée.
Arthur Rimbaud¹⁴⁷*

Qual a importância da arte para a filosofia? Essa é a pergunta que resume os questionamentos de Arthur Danto no início do capítulo “Filosofia e Arte” de “A Transfiguração do Lugar Comum” e que já foi delineada. Mas essa relação tem outro caráter nesse capítulo, visto que Danto investiga duas outras questões: a da independência da estética dos demais ramos da filosofia e sua relação com a produção artística propriamente dita. Logo, a crítica à tradição estética é colocada como um ponto crucial para pensar a arte atual.

O filósofo publicou, em 2003, um livro que tem seu título associado ao verso de Rimbaud que atua como epígrafe “*The Abuse of Beauty*”. Este pode ser chamado de um livro antiestético. Antiestético não no sentido que Gerd Bornheim se refere a Hegel, na citação do capítulo anterior, mas devido à tentativa de promover a Filosofia da Arte em detrimento da Estética. É claro que sua compreensão de estética não se dissocia, nem de seu essencialismo, nem das características desenvolvidas nos demais capítulos. Desse modo, seu objetivo é explicitar que o conceito de beleza não faz parte da definição filosófica de arte, assim como a figuração também não o faz. Segundo o filósofo, só depois das vanguardas modernas que isso se torna claro, pois foram elas que abusaram da beleza (DANTO, 2006a, p.xv). Nesse sentido, esse trabalho de Arthur Danto traça um caminho semelhante aos demais expostos aqui, com a diferença de que não é mais a *mimesis* que está em questão, mas sim a beleza. Essa diferença traz modificações consideráveis. Danto ainda está falando em termos ontológicos e seu objetivo ainda é eliminar questões que impedem que o conceito de arte seja compreendido como algo exterior à própria obra, mas o fato de ele colocar em pauta o tema da beleza exige que ele discuta com a tradição estética.

Dessa forma, esse subcapítulo mostrará como Danto compreende a experiência estética tradicional e quais são as suas críticas e propostas para repensar a relação entre público e arte. O caminho escolhido pelo filósofo permite-me afirmar que as vanguardas abusaram da beleza e ele abusou da estética.

¹⁴⁷“Uma noite, sentei a beleza no meu colo. Achei-a amarga. E abusei dela”. Parte do poema “Uma estação no inferno”.

4.2.1. A beleza e a definição filosófica de arte

Arthur Danto afirma que existe uma série de assuntos pertinentes à filosofia sobre os quais todo filósofo sério deve se debruçar e a arte é um deles. A questão é que, o que fascina na arte, muitas vezes, não tem qualquer relevância para a filosofia, o que fez com que a última se ativesse, na maioria dos casos, aos pontos de interseção da arte com outros tópicos (DANTO, 2005, p.100). Esse é o problema da estética. Sua história se constituiu como uma história de dependência dos demais assuntos filosóficos, tendo a arte um espaço muito diminuto nessa discussão. Essa dependência tornou sua autonomia relativa, mesmo sendo ela tardiamente conquistada.

Dentro dessa perspectiva, Arthur Danto começa o primeiro capítulo de *“The abuse of Beauty”* com a seguinte epígrafe: “A arte é para a estética o que os pássaros são para a ornitologia”¹⁴⁸ (DANTO, 2006a, p. 1). Danto acrescenta que é um erro a estética tentar “legislar” sob o terreno da arte, pois os pássaros não aprendem o que é ser pássaro com os ornitólogos, assim como os artistas também não o fazem. Logo, a estética deve se utilizar da arte para filosofar e não o contrário (DANTO, 2006a, p. 2). Outro ponto importante, desenvolvido a partir dessa epígrafe é que se a arte é para estética o que os pássaros são para a ornitologia, então a estética deveria ser pensada nos termos da filosofia da arte e não o contrário, pois é a arte que coloca problemas para filosofia, não a sensibilidade. Com isso Danto restringe a autonomia da Estética a sua relação com a arte, já que ela, ao ser compreendida enquanto experiência sensível, está sempre atrelada à epistemologia, à ética ou à antropologia filosófica. Nesse sentido o descredenciamento filosófico da arte poderia ser pensado enquanto subordinação do pensamento sobre a arte às demais disciplinas.

Essa separação se mostra razoável porque a compreensão de estética de Arthur Danto é naturalista. Inclusive, ele faz uma discussão com a biologia inglesa sobre a harmonia e a proporção como sendo características genéticas do ser humano (DANTO, 1997, p.96). O conceito de Estética no filósofo é basicamente instintivo. Em *“The Abuse of Beauty”*, isso é desenvolvido a partir da afirmação de George Moore de que qualquer pessoa escolheria um campo ensolarado a uma cela cheia de excrementos. É com esse argumento que Danto afirma a universalidade da beleza, através de uma concordância com Kant de que a beleza pode ser subjetiva, mas é universal (DANTO, 2006a, p. 32-3). Logo, a discussão entre estética e filosofia

¹⁴⁸“*Art is for aesthetics what birds are for ornithology. (Testadura)*”.

da arte, que perpassa a maioria das obras do filósofo se justifica, pois uma estética naturalista deve ser realmente invalidada para a produção artística.

Dentro desse contexto, o filósofo inicia uma defesa do uso do termo Filosofia da Arte em detrimento de Estética. O próprio Hegel começa com a discordância acerca do uso da palavra Estética, é seu primeiro assunto na introdução aos Cursos de Estética:

O nome *estética* decerto não é de todo adequado para este objeto, pois “estética” designa mais precisamente a ciência do sentido, da *sensação*[*Empfinden*]. Com este significado, enquanto uma nova ciência ou, ainda, enquanto algo que deveria ser uma nova disciplina filosófica, teve seu nascimento na escola de Wolff, *na época* em que na Alemanha as obras de arte eram consideradas em vista das sensações que deveriam provocar, como, por exemplo as sensações de agrado, de admiração, de temor, de compaixão e assim por diante. Em virtude da inadequação ou, mais precisamente, por causa da superficialidade deste nome, procuram-se também formar outras denominações, como o nome *kalística*. Mas também este se mostrou insatisfatório, pois a ciência à qual se refere não trata do belo em geral, mas tão-somente de belo na *arte*. Por isso deixaremos o termo estética como está. Pois, como mero vocábulo, ele é para nós indiferente e uma vez que já penetrou a linguagem comum pode ser mantido como um nome. A autêntica expressão para nossa ciência é, porém, “*filosofia da arte*” e, mais precisamente, “*filosofia da bela arte*” (HEGEL, 2001, p.27).

Mesmo com toda a contextualização da discussão hegeliana, ainda associando a arte à beleza, como era comum no período, o fato de ele explicitar o problema da palavra estética, devido a sua generalidade e a delimitação do assunto da disciplina ao escopo da arte, aponta para uma questão que não é nova. A arte é o assunto específico da estética desde a sua criação, o que mudaram foram os termos nos quais ela é discutida. O que significa que as duas objeções de Danto à tradição estética são derivações de um mesmo problema: o fato de a arte não ter sido colocada como referência da Estética desde Baumgarten.

Ao mesmo tempo, é necessário questionar o porquê de todas as estéticas Iluministas tratarem a beleza como sinônimo de arte e, mesmo assim, ela não fazer parte da definição filosófica de arte. Danto afirma que essa consciência se dá quando a arte anestésica passa a existir e é esse mesmo evento que desvincula a arte da estética (DANTO, 2012, p.144). Portanto, a partir do momento em que a arte se desvincilha da beleza, como característica necessária, ela também se desvincilha da estética e isso se dá devido aos *readymades* de Duchamp. Eles realizam uma modificação dupla.

Para Arthur Danto, se dependesse das circunstâncias da própria filosofia, a estética teria continuado irrelevante para a arte, a questão é que as modificações em seu próprio universo colocaram a questão filosófica de seu *status* quase como a essência da arte mesma (DANTO, 2005, p.101). Devido a isso, a filosofia passou a fazer parte das discussões da arte, o que acabou

gerando uma tendência desta em direção à filosofia da arte em detrimento da estética, tornando a nomenclatura ainda mais obsoleta (DANTO, 2006a, p. xix). Isso permite ao filósofo concluir que, a relação entre arte e beleza vem da filosofia e não da arte (DANTO, 2004, p.12). A invenção da estética no século XVIII é uma ação política, colocando a arte em uma distância “estética” (DANTO, 2004, p.13).

Danto associa o fato de a filosofia ter associado arte e beleza de forma intrínseca a um erro de compreensão do que seria a arte essencialmente. A beleza nunca fez parte da definição filosófica de arte, essa confusão foi causada pelos filósofos do período Iluminista, que transformaram uma característica da arte em um critério avaliador. Assim como a *mimesis*, a beleza é uma característica contingente, que parece necessária durante o desenvolvimento das narrativas da história da arte. Logo, o problema da estética tradicional é não ter capturado a verdadeira essência da arte (DANTO, 1997, p.193).

Isso pode ser percebido a partir do argumento do próprio Danto, de que tanto antes quanto depois do Iluminismo obras de arte foram feitas que não têm qualquer relação com o conceito de beleza. Seu exemplo principal são as *vanitas*, que foram produzidas durante vários séculos e se constituem como arte cristã de origem Medieval e que têm o objetivo de ressaltar o caráter finito e temporário de todos os seres e coisas deste mundo, tentando mostrar ao homem que todos os seus desejos são falsos e passageiros, pois a morte é o destino de todos. Para tanto, elas retratam caveiras e corpos em decomposição, sem qualquer intenção de parecerem ou serem belas.



Figura 55. Pieter Boel, “Natureza Morta, *Vanitas*”, 1663

Figura 56. Adriaen van Utrecht, “Natureza morta com buquê e caveira”, 1642

Essas obras não só não pretendem serem belas, como muitas delas não o são. Além disso, não importa se elas parecem belas se não foram feitas com esse objetivo. Essa aparência

de beleza é fortuita, o que reforça o caráter não essencial da beleza para a definição filosófica de arte.

A questão que é ressaltada por esse argumento está no fato de que as *vanitas* não têm o objetivo de serem belas, mas algumas delas o são. Como pensar esse tipo de beleza na arte? É a partir da ideia de intencionalidade já trabalhada no capítulo anterior que Danto diferencia beleza interna e beleza externa. A beleza interna se refere à intencionalidade, ao conjunto de ideias que dão origem a uma obra de arte, ou seja, se a obra de arte é um significado incorporado, a beleza, para ser parte da obra de arte, deve estar incorporada em seu significado. Já a beleza externa é a beleza atribuída às *vanitas*, são belas externamente, assim como a natureza é bela (DANTO, 2006a, p. 101). A beleza da arte é uma beleza interna a seu significado, diferente da beleza naturalista, que não é produto do intelecto humano. Essa separação da beleza em dois tipos é derivada da associação hegeliana entre arte e produto da intelectualidade, que este resume na seguinte frase¹⁴⁹ “a beleza da arte é beleza nascida e renascida do espírito” (DANTO, 2006a, p. 93).

Portanto, a beleza na arte não é produto de uma sensibilidade inata, mas sim de uma elaboração intelectual, da racionalidade humana. Isso permite concluir que ela não é universal, da forma como a experiência estética Iluminista propõe. É dentro dessa perspectiva que a argumentação de Danto alcança a experiência estética.

4.2.2. A experiência com a arte

Se a beleza na arte é interna a seu significado, mas esse não é o caso de várias obras, tanto tradicionais quanto contemporâneas, então Danto sugere que ela seja uma modalidade entre várias outras possíveis que podem ser incorporadas pelos artistas. Essas modalidades afetam a sensibilidade, mas não necessariamente dentro dos critérios para experiência incutidos pelo Iluminismo (DANTO, 2006a, p. 102). É claro que Danto não é o primeiro a questionar a ideia de beleza, a diferença de sua posição está no fato de que ele quer questionar toda a tradição da experiência estética da forma como ela se estruturou e se ramificou. Em um pequeno texto denominado *Marcel Duchamp e o fim do gosto, uma defesa da arte contemporânea*. Danto diz que

“(...) nós ainda permanecemos muito como homens e mulheres do *Iluminismo* em nossas filosofias da arte. A própria estética tem sido considerada como parte do que Santayana designa como a *Tradição Gentil (Genteel Tradition)* na qual o repulsivo, considerado indizível (*unmentionable*), não era sequer

¹⁴⁹ “*The beauty of art is beauty born of the spirit and born again*”.

mencionado, e a arte era logicamente incapaz de ser ofensiva: se ofendesse não era absolutamente arte. Assim a própria arte continuava a conformar-se aos imperativos do *Iluminismo* dedicado à produção da beleza” (DANTO, 2008: p.17).

Nesse trecho o filósofo sugere que a origem do problema de experimentar, principalmente, a arte contemporânea está na forma como a sociedade Ocidental pensa e lida com ela, pois a própria estética ainda trabalha em termos Iluministas, o que praticamente garante o sentimento de frustração ou de revolta ao se deparar com as nada convencionais obras de arte atuais. Beleza, Gosto e Prazer ainda são os pilares da argumentação acerca da arte. E é justamente aí que se encontra o problema. Não há qualquer necessidade da arte motivar algum desses sentimentos.

O ponto do Danto com essa discussão é que os critérios estéticos Iluministas, apesar de já não se adequarem a todas as obras de arte desde a sua criação, deixaram de serem válidos já no começo do modernismo. A estética, nos termos em que o filósofo coloca, é inadequada para pensar a arte depois de Duchamp, visto que a discussão central do modernismo é com o próprio conceito de beleza (DANTO, 1997, p.85). O artista, e seus objetos anestésicos, separa o estético do artístico (DANTO, 1997, p.84).

Os critérios estéticos continuaram a serem utilizados de maneira adaptada. Arthur Danto critica essa situação discutindo longamente com Roger Fry, cuja teoria tem o objetivo justamente de alargar o conceito de beleza. Fry e seus contemporâneos atribuem novas características ao conceito de beleza para que esse se adéque à produção artística moderna. O exemplo dado pelo filósofo é a obra *Blue Nude*



Figura 57. Henri Matisse, “Blue Nude”, 1907.

Segundo Arthur Danto essa não é uma obra bonita e não é, realmente para sê-lo, visto que ela não possui nem beleza interna nem externa. Todavia, o que Fry faz é inserir no conceito

de beleza tradicional, a ideia de beleza do significado. É a beleza do significado que ele afirma encontrar na referida obra de Matisse. Apesar de Danto citar somente Roger Fry para estruturar seu argumento, esse foi apenas o primeiro alargamento do conceito de beleza. Ele é utilizado de forma tão abrangente, atualmente, que é bastante comum que, o aferidor da sentença a justifique logo em seguida. A situação degringola pouco tempo depois com Duchamp, pois nem de forma alargada o conceito de beleza se aplica. Por exemplo, o trabalho da artista Debora Pazetto.



Figura 58. Debora Pazetto, “Carimbovos”, 2007

Em Carimbovos ela propõe uma intervenção urbana que tem como inspiração o texto “O ovo e a galinha” da Clarice Lispector. Utilizando um carimbo com a frase “O ovo é o destino da galinha”, a artista imprimia a frase em ovos de galinha à venda em feiras e supermercados. O objetivo é questionar o utilizador do ovo, colocá-lo para pensar no momento de uma atividade banal, como cozinhar um ovo. Esse trabalho não tem qualquer relação com a beleza, a ele não se aplica nem à situação de Duchamp, pois o último ainda tinha o objetivo de questionar o critério de beleza. Não existe qualquer relação entre essa obra e o conceito de beleza.

A análise estética no sentido de relação da sensibilidade com a obra caracteriza, para Danto, o que foi a história da arte. As obras de arte foram apreciadas esteticamente entre o *quatrocento* e a década de 1960¹⁵⁰, antes disso elas eram adoradas. O que o filósofo quer com isso é mostrar que ser esteticamente apreciável é uma característica contingente da arte e não parte de sua essência¹⁵¹ (DANTO, 1997, p.25).

¹⁵⁰ Ele marca a década de 1960, pois apesar de Duchamp ser o iniciador, várias obras de arte modernistas ainda se adéquam à tradição estética.

¹⁵¹ Essa conclusão pode ser utilizada como uma crítica a George Dickie que utiliza o “ser candidato à apreciação” como uma condição de sua definição institucionalista de arte.

Isso explicita a reação estética comum às obras de arte e a seus indiscerníveis quando do desconhecimento de que se trata de uma obra de arte. É uma reação anestésica, pois não é uma reação à obra de arte, mas a uma mera coisa. Para corroborar seu argumento, o filósofo retoma a afirmação de Aristóteles de que, para apreciar uma obra de arte mimética é preciso saber que ela não é uma imitação. Assim, existem dois tipos de reação estética, uma para obra de arte e outra para o objeto real idêntico (DANTO, 2005, p.151).

Danto associa a reação estética ao caráter intelectual da arte, pois só isso pode justificar um tratamento diferenciado para duas coisas indiscerníveis. Justamente porque a reação estética adequada a cada objeto é escolhida, posteriormente, à informação de que um dos objetos idênticos é obra de arte, que a experiência estética naturalista não pode ser levada em consideração. Logo, a reação estética não faz parte do conceito de arte (DANTO, 2005, p.147). A partir dessa conclusão, Danto se desvincula da tradição da experiência estética.

Portanto, observar é diferente de apreciar, a primeira diz respeito à capacidade de ver e a segunda necessita do estabelecimento de uma relação entre apreciador e o que está sendo apreciado (DANTO, 2005, p.154). Assim como reação é diferente de percepção, já que a primeira exige raciocínio (DANTO, 2005, p.155). Com isso Arthur Danto critica a tese do desinteresse das reações estéticas, porque ele não está trabalhando com a ideia de percepção estética, mas de reação. As discussões com os conceitos e teorias clássicas feitas pelo filósofo, têm sempre um objetivo, mostrar que arte se relaciona com pensamento e não com reações sensíveis. Sua posição com relação à discussão clássica é de contraposição.

Um mundo da arte pluralista exige uma crítica de arte pluralista, o que significa, na minha opinião, uma crítica que não é dependente de uma excludente narrativa histórica, e que toma cada obra de arte em seus próprios termos, em termos de suas causas, seus significados, sua referências, e como são materialmente incorporadas e como devem ser compreendidas¹⁵² (DANTO, 1997, p.150).

São as características da arte contemporânea que realizam a transição da estética para a crítica de arte. Não há apreciação sem interpretação, pois esta faz a relação entre a obra e a sua contraparte material, pois as obras de arte pressupõem um processo cognitivo que as meras coisas não pressupõem (DANTO, 2005, p.174).

¹⁵²“A pluralistic art world calls for a pluralistic art criticism, which means, in my view, a criticism which is not dependent upon an exclusionary historical narrative, and which takes each work upon its own terms, in terms of its causes, its meanings, its references, and how these are materially embodied and how they are to be understood”.

4.2.3. Os moduladores¹⁵³ da arte

Se a beleza não faz parte nem do conceito de arte, nem do de experiência estética, existe a possibilidade de pensar outros sentimentos e características para a arte que ultrapassam o escopo, mesmo que alargado, do conceito de beleza. É isso que Danto propõe com o termo modulador. Esse termo é mais bem compreendido a partir de seu uso na eletrônica. Segundo o dicionário Aulete, “na transmissão de sinais eletrônicos, uma onda pode ser portadora de informações, estas também em forma de uma onda que “modula”, com suas características a onda portadora. Essa modulação é interpretada na recepção da onda portadora, para reproduzir o formato da onda moduladora, e, com isso, a informação original”. Portanto, o termo modulador se refere à associação entre a aparência e as características que fazem parte do significado incorporado que é uma obra de arte, visto que as últimas modulam tanto o que está sendo incorporado como, também, a incorporação. É nesse sentido que a expressão beleza interna atua. A beleza é um modulador, ela tanto modula o significado quanto o corpo, por esse motivo que a beleza externa não se refere à arte, não existe integração com o significado. Desse modo, os moduladores se relacionam com o conceito de coloração proveniente da filosofia fregeana trabalhado no capítulo anterior (DANTO, 2006a, p. 121).

É o caráter fortuito da beleza interna que abre a possibilidade de pensar nos moduladores. Ela passa a ser percebida como uma modalidade que pode, ou não, estar presente na obra de arte, pois existem vários outros moduladores que possuem a mesma função. Danto não descreve o universo dos moduladores, mas afirma que eles são em tão grande número, que dão a impressão de serem ilimitados (DANTO, 2006a, p. 121).

Os moduladores são a representação do sentimento mediado pela razão, com o intuito de gerar no apreciador sensação semelhante. O filósofo percebeu, mas não desenvolveu, que a partir do momento que trabalha a incorporação como moduladora de sentimentos, ele retoma a característica estética da obra de arte. Não uma estética naturalista, mas sim uma estética derivada da relação entre pensamento e sentimento, visto que é essa a função dos moduladores. Como no caso da repulsa gerada pela série de fotografias da artista americana Nan Goldin chamada “Balada da dependência sexual”:

¹⁵³ Tradução do termo *inflectors*.



Figura 59. Nan Goldin, “Roxo em forma de coração”, 1980

Figura 60. Nan Goldin, “Nan um mês depois de ser espancada”, 1984

No trabalho da artista, o que está em evidência é justamente a miséria da situação de dependência de drogas e de sexo, onde as pessoas “trepam, mijam e gozam” de forma corriqueira e sem qualquer constrangimento. As fotografias mostram não somente os atos, mas a degradação das vidas dos ali presentes. Nesse tipo de trabalho o aspecto decorativo associado à beleza e ao prazer parece absurdo.

No *The Abuse of Beauty*, ele faz uma crítica ao trabalho do artista brasileiro Sebastião Salgado, que é extremamente pertinente para ilustrar o argumento. Danto afirma que ele retrata a miséria como bela, e isso não é correto. “A beleza é um ingrediente do conteúdo do trabalho, assim como o é, a meu ver, no caso do cantar em cadências ou de elegias declamadas. Mas é também verdade que é errado apresentar como belo o que exige, se não uma ação, ao menos indignação. A beleza não é sempre adequada”¹⁵⁴ (DANTO, 2006a, p 112). Nesse caso, se a beleza do trabalho de Salgado for interna, existe um problema ético, se a beleza for externa, existe um problema de qualidade.

O que significa que devem haver critérios para a retratação de algo como belo. Essa é a perspectiva ética da arte, a qual é bem trabalhada na obra de Nan Goldin. A obra “Roxo em forma de coração” mostra a degradação de uma mulher, apesar da candura relativa ao formato de coração do enorme roxo que ela carrega na perna, por isso é repulsiva. O é, devido ao sentimento que ela causa e à associação desse sentimento à motivação da fotografia. Ninguém quer compartilhar com essa mulher as circunstâncias que resultaram no hematoma.

Dessa forma, o que Danto fez foi determinar o conceito de beleza, restringir seu escopo de uso e significado e atribuir outros nomes às demais tentativas de uso do mesmo. Com isso, uma série de modalidades passa a fazer parte do universo de possibilidades da arte pluralista.

¹⁵⁴“The beauty is ingredient in the content of the work, just as it is, in my view, with the cadences of sung or declaimed elegies. But it is also true that it is wrong at the times to present as beautiful what calls, if not for action, then at least for indignation. Beauty is not always right”.

O mais interessante é que, como mostra a progressão do argumento, essas modalidades não são característica apenas da arte contemporânea, mas da arte como um todo. Danto atinge, assim, seu objetivo essencialista, de propor uma forma de experimentar a arte que ultrapasse as narrativas e possa ser utilizada para toda arte produzida até hoje. Ele aplica essa ideia em suas críticas, que são relativas não somente à arte contemporânea, mas a toda história da arte.

Como a função dos moduladores é proporcionar uma espécie de catarse contemporânea, eles têm como resultado a possibilidade de transformação de quem experimenta. Danto desenvolve a característica transformadora da arte através do trabalho de Barbara Kruger “Porque você está aqui?”:

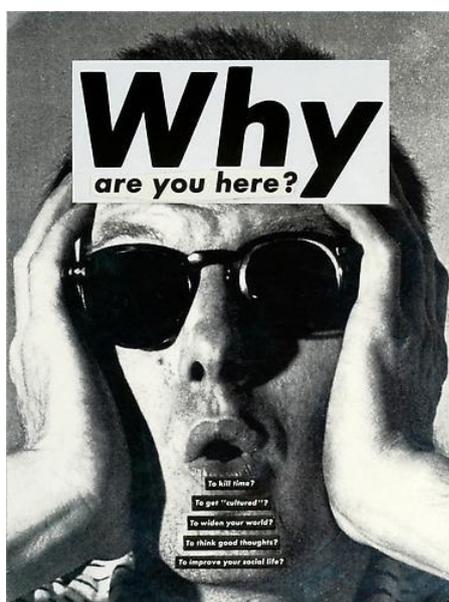


Figura 61. Barbara Kruger, “Sem título (*Why are you here?*)”, 1991

O pôster e a questão “Porque você está aqui?” gritada pela mulher em uma pose semelhante à de “O Grito” de Edvard Munch chamam a atenção de quem vê. Além da pergunta em letras garrafais, abaixo de sua boca cinco tentativas de respostas-questões são propostas: Para matar o tempo? Para ficar culto? Para ampliar sua visão de mundo? Para pensar melhor? Para aprimorar sua vida social? Danto afirma que esses não são motivos desprezíveis, mas que seria maravilhoso se a resposta fosse: Estou aqui para ser transformado (DANTO, 2006a, p. 130-1).

O caráter perturbador trabalhado anteriormente se liga ao poder transformador, pois é essa capacidade da arte de mudar formas de pensar, de tirar as pessoas da rotina cotidiana, que faz da experiência com a arte uma ferramenta poderosa de modificação social. Nessa perspectiva, tanto a característica transformadora, quanto a perturbativa, quanto a transfiguradora apontam para a mesma questão, para a experiência com a arte. Elas trabalham

a situação “entre” quem experimenta e o que é experimentado, a qual se tornou de extrema importância na arte do último século. As três características eliminam o hiato da recepção tradicional e colocam o experimentador em uma situação ativa. Nesse sentido, a arte merece o rótulo de perigosa que a descredenciou.

4.2.4. Vantagens e desvantagens da proposta

Começo explicando porque não tratei do problema da interpretação, tema central na filosofia dantiana, no capítulo sobre experiência estética. Apesar de a interpretação ser trabalhada pelo filósofo em vários de seus livros, sua análise tende ou para o institucionalismo ou para obscurantismo, isso porque ele coloca a interpretação como delimitadora da obra de arte enquanto tal. Tanto em “A transfiguração do lugar comum”, quanto em seus dois textos em resposta às críticas surgidas “*Appreciation and Interpretation*” e “*Deep Interpretation*”, o filósofo desenvolve análises questionáveis, com o objetivo de manter seu essencialismo. Considerarei contraditória a inclusão do assunto, visto que construí, durante a tese, uma compreensão do mundo da arte não institucionalista e não seria possível utilizar o conceito de interpretação dantiano sem recair no problema.

Já adianto que, optei por suprimir a discussão com Kant, que parece óbvia e necessária para um capítulo como esse, por ela ser inócua e, algumas vezes, absurda. Danto, como vários outros filósofos, transformou seu oponente em uma caricatura e, muitas vezes, distorceu o sentido das análises kantianas. Eu as suprimi, pois acredito ser esse o principal problema do “*The Abuse of Beauty*”. Mais uma vez, optei por preservar somente os argumentos estritamente necessários para compreender o que eu considero como a principal contribuição dessa obra: os moduladores. Pode-se questionar que tratei pouco do assunto se assim o era, mas o próprio Danto não o desenvolve, o que impossibilitou minha opção de colocá-lo como objetivo da argumentação aqui desenvolvida. Todavia, o cerne do problema foi mostrado, e ele permite desenvolvimentos posteriores.

Ironicamente, Danto usa a história da arte para questionar a associação entre arte e beleza construída pela tradição. Ao contrário de sua filosofia da história, que entende as narrativas de forma bastante restritiva, no “*The Abuse of Beauty*” ele aponta as fraquezas de seu próprio modelo, sem deixar de esposá-lo, visto que em seu último livro o retoma. Apesar de parecer contraditório, não o é, pois ele afirma que as narrativas são tentativas falhas de definição do que seria arte, e enquanto tal é bastante coerente que o momento histórico tenha

compreendido errado a essência da arte. Até porque Danto afirma que existem várias obras de arte que não cabem nas narrativas de seu tempo.

Em relação às críticas abordarei apenas algumas questões que considero basilares: a compreensão de estética e a separação entre estética e filosofia da arte.

Apesar de me parecer quase ingênua uma estética naturalista, ela casa com seu essencialismo. Entretanto, uma questão pode ser feita: se a essência da arte é histórica, porque a da beleza também não o é?

O fato de Danto compreender a estética de forma naturalista gera um problema para sua argumentação, pois comete o erro de atribuir aos demais filósofos a mesma compreensão. Ele não conseguiu ver que dois conceitos de estética diferentes não permitem diálogo entre teorias. Além disso, o argumento mais uma vez aponta para uma tentativa de explorar a estrutura hegeliana ao declarar não somente o fim da arte, mas também o fim da estética. Ramme expõe que, Danto só consegue resolver a querela de que a estética tradicional e as obras de arte contemporâneas não se correspondem, naturalizando a estética. Por isso, ele afirma o fim da estética, porque a estética naturalista, enquanto critério para a arte, deixa de ser utilizável, restando apenas questões de gosto geral do tipo descartado por Kant, como se referindo a um juízo do agradável (RAMME, 2008, p.90-2).

Por conseguinte, ao adotar a filosofia da arte em detrimento da estética, Danto oscila entre descartar a sensibilidade e esposar a racionalidade hegeliana, mantendo uma sensibilidade subordinada ao conceito, tendendo, na maioria das vezes, para a primeira opção. Para corroborar seu argumento, o filósofo afirma que seria uma grande mudança se os artistas comessem a fazer obras de arte que teriam como objetivo a experiência estética, já que ele acredita que, a maior parte das obras de arte não tem a estética como objetivo final. Acontece que, se Danto considerar a retomada da estética como uma mudança, ela já ocorreu, e ocorreu ao mesmo tempo em que a *Brillo Box*, pois na década de 1960, Hélio Oiticica estava fazendo exatamente isso. Trabalhos já citados como os parangolés e a tropicália são do mesmo período e têm a relação entre arte e público como objetivo. Em relação à experiência estética propriamente dita, as cosmococas são seu melhor exemplo. Foram idealizadas por Oiticica e Neville d'Almeida em 1973, e é constituída de ambientes sensoriais com projeção de slides, trilhas sonoras e diversos elementos táteis. É um trabalho que tem a experiência sensorial como objetivo.

Ramme argumenta que, Danto precisa reconhecer ao final que o “ver” possui essa dualidade e, em sua opinião, a compreensão da ideia de “ver” possibilita uma reabilitação da estética, pois o que está em questão é justamente a dualidade sensível/conceitual (2008, p.90).

Acredito que Danto percebeu isso, e que ele não seria contrário à ideia, se a estética derivada dos moduladores estivesse em questão, mas toda argumentação nesse sentido torna-se inócua quando a estética naturalista volta à tona.

Além disso, a racionalidade exagerada que ele atribui às obras de arte parece quase infantil, como se filosofia ainda continuasse no início do século XIX. Na verdade, ela se mostra apenas como uma ferramenta para adequação ao fim da estética. É claro que Danto afirmaria que ele não quer acabar com a sensibilidade, mas sim colocar a racionalidade como pressuposto, mas isso mostra o quanto é impossível ele negar a tradição estética com uma compreensão do conceito que seja incompatível com a mesma.

4.3.A atitude estética

Em um pequeno texto chamado “O espírito do tempo nas artes plásticas” Flusser sugere um caminho de leitura para arte, que se enquadra perfeitamente nos objetivos desse capítulo. Ele tenta compreender, através da ideia de espírito do tempo, as artes visuais contemporâneas¹⁵⁵. É importante ressaltar que a expressão espírito do tempo em Flusser é diferente da hegeliana, visto que é uma compreensão por apropriação. Ele explica:

“Pois o espírito do tempo na minha compreensão é um sabor que pervade todos os fenômenos de uma dada época e a distingue das anteriores e posteriores. Um gosto atento pode distinguir esse sabor em tudo, no mais humilde dos objetos e no mais fugaz dos gestos. Mas há um fenômeno no qual esse sabor se acha concentrado: a língua. É ela que articula melhor o espírito do seu tempo. E se eu definir “língua” como sistema de símbolos, as artes em geral, e as visuais em particular, são línguas”¹⁵⁶.

O espírito do tempo expressa o modelo de compreensão de mundo de cada época, aparecendo de forma mais densa na construção simbólica de cada cultura. As artes visuais¹⁵⁷ do século XX, não somente, expressam de modo singular o espírito do tempo atual, mas também são esse espírito do tempo. Elas têm uma ambiguidade que faz desse *media* o mais adequado para compreender a situação. Isso porque, a arte é uma língua em que o espírito do tempo é mais perceptível, pois ela é tanto ele, como sobre ele. O que leva à questão: como a arte se mostra como o espírito de um tempo?

¹⁵⁵ Apesar do Flusser usar o termo artes plásticas, adotarei aqui artes visuais. Acredito que ele o escolheu deliberadamente por sua novidade e objetivo de abarcar as transformações da arte na década de 1960, mas ele se mostra datado e excludente atualmente.

¹⁵⁶“O espírito do tempo nas artes plásticas”. SL., OESP, 16 (703): 4, 03.01.71

¹⁵⁷ Como Flusser escreveu o texto em 1971, as mudanças nas artes visuais eram mais perceptíveis que nas demais artes, pelo menos no Brasil.

Segundo Flusser, existe uma tendência objetiva nas artes visuais que as distingue da arte do passado, a qual é a negação do espírito do tempo moderno. Essa negação é o que caracteriza as vanguardas, o novo¹⁵⁸. Por conseguinte, seu objetivo é diferenciar as artes visuais do passado da arte a década de 1970, pois ao compreendê-la, compreende-se também o período. Como não poderia deixar de ser, a análise flusseriana é ontológica, visto que sua crítica da arte parte da tentativa de analisar dois modos de pensar mundos diferentes, o modelo moderno e o modelo contemporâneo. As artes visuais são a primeira tentativa de esboçar não somente uma contraposição ao modelo discursivo da modernidade, mas também um novo modelo de pensamento, pois elas estão conscientes de que sua mensagem não pode ser comunicada discursivamente.

A libertação da discursividade é o aspecto do espírito do tempo que aparece como tendência. As artes visuais estão contrariando a ideia de Wittgenstein de que, a totalidade das situações é a totalidade do discurso. Isso leva ao erro cometido, tanto por alguns artistas, quanto pelos críticos de dissociar arte com intelecto¹⁵⁹. O fato de o discurso estar sendo questionado não significa que, o pensamento será retirado de cena, muito pelo contrário. O problema está na dificuldade do homem Ocidental de dissociar pensamento de discurso, juntamente com seu apego à dualidade, conceito e experiência, muito bem expressa pela estética kantiana. Ele começa mostrando que, a atividade intelectual é a de tornar algo presente, de representar, e isso é o mesmo que simbolizar. O discurso é apenas uma das formas simbólicas possíveis¹⁶⁰.

Devido a isso, as artes visuais contemporâneas são um meio melhor para compreender o espírito do tempo, visto que não são discursivas e são multidimensionais. A obra visual tem significado, embora este não possa ser dito em língua *stricto sensu*, i.e., o significado da obra de arte não pode ser resumido ao discurso.

A restrição da não discursividade à arte atual se dá porque, o modelo moderno transformou até as imagens em discursivas. A característica ilusória da arte tradicional faz com que sua própria estrutura seja em discurso, por possuir um universo de representação que pode ser pensado discursivamente. Atualmente, o ilusório deu lugar para novo, para a proposição de universos de sentido que são significados através da interpretação¹⁶¹.

Com efeito: as artes visuais atuais propõem uma alternativa ao universo do discurso, o qual é, atualmente, essencialmente o universo da ciência e da tecnologia. Propõem, em outras palavras, todo um território de ação e paixão humana, todo um território no qual uma humanidade do futuro possa viver,

¹⁵⁸“O espírito do tempo nas artes plásticas”. SL., OESP, 16 (703): 4, 03.01.71

¹⁵⁹*Ibidem.*

¹⁶⁰*Ibidem.*

¹⁶¹*Ibidem.*

agir e sofrer com significado inteiramente diferente e de acordo (*sic*) com regras inteiramente diferentes das que regem a vida, a ação e o sofrimento no universo da ciência e da tecnologia¹⁶².

Desse modo, o filósofo marca a diferença entre arte tradicional e moderna, ao apontar a tentativa de pensar um modelo não discursivo como sendo aquilo que diferencia a arte atual.

4.3.1. O problema das explicações

Como foi explicitado no capítulo anterior, todo modelo é organizado por um *medium* comunicacional predominante, o qual funciona tanto como um modo de intermediação, quanto influencia a forma como as coisas são ditas. Então, no modelo moderno o *medium* é a escrita e o discurso a principal forma de estruturação do pensamento. Enquanto forma, a discursividade influencia também na compreensão da espacialidade e da temporalidade do modelo em questão. Ao contrário de Kant, que as coloca como categorias do sujeito transcendental, Flusser as compreende como parte do modelo de pensamento de cada época. O que significa que, com a mudança do modelo de pensamento muda, também, a forma de compreensão do tempo e do espaço.

Flusser explicita que o espírito do tempo moderno possui dois modelos temporais que coexistem por serem utilizados em situações diferentes. O primeiro modelo é grego, e o segundo judeu-cristão. O modelo grego compreende o tempo como movimento das coisas no espaço, e o modelo judeu-cristão como vetor que carrega consigo o espaço inteiro¹⁶³. Cada um dos modelos de tempo organiza formas também diferentes de explicação, ou seja, formas diferentes de interpretar o mundo.

Tradicionalmente, as explicações constituíram-se como lugares de certezas, de concretudes. O essencialismo muitas vezes trabalhado nessa tese é disso exemplo. Ele se desenvolveu pela necessidade cultural de existência de respostas certas que se refiram ao modelo de mundo em questão. Isso pode ser percebido, por exemplo, na religião cristã. Dentro do modelo cristão, todas as explicações ou derivam da vinda de Cristo à Terra ou se referem ao seu retorno, no dia do Juízo Final. Perguntar para um religioso porque ele vai à missa todos os domingos é sem propósito, pois a resposta é óbvia: para reviver a vida e a morte de Cristo através da celebração de seu corpo e de sua palavra. O universo de pensamento cristão é fechado, constante e dá aos que dele participam tanto estabilidade, quanto explicações sólidas

¹⁶²*Ibidem*.

¹⁶³ “Diacronia e Diafaneidade”. SL, OESP, 13 (622): 4, 26.04.69.

baseadas no universo de crenças que o constitui. É possível afirmar que, o modelo cristão possui falhas que podem prejudicar sua estabilidade. Contudo, ele é baseado em uma relação de fé e não de lógica. Sendo assim, as explicações científicas que explicam milagres, ou até a mudança do paraíso do céu para o além após as descobertas de Galileu, não afetam o sistema.

O que Flusser quer mostrar é que os modelos de pensamento buscam uma estabilidade associada com o universo de explicações que o constituem. O filósofo aponta dois tipos de explicação preferenciais do modelo moderno: a causal e a teleológica¹⁶⁴. A causal é baseada no tempo grego e a teleológica no judeu-cristão. O que significa que, as explicações causais propõem coisas que se movem no espaço e se ligam entre si, mas sempre tem o passado como elo de ligação. Como no clássico exemplo da bola de bilhar de David Hume das “Investigações acerca do entendimento humano”. Já as explicações teleológicas são vetoriais, propõem um objetivo que será cumprido se as etapas previamente determinadas também o forem, como no caso das religiões. O clássico exemplo filosófico das explicações teleológicas é a filosofia hegeliana. Dentro dessa perspectiva, a escrita tem como modelo de tempo o judeu-cristão, que instaura as noções de progresso e de desenvolvimento tão comuns ao Ocidente atual e que são percebidas na própria estrutura do discurso.

Entretanto, a coexistência desses dois modelos temporais implica dois tipos de explicações que são incongruentes. Eles caracterizam modos de pensar diferentes, mas quando são comparadas duas formas de pensar, o mesmo acontece. Principalmente nos últimos duzentos anos, a explicação teleológica começou a dominar o Ocidente devido ao desenvolvimento da história a partir da filosofia hegeliana. Ao mesmo tempo, as explicações causais são o modelo preferencial da ciência, a qual também possui lugar de destaque¹⁶⁵.

A incompatibilidade dos dois tipos de explicação faz com que resultados diferentes sejam alcançados a partir da mesma premissa, causando a instabilidade do modelo de pensamento. Isso gera o que Flusser chama de crise das explicações. Todavia, essa é uma crise por excesso e não por falta delas. O desencadeamento da crise se dá porque todo modelo funciona como a realidade mesma de uma cultura, e, se existe mais de um tipo de explicação possível, existe também mais de uma realidade pensável¹⁶⁶, o que leva à relatividade do estar no mundo de quem faz parte da cultura em questão.

A instabilidade da compreensão da realidade exige a reestruturação do modelo de pensamento, e, na percepção do filósofo, essa é a fase em que a cultural Ocidental se encontra.

¹⁶⁴*Ibidem.*

¹⁶⁵*Ibidem.*

¹⁶⁶*Ibidem.*

É por isso que o espírito do tempo atual é mais perceptível nas artes visuais contemporâneas, pois elas além de não utilizarem a escrita como *medium*, elas também não se baseiam em nenhum dos modelos temporais em questão. Elas mostram as primeiras tentativas de reformular o modelo de pensamento Ocidental. Nas palavras do filósofo: “Talvez urja reformularmos radicalmente o conceito do tempo. Talvez é preciso libertá-lo do seu contexto espacial, como se ele fosse uma régua ordenadora, e concebê-lo mais como intencionalidade da existência sobre a situação na qual se encontra”¹⁶⁷.

É essa a tentativa do filósofo quando propõe o conceito de diafaneidade, que aqui será trabalhado como não-discursivo¹⁶⁸. Esse é o modelo atrelado ao *medium* predominante da contemporaneidade, a imagem técnica. Elas são não-discursivas por serem a união entre vivência e pensamento, características dos modelos anteriores, sem, necessariamente, serem nem textos nem imagens no sentido tradicional. Elas são a junção de ambos e implicam uma nova forma de experiência.

A não-discursividade acaba com o vetor que separa passado, presente e futuro em momentos específicos rumo ao cumprimento do objetivo proposto e transforma tudo em presente estruturado. Ela implica a “projeção ao longo do tempo”, ou seja, a organização de situações que se concretizam dependendo do que está sendo projetado. Logo, o tempo do modelo gerado pela imagem técnica é tempo contextual. É exatamente por isso que as artes visuais são a principal língua para compreensão do modelo atual.

Na não-discursividade, todos os termos que instituem a cronologia do discurso pertencem a um contexto, que é organizado a partir de uma referência do presente para pensar tanto passado, quanto futuro. É a superação do espaço e do tempo pela apresentação de ambos. Isso é o que configura o tempo pós-histórico. Logo, se o modelo temporal atual não propõe uma explicação única, mas sim uma rede de possibilidades dependendo do ponto de vista escolhido, a concretude das coisas se desfaz, restando apenas campos de estruturas interpenetrantes¹⁶⁹.

Em “A Dúvida”, Flusser conceitua campo como o modo pelo qual algo ocorre, o que significa que não existe um conteúdo de campo, não há uma concreticidade, é um espaço

¹⁶⁷ “Gênese e estrutura”. S.L, OESP, 13 (609): 5, 04.01.69.

¹⁶⁸ Isso porque o termo diafaneidade é muito pouco elucidativo e contribui para a confusão do argumento. Flusser utilizou vários termos diferentes para designar o discurso e o não discurso. Em Bodenlos, ele usa “transparência” e “significado” (FLUSSER, 2007, p.185), que são entendidos, respectivamente, como capacidade de olhar por entre as coisas e como resultado da decifração de um símbolo (FLUSSER, 2007, p.186). Já em seus textos sobre Mira Schendel, a ideia de transparência é trabalhada através da diafaneidade, e a ideia de significado, tanto como finalidade da diacronia, quanto como objetivo final da diafaneidade. Logo, acredito que essa diferença está, principalmente, no vocabulário e não no que ele pretende como significado de cada termo. A opção por discursivo e não discursivo se dá devido, não só à clareza, mas, ao objetivo geral da argumentação flusseriana.

¹⁶⁹ “Diacronia e Diafaneidade”. SL, OESP, 13 (622): 4, 26.04.69.

contextual que só existe enquanto está sendo utilizado. Consequentemente não há como perguntar o que é um campo. Essa é uma pergunta essencialista, ao contrário disso, o filósofo está combatendo o essencialismo inerente à percepção do senso comum, característica da civilização Ocidental. Para tanto, ele afirma que o significado de algo está na relação entre as estruturas interpenetrantes. A própria ideia de campo, como substituta da concreção das coisas do discurso, reflete a não-discursividade inerente à modificação em questão¹⁷⁰. A transparência está na perda da concreticidade do mundo por não existirem mais coisas, apenas símbolos que apontam para o nada (FLUSSER, 2007, p.187).

O modelo atual não possui nenhuma estrutura concreta e unilateral que organiza o mundo de um forma específica, muito pelo contrário, ele abre o universo de possibilidade fazendo com que algo só signifique dependendo do caminho escolhido por quem o interpreta. Além disso, nenhuma interpretação é melhor do que a outra, pois elas dependem do contexto escolhido. Dessa forma, aos conceitos tradicionais de certo e errado perdem o sentido, não há mais como afirmar de forma indeterminada o certo ou o errado. Isso só é possível contextualmente, ou dentro do universo das religiões, como foi dito anteriormente. “Tudo pode significar doravante tudo, e isto é uma maneira de dizer que não há significados últimos no mundo” (FLUSSER, 2007, p.187).

A dificuldade de compreender o não-discursivo está na impossibilidade de transformá-lo em discurso. Nenhuma das formas de explicação tradicionais são possíveis, pois todas passam por ele. É exatamente por isso que novas formas de estruturar o texto devem ser pensadas. No caso da filosofia, essa é uma guerra perdida. Como foi dito, o discurso é a estrutura da filosofia, o que significa que escrever esse texto é uma tentativa frustrante de encontrar palavras para um discurso que é ineficaz, justamente porque sua estrutura é contrária ao que tento recorrentemente dizer. Flusser fez discursos semelhantes em vários de seus artigos. Foi na tentativa de lidar com a própria impotência, que ele apontou a arte como lugar da solução. Ela apresenta o não-discursivo por ser não discursiva. Através dela está a possibilidade de compreender o modelo que está se desenvolvendo. É isso que a arte contemporânea está fazendo, está reformulando o pensamento. Até porque, seu objetivo é propor novas formas de ver. É função da arte contemporânea desvendar o nada que existe por trás da realidade.

(...) há muito tempo estou com a ideia de que o tratado filosófico (texto alfanumérico sobre) não mais se adéqua à situação da cultura; de que os filósofos acadêmicos são gente morta, e que a verdadeira filosofia atual é feita por gente como Fellini, os criadores de clips, ou os que sintetizam imagens. Mas como eu próprio sou prisioneiro do alfabeto, e como sou preso da

¹⁷⁰*Ibidem.*

vertigem filosófica, devo contentar-me em fazer textos que são pré-textos para imagens. A maneira de fazê-lo é escrever fábulas, porque o fabuloso é o limite do imaginável¹⁷¹

4.3.2. Mira Schendel como exemplo

A escolha da artista plástica Mira Schendel como exemplo se deve ao fato de Flusser considerar que, os focos principais de seu trabalho são também a tendência atual da arte (FLUSSER, 2007, p.185). Logo, discursiva e não discursiva são duas fases que o filósofo percebe em sua obra, mas ambas são tendências majoritárias e não limites determinados.

O discursivo, na imagem, aparece como uma espacialização do tempo, que permite a geração de significado por encadeamento das partes. Já o não-discursivo¹⁷² é a superação tanto do espaço como do tempo, pois superação do fenômeno, da estrutura da realidade, ou seja, o não-discursivo, atualmente, é *poiesis*. Tanto o discursivo como o não discursivo realizam sínteses, o primeiro transforma o tempo em dimensão do espaço e o segundo supera o tempo e o espaço, sendo ainda espaço-temporal¹⁷³. A imagem não-discursiva supera a espacialidade e a temporalidade tradicionais sem deixar de ser uma imagem. O tempo da não-discursividade é o tempo da imagem técnica, que transforma o que é percebido em código matemático e o traduz em imagem digitalizada.

Para analisar a obra de Mira Schendel¹⁷⁴, Flusser escolhe quatro de seus trabalhos, dois que ele localiza na fase da discursividade, os quais figuram na primeira imagem: “Carta-pretexito a Max Bense” e “Pretexito sobre o tema alle”¹⁷⁵: E dois que ele localiza na fase da não-discursividade, e que aparecem logo abaixo, na segunda imagem: “Pretexito sobre a origem de A” e “Pretexito sobre A”.

¹⁷¹ Vilém Flusser em texto de Maria Lília Leão em “Vilém Flusser no Brasil”, p. 18.

¹⁷² Flusser propõe uma etimologia do termo diafaneidade a partir do prefixo *dia* e do sufixo *phainein*, que unidos significariam, aproximadamente, o que supera o fenômeno.

¹⁷³ “Diacronia e Diafaneidade”. SL, OESP, 13 (622): 4, 26.04.69.

¹⁷⁴ “Diacronia e Diafaneidade (final)” SL, OESP, 13 (623): 4, 03.05.69.

¹⁷⁵ A qualidade das imagens não é boa, pois elas foram retiradas do jornal no qual os artigos foram publicados, não consegui encontrar nenhuma imagem melhor. O “Pretexito sobre o tema alle”, à direita da primeira figura, é composto por inúmeras letras “a” que juntas formam a imagem, o mesmo ocorre em “Pretexito sobre a origem de A”, localizada à esquerda da segunda imagem.

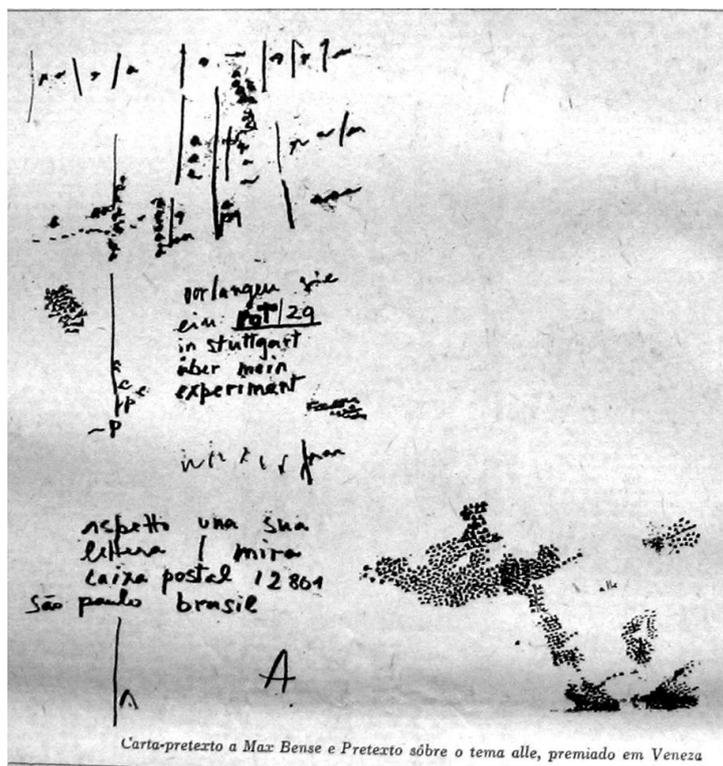


Figura 62. Mira Schendel, "Carta-pretexo a Max Bense", s/d

Figura 63. Mira Schendel, "Pretexo sobre o tema alle", s/d

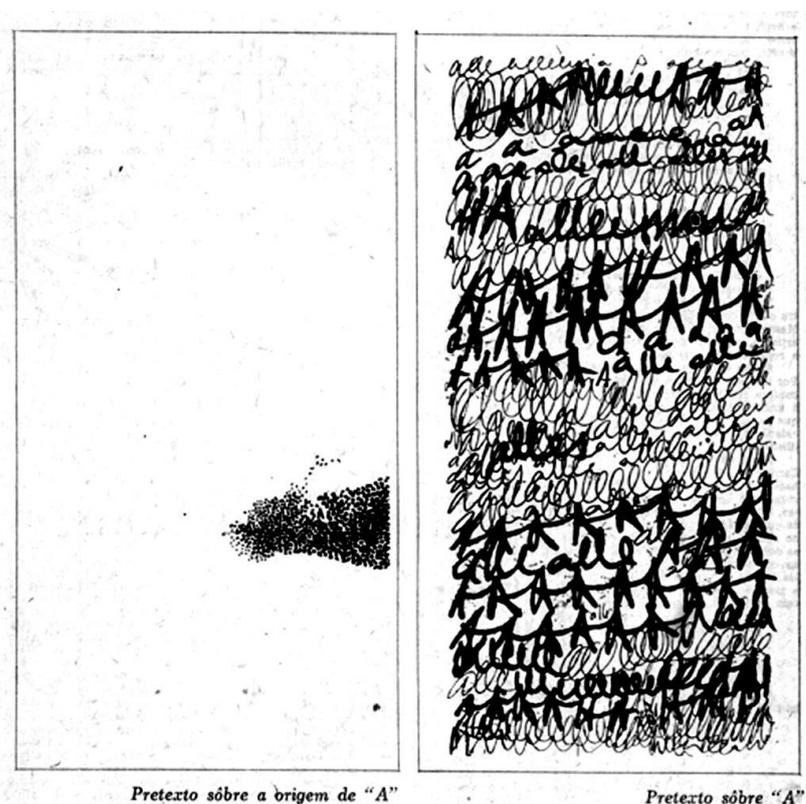


Figura 64. Mira Schendel, "Pretexo sobre a origem de A", s/d

Figura 65. Mira Schendel, "Pretexo sobre A", s/d

É possível perceber que todas as obras são realização de imagens com uso de textos e, impressas como elas estão, sua principal diferença não é perceptível. Isso mostra claramente que, a diferença entre os trabalhos de Mira Schendel está na forma de perceber e não do que está sendo dito.

Para analisar as obras, a pergunta feita pelo filósofo é: As imagens como texto requerem leitura ou contemplação? A leitura é atividade de decifração de um código e, pela própria característica desse tipo de atividade, o leitor deve trabalhar ativamente no desvendamento do mesmo, mas leitura também remete à convencionalidade desse código. A capacidade de ler está vinculada ao conhecimento do código impresso. Já a contemplação é atividade que permite ser informado por outro, é o se colocar à disposição de, é atividade passiva.

Flusser responde que os primeiros trabalhos “(...) [d]evem ser lidos porque apresentam aquela regularidade interrompida por irregularidades que caracteriza toda escrita, e que a teoria da informação chama de “redundâncias”, respectivamente “ruídos”¹⁷⁶. É importante ressaltar que eles devem ser lidos não devido à presença de signos convencionados, mas pela estrutura que se assemelha à da língua escrita. A redundância e o ruído mostram a carga de informação contida no texto em questão. A redundância, como o próprio nome diz, pode ser apenas repetição, mas a repetição poética da obra transforma a redundância em ruído. Já o ruído é a informação não óbvia, informação que necessita ser decifrada. A predominância na obra de Mira é de ruído¹⁷⁷.

Devido, justamente, à predominância de ruídos, Flusser afirma que o significado dessas obras não é usual. Seus textos não se referem a situações que são transformadas em códigos, como no caso da *mimese* tradicional. Eles possuem significados diretos, como os ideogramas, mas diferentemente dos últimos, não são frutos de uma convenção. A convenção dos textos da artista é realizada entre observador e obra. Se a decifração da proposta é feita, vários universos de significação se abrem ao observador e, por isso, é obra de arte, não possui modelo de decifração. É função do leitor gerar significados. Mesmo as obras de Mira, sendo discursivas, elas já apontam para a decifração contextual, pois possibilitam vários universos de significado que se interpenetram e se complementam. E é nesse ponto que a obra aponta para a não-discursividade¹⁷⁸.

¹⁷⁶ “Diacronia e Diafaneidade (final)”, SL., OESP, 13 (623): 4, 03.05.69.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

Nas obras da fase não-discursiva, existe uma diferença, que pode parecer sutil ao observador, em relação às primeiras. O mesmo estilo de texto da primeira fase é emoldurado por uma chapa de acrílico e esta é dependurada de forma que o observador caminhe a seu redor¹⁷⁹. Omo mostra as imagens abaixo:



Figura 66. Modo de exposição dos trabalhos da segunda fase

Flusser argumenta que, a terceira dimensão acrescentada não é profundidade, mas transparência. O que significa que ela não é propriamente uma dimensão. A transparência permite uma leitura que penetra a obra e, por isso, não está ancorada nos limites espaço-temporais tradicionais da leitura. Ela retira o aspecto linear do texto e convida à escolha da direção e da forma como o texto será lido, gerando uma ideia de todo e não de partes que, conjuntamente, formam o todo. Essa transparência vai de encontro à opacidade da concreção das estruturas espaço-temporais do discurso no imaginário coletivo Ocidental. Ela aponta para o ver através, o qual é necessário ao processo de remodelamento da estrutura de pensamento.

Nesse sentido, os trabalhos de Mira são texto-imagens, requerem decifração como das imagens-técnicas e não como dos textos¹⁸⁰, pois a decifração de textos solicita ao leitor que ele some progressivamente cada caractere para que o significado apareça como resultado dessa soma, e esse não é o caso dos texto-imagens de Mira. Segundo Flusser, o tipo de ação derivada da leitura exige atitude progressiva e, por isso, permite que ele vivencie a progressividade da geração de sentido. Já a atitude exigida pela obra de Mira é como a da imagem técnica, pois ela requer a junção da atitude passiva (contemplação) com a atitude ativa (leitura). Essa união permite tanto a decifração de símbolo não convencional, quanto o colocar-se à disposição para ser afetado por, é novo modelo de experiência.

Flusser afirma que é a concretude característica da obra de Mira que permite as duas atitudes conjuntamente. O interessante é que a obra de Mira é ao mesmo tempo transparente e concreta. Isso porque ela se refere à característica contextual do novo modelo, mas dentro de

¹⁷⁹*Ibdem.*

¹⁸⁰*Ibdem.*

cada contexto ela propõe realidade. Ela possui concretude contextual. É uma concretude poética que projeta novo modelo de pensamento.

Na perspectiva do trabalho como objeto, como algo que atrai a visão, é possível perceber que ele frustra a expectativa do observador. Isso porque, tradicionalmente, objetos são coisas opacas, sendo o olhar responsável por penetrar essa opacidade. A decifração da obra de Mira exige que se faça o contrário, que o olhar a transforme em objeto opaco, para que um significado possa ser elaborado (FLUSSER, 2007, p.189), mas essa opacidade contextual é plural, pois a obra permite diversas “leituras” diferentes.

A obra de Mira aponta para a transição entre os modelos, pois a necessidade de realizar a ação inversa leva à consciência do processo constitutivo da realidade e conseqüentemente, à consciência de sua transparência velada. Mira torna consciente a estrutura da realidade questionando o senso comum da vida cotidiana, que gera a sensação de realidade concreta e objetiva.

A obra de Mira Schendel permite perceber a vacuidade por trás dos símbolos. Ela exige que se faça o caminho contrário, que se parta da vacuidade para gerar significação. É o contrário do processo da linguagem. A compreensão da ausência de concretude não é simples, por isso é necessária a vivência dessa ausência. É isso que a obra de Mira Schendel oferece: a visão de uma tentativa de gerar sentido com a fase discursiva, e o desvelamento dessa tentativa, com a não-discursiva.

Cabe ressaltar que, o cerne das duas obras é o mesmo, o que muda é a forma de ver. É isso que Flusser deseja e é isso que ele coloca como função da arte. Porque é a mudança da forma de ver que permite que a civilização Ocidental supere a crise na qual está inserida, que é uma crise de explicações. E é essa a função da arte, pois arte é proposição de novas formas de ver, é criação. O lugar da arte está na capacidade de transformar olhares, e, nesse sentido, ela é modificadora da cultura. A compreensão, e a vivência de várias formas de perceber o mundo, permitem que as superfícies sejam perfuradas e que se possa enxergar para além delas, mesmo que por trás não exista nada. Mira Schendel é artista pós-histórica, pois sua obra permite que conceitos sejam imaginados, que imagens sejam transformadas em coisas concretas, ela é desalienadora. Seu trabalho é um dos primeiros passos rumo à re-imaginação dos textos (FLUSSER, 2007, p.190).

Como já dissemos, a solução dessa crise, para Flusser se encontra na não-discursividade. Parece-me que, nesse momento, ele realiza uma afirmação que se mostra tanto como uma aplicação de sua ontologia para compreender a estrutura da sociedade, quanto como uma solução para o problema da significação da imagem técnica, ou seja, ele une ontologia,

filosofia da arte e filosofia da imagem enquanto estruturas que se interpenetram assim como os significados do trabalho de Mira Schendel.

4.3.3. A relação entre vivência e pensamento

No último parágrafo do segundo texto “Diacronia e Diafaneidade”, Flusser afirma a necessidade de uma experiência estética ativa, devido à própria modificação das obras de arte. É uma espécie de demanda do espírito do tempo, pois se a arte remodela os modelos e projeta, ao mesmo tempo, os novos modelos, é parte do espírito do tempo atual a necessidade de repensar a experiência com o novo. Flusser escreveu pouca coisa sobre o assunto, mas dois pontos podem ser desenvolvidos: o processo de tradução entre línguas e o remodelamento da experiência com as imagens. O primeiro ponto foi muito bem discutido por Rainer Guldin em seu livro “Pensar entre línguas”, então optei por trabalhar com o segundo. Este se coloca como possibilidade para compreender a arte, pois a experiência com as imagens atuais exige a atitude dupla, a de unir vivência e pensamento, proposta essa colocada por Flusser como forma de experimentar a arte em seus textos das décadas de 1960 e 1970. Bem, proporei um remodelamento da experiência com a arte que contraria a estrutura discursiva e propõe a união entre a experiência sensível e a experiência conceitual.

Flusser desenvolve essa necessidade em um pequeno texto chamado “Bienal e Fenomenologia”, ao afirmar que a arte exige que haja uma relação reflexiva entre obra e espectador, ao mesmo tempo em que há uma relação sinestésica. O texto é uma crítica à postura do visitante da Bienal, o qual não se abre para as obras que lá encontra, visto que já sai de casa com explicações prontas para tudo o que ele irá ver. Devido a isso, o espanto referente à tentativa de articulação do ainda inarticulado que a arte pode causar, torna-se impossível de acontecer.

O erro das perguntas que surgem da experiência com a arte está na necessidade de buscar um significado, mas não um significado contextual como o proposto pelo filósofo, mas um significado discursivo, essencialista. O objetivo é esgotar a obra de arte com o pensamento. O problema desse tipo de pergunta é que ela pressupõe a necessidade de transformar a linguagem artística em linguagem discursiva, mudando aquilo que foi experimentado em discurso feito para explicá-lo. É transformação de vivência em um tipo de pensamento e não tentativa de unir vivência e pensamento, de forma abrangente¹⁸¹.

¹⁸¹ “Bienal e fenomenologia”, SL, OESP, 12(555): 5,02.11.67.

Essa é a base da crítica flusseriana ao método discursivo na relação com a arte. A história da arte, da forma que ela é organizada, tende para uma explicação ou causal ou teleológica das obras de arte, e essa explicação transformou-se em porto seguro da experiência estética. Os manuais de história da arte são separados em movimentos e características, qualidades e deméritos de cada período da história, e eles terminaram por serem utilizados de forma acrítica, quase como bíblias de bolso, para serem consultadas nas horas de necessidade. Isso transforma a experiência com a arte em não-experiência, pois, como diz Flusser, o visitante da Bienal sai de casa com sua capa protetora e não se deixa ser afetado por nada, visto que, antes de experimentar um trabalho, ele já possui todas as explicações, já sabe o que ele é. Nesse sentido, a crise das explicações mostra-se ainda mais perniciososa, pois ela transforma a relação entre homem e mundo em eterno retorno do sempre idêntico.

Em outro texto chamado “A arte: o belo e o agradável”, Flusser desenvolve essa questão. Ele mostra que, a experiência estética possui uma ambiguidade, que está na relação intrínseca estabelecida entre vivência e pensamento. A vivência pode ser compreendida como experiência concreta, aquele tipo de experiência que é subjetiva, privada, não-generalizável, impossível de ser tornada pública (FLUSSER, 2011, p.9). E o pensamento, como tudo que pode ser pensável, mas que não, necessariamente, pode ser articulado em língua. Até porque, muito do que pode ser pensado não pode ser transformado em frases de uma língua *stricto sensu*.

Ao mesmo tempo, Flusser mostra que toda experiência humana é uma mistura desses dois aspectos modelados pelo processo cultural, no qual esse ser humano se encontra. A experiência é algo ao mesmo tempo individual e intersubjetivo¹⁸². Dessa forma, a ação humana não pode cair nem no extremo vivencialista, nem no outro extremo, idealista, pois enquanto extremos, não configuram ações humanas propriamente ditas. A ação vivencialista é ação animalesca, selvagem, dado que sem pensamento o homem é só um mamífero. E a ação idealista é ação de uma máquina pensante, não de um homem, pois não há como objetivar a ação a ponto de desconsiderar o que há de vivência em cada pensamento¹⁸³. O problema é que, às vezes pensamento e vivência se prejudicam, às vezes se reforçam. Essa relação dúplice gera anseios de objetividade em quem experimenta¹⁸⁴ e a questão que surge é: como lidar com a bagagem intelectual na experiência estética e vice versa?¹⁸⁵

¹⁸² Da transparência das coisas. S.L., OESP, (732): 5, 08.08.71.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

A experiência mesclada ao pensamento permite que a vivência seja ao mesmo tempo individual e intersubjetiva, construída por cada um a partir de referências culturais para compreender e perceber as coisas do mundo¹⁸⁶. É a mistura das duas coisas que contribui para modificação da compreensão da realidade, visto que esta também é uma mistura de vivência e pensamento. Flusser diz que, as obras estão lá “para quem tem olhos para ver e cultura para aplicar”¹⁸⁷.

A história da arte é um ótimo exemplo, o fato de utilizá-la como parâmetro não significa que a experiência privada deve ser negligenciada, muito pelo contrário, essa negligência é fruto da crise das explicações trabalhada anteriormente. Toda crise gera um problema duplo: ou apego ao modelo anterior ou descrença na própria ideia de modelo. O apego transforma parâmetros explicativos em verdades incontestáveis e a descrença leva à desistência. A experiência com a arte deve possuir essa ambiguidade que reúne tanto a experiência individual, quanto o contexto cultural atual e passado.

O que significa que, apesar de a experiência concreta ser incomunicável, impossível de ser transformada em discurso, por ser subjetiva, ela obedece a um modelo que a torna ao mesmo tempo incomunicável e intersubjetiva (FLUSSER, 2011, p.10). A despeito de parecer contraditório, essa é apenas uma contradição aparente, pois o artista cria realidade e ao fazê-lo não propõe generalizações de experiências privadas, pois isso seria enfadonho, mas sim estruturas que irão organizar experiências futuras. Então, a arte cria modelo de experiência e propicia essa experiência ao mesmo tempo, ou seja, ela propõe uma experiência única, para a qual ainda não existe modelo, mas que irá modelar as demais experiências. Por isso a arte propõe novas formas de ver (FLUSSER, 2011, p.11).

Todavia, essa união entre experiência e contexto ou vivência e pensamento, exige primazia da experiência. O pensamento é base construtora e analisadora da experiência, mas é necessário que aquele que se coloca na posição de experimentar se deixe experimentar antes de julgar¹⁸⁸. É o se abster das explicações e se deixar experimentar que é doloroso, duro. Exige vontade de ser modificado.

Para explicitar essa questão, Flusser propõe outra compreensão do termo beleza, que vai de encontro com a própria tradição do termo. Belo é tudo que é diferente do modelo precedente, pois beleza é aquilo que modifica o parâmetro da realidade (FLUSSER, 2011, p. 12). Deste modo, beleza é a designação adequada para obra de arte se ela for pensada não

¹⁸⁶*Ibidem.*

¹⁸⁷*Ibidem.*

¹⁸⁸“Bienal e Fenomenologia”. SL., OESP, 12 (555): 5, 02.12.67

enquanto sensibilidade, mas enquanto união de vivência e pensamento, pois a beleza se refere ao conteúdo informativo de uma obra de arte, i.e., à quantidade de redundância e ruído que uma nova proposta possui (FLUSSER, 2011, p. 12).

Portanto, a beleza é terrível, ela é dolorosa, ela afeta quem a experimenta. Ela amplia as formas de ver de um indivíduo e com isso Flusser quer dizer que a arte modifica a percepção da realidade. Por isso, a abertura para a experiência é dura, ela exige tanto o se deixar experimentar, quanto a atividade intelectual que esse tipo de experiência exige. Nesse sentido, o agradável funciona como o contrário da beleza, ele é a manutenção do mesmo (FLUSSER, 2011, p. 12). Ele poderia ser identificado com a conversa fiada do globo da língua e com a Indústria Cultural. Dessa forma, amar como a novela da Globo é permanecer no agradável, não se deixar espantar por experiências novas. O agradável é a petrificação da experiência humana, ou seja, o eterno retorno do sempre idêntico (FLUSSER, 2011, p. 13).

Assim, Flusser propõe um método para experiência estética. Segundo ele, o ato de se abster das explicações já conhecidas se chama atitude fenomenológica. Esta exige da pessoa que experimenta uma abertura para a compreensão do fenômeno sem quaisquer explicações anteriores, assim a experiência se dará no contato com o próprio fenômeno. Logo, ele recomenda a “*epoché*” como método para experiência estética. É necessário suspender, não dispensar, as camadas explicativas para conseguir vivenciar a coisa e, então, após a vivência, utilizar a bagagem explicativa, cultural, para interpretar o que foi visto. A arte requer suspensão do juízo e busca pelo espanto com o novo, requer a pausa no processo explicativo tão difícil de ser conseguida¹⁸⁹.

É claro, que toda experiência é mediada, e isso já ficou claro no decorrer desta tese. O que Flusser quer propor é que cada experiência seja realmente única e privada, pois ao se deixar experimentar o fenômeno, antes de julgá-lo, a pessoa se permite cogitar a respeito das possibilidades interpretativas do mesmo, ela amplia o espectro de compreensão. Essa ampliação permite que a interpretação perfure os modelos, deslize por entre eles.

Logo, a Bienal, ou qualquer experiência com obras de arte, pode ser uma caixa preta se for compreendido que o centro da Bienal é o experimentador. Ao se abrir para compreender que é cada um que dá valor e sentido a tudo o que está ao seu redor, a Bienal pode se tornar um circuito altamente complexo. Não existe nenhum caráter valorativo na Bienal em si, essa valoração só existe em relação aos que a visitam¹⁹⁰.

¹⁸⁹*Ibidem.*

¹⁹⁰*Ibidem.*

Portanto, a decisão de modificar a experiência é de cada um. De ir contra a razoabilidade das explicações concedidas. Cada um é criador de sentido e valor nas coisas, e não o contrário¹⁹¹. Quem cria sentido, quem dá valor, ou seja, quem cria o mundo é o indivíduo. Em que medida esse mundo individual é compartilhado socialmente, depende de quão culturalmente inserido é o ponto de vista em questão. A arte contemporânea exige esse tipo de experiência.

4.3.4. Vantagens e desvantagens da proposta

Primeiro, é importante ressaltar que Flusser não possui uma filosofia da recepção estruturada. Esse é o ponto, na minha perspectiva, com mais lacunas em seu trabalho. Em minha dissertação de mestrado trabalhei a importância da arte em relação ao *medium* de cada época e, principalmente, em momentos de crise desse *medium*. Já havia constatado o quão pouco Flusser trabalha essa questão, apesar de ele a apontar como a principal forma de saída da crise e como aquilo que caracteriza o humano propriamente dito. O filósofo menciona a importância da arte em vários de seus artigos, aponta o problema da relação entre experimentador e experimentado como a chave da questão, mas praticamente não desenvolve o assunto. O que fiz nesse subcapítulo foi fazer jus à importância da recepção no escopo da filosofia flusseriana e estabelecer um recorte que perpassa, praticamente, toda a sua obra. Utilizei textos de todas as épocas, publicados e não publicados, para conseguir estruturar o que seria uma saída para o problema.

Logo, como no caso do anterior, a proposição de uma análise da experiência estética foi realizada tendo como pano de fundo sua ontologia. Como esse é o último subcapítulo, enfatizarei o caráter ontológico da filosofia flusseriana. Essa tese foi construída sob esse pressuposto, mas isso fica mais claro quando assuntos específicos, como os escolhidos aqui, são delineados. Por isso, adotei os termos discursivo e não discursivo ao invés dos demais utilizados pelo filósofo. Eles apontam para a discussão que perpassa toda a sua obra. Considero que os múltiplos usos são fruto de influências específicas em cada período de sua vida, como no caso de diacronia e diafaneidade, termos de influência heideggeriana. Em sua filosofia da imagem a questão de como decifrar imagens técnicas é obscura. Ele mostra essa necessidade, mas a desenvolve muito pouco. Penso que, a resposta para as questões pouco elaboradas em

¹⁹¹*Ibidem.*

sua filosofia da imagem encontra-se em sua ontologia e nos textos publicados pouco tempo depois.

Em relação às críticas, pelo menos três podem ser feitas, em relação às artes visuais, em relação à não-discursividade e em relação à utilização dos termos vivência e pensamento.

O fato de Flusser ter escolhido as artes visuais como melhor lugar para compreender o espírito do tempo mostra que ele ainda pressupunha divisões entre formas de arte, como se cada uma delas fosse uma língua *stricto sensu*, parece-me incoerente a sua própria proposta. Isso porque, a não-discursividade pode ser percebida na música, na dança, no teatro, em todas as formas de arte, principalmente, da metade do século XX em diante.

Em relação à não-discursividade propriamente dita, já mencionei, no capítulo anterior, a dificuldade de discorrer sobre o assunto, mas a forma como Flusser a caracteriza em “Diacronia e Diafaneidade” coloca-a, apenas, como uma espécie de transição entre o discurso e o que virá. Acredito ser necessária uma ousadia maior e pensar que a não-discursividade necessita da convencionalização de um outro tipo de relação com o código linguístico menos reticente, não somente com a arte, mas com toda a produção imagética contemporânea. Flusser não conseguiu perceber o rumo que a situação tomaria, mas sabia que aquele era apenas o início do processo.

A utilização do termo vivência e do termo pensamento, para designarem a dicotomia tradicional característica da experiência estética, parece-me bastante questionável, pois o termo vivência não implica separação entre sensibilidade e intelecto, muito pelo contrário, ele traz consigo a amálgama necessária para pensar o caráter reflexivo na arte trabalhado anteriormente. No dicionário Aulete, a primeira definição do termo é “conhecimento adquirido a partir do acúmulo de experiências”. Ela já pressupõe a interrelação entre pensamento e sensibilidade. Além disso, o fato de Flusser ainda trabalhar com a dualidade demonstra, mais uma vez, sua dificuldade em se apartar da estrutura argumentativa associada ao modelo moderno.

4.4. Conclusão

O Professor Dominique Chateau, em seu último livro “*L’art comptant por um*”, afirma ser o problema do pensamento acerca da arte contemporânea sua dissociação do estético (2009, p. 41). Apesar da argumentação de Chateau caminhar por vias que discordo, ele chegou a uma conclusão que merece ser desenvolvida. Após participar da infundável querela sobre a arte contemporânea, citada a partir das reflexões do Professor Marc Jimenez, a qual fez surgir uma série de tentativas de definir arte, tanto em língua francesa quanto inglesa, e, para ele, não faz

sentido esse tipo de discussão. Se o problema que motiva a querela é o da ausência de critérios para experiência estética, então é preciso repensá-la, propor novas formas de compreendê-la (CHATEAU, 2009, p. 10). O caminho é contrário, existe a tendência de pensar que o problema da experiência com a arte está em sua falta de definição, mas Chateau mostra que está na forma como o estético é compreendido. Para tanto, é necessário reinterpretar a estética tendo como base o contexto artístico atual. Ao contrário de Arthur Danto, que relegou o estético a afirmações do tipo: “o dia está lindo”, o objetivo dessa conclusão é utilizar a relação entre arte, beleza e experiência estética desenvolvida durante o capítulo para mostrar a importância de repensar a estética para a arte contemporânea.

Os problemas com a estética começaram já no momento de sua criação. Quando Baumgarten cria a disciplina, ele o faz da seguinte maneira: “A Estética (como teoria das artes liberais, como gnosiologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do *análogon* da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo” (DUARTE, 2012, p. 70). Esse é seu primeiro aforismo, e é a partir dele que sua argumentação se desenvolve. O estatuto concedido à Estética, por seu criador, gera dois problemas principais: o primeiro se refere ao fato de que ela já nasceu rebaixada em relação às demais disciplinas filosóficas, por ter sido denominada como um tipo de conhecimento inferior, e o segundo se refere à sua subordinação à epistemologia, o que coloca a questão da experiência sensível como seu principal problema, mas o qual é delimitado pela teoria do conhecimento¹⁹².

Para além da afirmação de Danto de que, a filosofia ou efemeriza ou incorpora a arte, a estética se desenvolveu de forma dependente, sendo sempre associada a outras disciplinas filosóficas. Nessa história de subordinação, ela acabou por negligenciar seu principal assunto: a arte. O próprio Baumgarten já mostra a relação entre arte e estética, mas suas ligações, principalmente com a experiência do belo, acabaram por negligenciar a primeira. Benedito Nunes, comentando Heidegger, afirma que a arte é percebida pela tradição como meio para a experiência com o belo (DUARTE, 2012, p. 339). E, enquanto meio, só possui validade se atinge o objetivo desejado. Ora, como foi visto, a partir do modernismo esse objetivo já não pode ser alcançado, pelo menos não nos termos tradicionais, o que relegou a estética a um lugar ainda mais diminuto e deu vazão à série de tentativas de definir arte que caracterizaram a estética do século XX.

Além disso, o termo estética tornou-se não somente popular, mas em sua difusão foi dissociado de qualquer caráter intelectual. Como pode ser percebido através de seu verbete no

¹⁹² Baumgarten subordina a estética à epistemologia, mas ela aparece nas adjacências também da antropologia, da ética e da política.

dicionário, que une seus dois usos principais: a relação com a beleza e com o físico. Entre as várias entradas do Aulete, as duas a seguir resumem o conteúdo: “caráter ou concepção do que é belo; beleza” e “beleza física, especialmente do corpo”. Apesar de o termo beleza na tradição possuir um caráter não somente intelectual, mas também moral, seu uso comum se resume a sua associação com o físico. Infelizmente, a escolha de Danto de tratar a estética como naturalista, expressa a maior parte de seu uso atual. Então, a disciplina passou a ser associada a um conceito de beleza deturpado e esvaziado de significado, o que faz com que a maioria das entradas do Google, quando a palavra é buscada, se referiram ao que hoje é chamado de estética facial e corporal.

Essa situação é somada a um tipo de uso filosófico bastante questionável. Após o modernismo, a beleza foi subordinada e colocada no mesmo patamar de uma gama de outros sentimentos e, devido a isso, tentativas de manter a estética iluminista¹⁹³ ainda válida começaram a surgir. Danto exemplifica essas tentativas, através da perspectiva do filósofo Roger Fry. O problema é que elas tendem a resumir o significado de estética à “capacidade de afetar a sensibilidade”. No preâmbulo, afirmei que a crise da arte contemporânea é uma crise do discurso estético em sua tentativa de compreender a arte atual. Isso acontece porque ela é pensada nos termos acima. Se estética realmente for entendida como a “capacidade de afetar a sensibilidade”, então a arte precisa ser relegada ao segundo plano, visto que hoje há atividades bem mais potentes e interessantes para serem pensadas nesses termos, tais como os *games*, experimentados em variados *media*, tais como os jogos de videogame e de realidade virtual.

É dentro desses termos que o livro de Grant Tavinor¹⁹⁴ “*The art of videogames*” discute. Ele diz: “Videogames parecem compartilhar mais do conjunto de propriedades que caracterizam as obras de arte - tais como representações, propriedades estéticas, expressão de emoção e estilo e óbvio virtuosismo”¹⁹⁵ (TAVINOR, 2009, p.206). As características que Tavinor associa à arte são provenientes da estética Iluminista, e a impossibilidade de utilizá-la para a arte fica clara quando a atividade de jogar é comparada à experiência estética com a arte.

É claro que não pretendo afirmar que, toda a produção estética se resume a isso, mas sim que essa é uma tendência forte e que agrega muitos adeptos. Acredito que a opção de Danto de inutilizar a estética se relacione com o fato de que várias filosofias trabalham nesses termos, até porque ele poderia tê-la compreendido historicamente, sem deixar seu essencialismo de

¹⁹³ Será utilizada a estética kantiana como exemplo por ela ser a principal referência.

¹⁹⁴ Agradeço ao Lincoln Frias pela sugestão de leitura.

¹⁹⁵ “*Videogames seem to share more of the cluster of properties characterizing artworks – such as representations, aesthetic properties, expression of emotion, and stylistic and obvious virtuosic achievements*”.

lado. A questão que precisa ser trabalhada é: Porque considero a estética iluminista inapropriada para pensar a arte atual?

A estética iluminista não está tratando de arte, esta é apenas um suporte preferencial. A estética kantiana, por exemplo, está discutindo a experiência com a beleza e com o sublime, tanto é que, Kant inclui um quarto bem decorado entre as fontes de experiência com o belo, e o sublime sequer se refere à arte. É importante lembrar que, a arte da forma como é conhecida hoje ainda está se formando, ou seja, era impossível que Kant fizesse uma estética adequada à arte propriamente dita. A primeira estética a tratar da arte é a hegeliana, como mostra Bornheim. Então, mesmo que concessões sejam feitas, é incongruente utilizar a estética kantiana para pensar a arte. Ela não serve para tanto, mas sim para um tipo específico de experiência que pode, talvez, ser encontrado na arte. Logo, seu uso é totalmente viável no caso dos *games*.

Acontece que a grande maioria das filosofias que retomam Kant são tentativas de repensar a estética especificamente aplicada à arte, como é o caso, por exemplo, do filósofo francês Thierry de Duve. O problema é que são tentativas malogradas, porque a arte mudou de forma tão drástica que, o tipo de experiência suscitado pela beleza e pela arte daquele momento não cabe mais. A arte atual exige um tipo completamente diferente de experiência.

Nessa perspectiva, uma segunda questão se coloca: porque para falar de estética é necessário falar de arte? Essa resposta é um pouco mais complexa, pois dentro de uma compreensão ampla do termo essa associação não cabe. Todavia, a arte é seu principal assunto. E, enquanto tal, ela oferece autonomia à jovem matéria, por liberá-la das adjacências das demais disciplinas filosóficas. A estética, quando toma a arte como seu lugar de atuação, existe de forma independente e sem ser diminuída, pois seu assunto deixa de ser a experiência estética em geral, e passa a ser a experiência com a arte em particular. Sua diminuição e dependência estão no fato de que a experiência já era pensada no contexto das demais disciplinas, e sua separação coloca como incumbência da estética pensar sobre aquilo que cabe exclusivamente à sensibilidade, mas isso não existe. As experiências humanas são múltiplas, Flusser o mostra de forma bastante adequada.

Portanto, a experiência estética deve ser pensada em relação à arte, em virtude dela. O objetivo deixa de ser o sentimento e passa a ser a própria arte. É possível argumentar que essa é a tentativa de Thierry de Duve. No entanto, ao modificar a objetivo da experiência ela também se modifica. Não é possível falar nos termos da estética kantiana se a finalidade não é uma contemplação imaginativa de caráter universalista, muito pelo contrário, a experiência com a arte é uma imersão pluralista rumo a possibilidades interpretativas ainda não imaginadas, na qual o experimentador não encontra uma obra pronta, mas um universo de possibilidades a

serem vivenciadas. A própria ideia de contemplação é inapropriada. Dentro do contexto da arte poética, transfiguradora, perturbadora, transformadora, o hiato entre experimentador e experimentado não existe.

Duchamp já mostrou a ineficácia da estética kantiana, visto que a experiência com objetos exatamente iguais a objetos cotidianos, não permite a diferenciação feita pelo filósofo da experiência com a beleza, para as demais experiências do mundo. Não é somente através da beleza e do conceito que Duchamp questiona a tradição, ele o faz de forma global. Ele modifica a própria razão de ser da arte, pois o que há de precioso, de valoroso, no ordinário, só é visto quando nos é mostrado. Esse é o trabalho do artista, ele que vê e permite que a coisa seja vista. Duchamp inicia um movimento em direção ao habitual, ao ordinário, sendo que o ordinário é ao mesmo tempo uma crítica ao extraordinário e uma crítica ao cotidiano. Chateau afirma que o ato de Duchamp propõe um novo estatuto para o ordinário (CHATEAU, 2009, p. 35). Penso que o movimento acontece ao contrário. O modernismo não buscava reformular o estatuto ontológico da vida cotidiana, mas sim reformular o estatuto ontológico da arte ao dirimir as distâncias entre ela e o cotidiano. A maioria das leituras elege o ponto de vista de Chateau, e elas o fazem, pois a arte não foi compreendida como uma tentativa de romper com a tradição em níveis que vão além da entidade mesma da obra de arte. A atenção foi dada para o resultado, e não para o mundo da arte como um todo. É nesse sentido que Duchamp fez uma crítica às instituições e à filosofia. Os *readymades* questionam a forma como o conceito de arte foi construído no Ocidente e, juntamente com ele, suas instituições, regras, critérios e filosofias. Eles aproximam a arte das demais coisas do mundo, tentam romper as barreiras institucionais criadas.

Então, não há qualquer necessidade de a experiência com a arte se dar de forma diferente das demais experiências com o mundo, como não há qualquer necessidade de a arte se separar fisicamente do ordinário, do cotidiano. Ontologicamente ela é diferente, não para garantir seu *status* de obra de arte, mas devido ao conteúdo poético que configura um mundo da arte que se amalgama ao cotidiano, a fim de modificá-lo. A diferença não está no modo da experiência ou no lugar que a obra ocupa, mas no quanto ela exige de quem a experimenta. Dessa forma, a diferença da experiência com a arte é de grau, não de modo. Enquanto experiência poética ela é transformadora, perturbativa, é como o *thaumázein* grego.

Logo, se a arte é múltipla, sua experiência também o é. A diferença entre olhar e ver, muitas vezes discutida pela estética, está na diferença entre ver algo como “dado” e ver algo como candidato à interpretação. Quando digo ver algo como “dado”, estou me referindo à compreensão de natureza de Flusser exposta no segundo capítulo, i.e., o que é percebido como

dado é aquilo para o qual possuo uma interpretação sólida e largamente aceita. Por exemplo, eu vejo um balde e o compreendo como balde e não como banco, porque existe uma interpretação solidificada de que esse tipo de objeto é para ser utilizado em relação à sua capacidade de carregar alguma coisa, e não em relação à sua capacidade de servir como superfície plana na qual eu me assento. Já o candidato a interpretação é aquele algo para o qual ainda não possuo uma interpretação majoritária. O problema dessa separação está no fato de que a arte é sempre um candidato à interpretação, mesmo quando ela parece algo “dado”, o que traz dificuldades para experimentá-la como arte.

Eu mesma fui ao *Hamburger Bahnhof* em Berlim, e caminhando em sua direção vi uma série de lâmpadas em neon verde, “decorando” toda a fachada. O prédio, antigo e muito bem conservado, contrastava com aquela série de lâmpadas organizadas entre as várias janelas do edifício. A primeira coisa que pensei foi: que mau gosto, isso tem cara da década de 1980. Depois de algumas horas dentro do museu que me dei conta de que aquele era um trabalho do artista Dan Flavin, especialmente feito para a fachada do *Hamburger Bahnhof*. O ponto central de meu argumento é: a arte requer que o que é percebido seja necessariamente interpretado, porque ela é um ponto de vista sobre o mundo, na perspectiva do artista, e uma possibilidade de um ponto de vista sobre o mundo, na perspectiva do experimentador. Quando entendi que as lâmpadas da fachada constituíam um trabalho de Dan Flavin, artista que aprecio muito, saí do prédio e o experimentei como obra de arte, ou seja, imbuí minha experiência com a obra da interpretação contextual que é necessária para compreensão de sua característica poética. Deixei de percebê-la como algo “dado”, para tratá-la como um todo poético, que necessita de um esvaziamento dos “pré-conceitos”, o quanto for possível, para que uma interpretação possa surgir.

É importante ressaltar que, esse tipo de experiência não é como a experiência de uma criança, para a qual tudo é novidade. Ela é uma experiência do novo que tem como base um arcabouço teórico e histórico que a embasa. É por isso que consigo olhar para as lâmpadas de neon de Dan Flavin e perceber que elas colocam um ponto de vista sobre como a arte ocupa o espaço. As lâmpadas, juntamente com a luz que emana delas, ocupam um lugar naquele espaço, questionam a própria noção de bidimensionalidade e tridimensionalidade da arte tradicional. Além disso, elas dialogam como o edifício, tanto no sentido material, quanto no teórico. Neste exemplo, mesmo revisitada, a estética kantiana não poderia ser utilizada. Mesmo que obras de arte belas ou que tenham a sensibilidade como pressuposto, ainda sejam produzidas, é incongruente a utilização da estética kantiana para sua apreciação. Isso porque a forma como

esse tipo de experiência acontece desconsidera as características da arte atual. É um problema de contexto.

Dentro dessa perspectiva, duas diferenças podem ser feitas: da arte/estética tradicional para a atual, e da arte para as demais coisas do mundo. Humberto Eco, em seu célebre livro “A obra aberta” explicita a questão. A arte tradicional constitui-se como uma totalidade acabada, ela é um todo que se apresenta à apreciação. Já a obra de arte atual é uma obra “aberta”, i.e., é uma espécie de jogo de possibilidades em que o intérprete (tanto o intérprete musical ou teatral, quanto o intérprete de uma obra visual) é convidado a finalizá-la (ECO, 2003, p.39).

Apesar de as novas obras proporem múltiplas vivências e múltiplas finalizações, mesmo as obras de arte tradicionais já permitem múltiplas interpretações, pois cada indivíduo traz uma série de variáveis para uma experiência estética individualizada, ainda que com objetivos predeterminados (ECO, 2003, p.40). Mesmo que toda a história da arte permita interpretações variadas, a arte atual amplia as possibilidades, por não ser um todo, mas um convite à experiência. A obra se faz na relação com o experimentador, o que amplia não somente as possibilidades interpretativas, mas o próprio ser da obra de arte. Nesse sentido, mesmo obras objetuais são efêmeras.

Eco afirma que a poética unívoca da interpretação das obras de arte é característica de um mundo organizado, como leis e hierarquias, de uma sociedade totalitária (ECO, 2003, p.44). É interessante como a simbologia objetiva das obras de arte clássicas possui a capacidade de encantar as pessoas. A possibilidade de um universo limitado de possibilidades de leitura, que é dado historicamente é mais atrativo à população em geral, que a necessidade de experimentar sozinho e interpretar a partir de sua própria experiência. Quanto mais a estética e a arte reproduzirem esse universo de não retirar o chão das pessoas, menos autonomia e liberdade elas estão produzindo. A finitude tranqüiliza e estagna, enquanto a infinitude gera o novo.

O filósofo mostra que o erro da estética contemporânea concentrou-se na questão da infinidade interpretativa da obra acabada (ECO, 2003, p.64). O problema é que a obra não está acabada, não é acabada, é proposta. A obra aberta coloca um novo tipo de relação entre público e arte (ECO, 2003, p.66), pois é um campo de possibilidades interpretativas indeterminadas devido à característica proposicional da obra e subjetiva do público. Logo, a diferença entre arte e demais coisas do mundo está no fato de que ontologicamente a obra de arte pressupõe a pluralidade, enquanto as coisas do mundo são fechadas em definições corriqueiras.

Surpreendentemente, essa posição retoma a questão do gosto, mas não do gosto kantiano. Isso porque se a arte é contextual e plural, é possível atestar a qualidade de uma obra e não gostar dela ou, às vezes, simplesmente não conseguir entrar na estrutura de pensamento

em questão. A experiência com a arte passa a se relacionar com o universo de experiências individuais que permitem que cada um consiga se inserir no pequeno extrato de mundo que constitui uma obra de arte. É por isso que, muitas vezes, obras de arte são percebidas como ruídos, pois para serem experimentadas é necessário que eu me insira dentro do escopo de possibilidades proposto por cada obra, o que nem sempre acontece. Com um mundo da arte plural como é o atual, chaves interpretativas tornaram-se, muitas vezes, necessárias, para que a barreira da incompreensibilidade seja ultrapassada. Elas permitem que, o experimentador entre no universo propositivo que é uma obra de arte para, então, interpretá-la.

A pluralidade do mundo da arte encontra a pluralidade dos indivíduos que a experimentam, fazendo com que essa se torna cada vez mais global e local ao mesmo tempo. A experiência e a produção artística contemporânea pressupõe a fragmentação do sujeito moderno. Elas expressam a ideia de liberdade Iluminista tão almejada em outros campos.

Portanto, o lugar da estética contemporânea se configura como o lugar do pensamento acerca das possibilidades geradas pela tríade: artista, obra e experimentador. A obra funciona como uma espécie de elo de ligação entre um ponto de vista expressado e o universo de possibilidades interpretativas geradas por esse ponto de vista quando ele é uma obra de arte. Ironicamente, a estética voltou a ter a experiência como assunto privilegiado.

CONCLUSÃO

Como manda o figurino, para concluir essa tese apontarei os principais argumentos desenvolvidos até aqui. Todavia, a utilização do verbo apontar mostra-se bastante adequada para aquilo que pretendo fazer. Isso porque, esses assuntos serão apenas retomados à guisa de fechamento, visto que já foram devidamente desenvolvidos nos respectivos capítulos. No entanto, eles auxiliarão na explanação do meu duplo fio de Ariadne: a destradicionalização e o pluralismo.

No primeiro capítulo, através da exploração das ontologias dantiana e flusseriana, dois conceitos chave tornaram-se pano de fundo dessa investigação: o de mundo da arte e o de *poiesis*. Ambos acompanharam e permitiram desenvolver as três questões subsequentes, para que uma análise dupla, mas, no entanto, complementar, pudesse ser proposta. A associação entre a visão *lata* e *stricta* da arte possibilitou que a tese se tornasse, realmente, pluralista. A opção por qualquer dessas visões se configuraria como um recorte empobrecedor para as conclusões que se seguiram.

No segundo capítulo, o problema do questionamento da habilidade técnica é trabalhado. É a partir dele, que os dois fios de Ariadne são desenvolvidos. Danto e Flusser, com suas filosofias da história, permitiram concluir não somente a inadequação, mas a falta de sentido de algum dia a arte ter sido associada e até confundida com a capacidade de fazer alguma coisa. A destradicionalização e o pluralismo atuam como as características da arte do último século, que transformaram a habilidade técnica em mais uma entre as várias possibilidades da arte.

No terceiro capítulo, como uma espécie de derivação do segundo, a efemerização da materialidade e a estrutura de regras que acompanhou a arte tradicional são colocadas em questão. Danto e os significados incorporados e Flusser com a noção de modelo, permitem desenvolver os dois pontos chaves do capítulo: a característica reflexiva, e o fim dos limites na arte e da arte. Esses dois pontos, e o modo como eles aparecem, colocaram a necessidade de um quarto capítulo.

Por fim, a experiência estética tradicional passa a ser questionada. Esse capítulo funciona como uma espécie de síntese dos problemas tratados anteriormente, pois se a arte é plural, intelectualizada e não possui limites determinados, todos os parâmetros utilizados para experimentá-la até então, tornam-se inócuos. Com isso a experiência com a arte transforma-se em uma vivência que necessita ser interpretada, pois a arte contemporânea é uma obra aberta.

Dentro desse contexto, a ideia de destradicionalização funciona como um elo de ligação entre os quatro personagens da tese: as questões, o Danto e o Flusser. Ela permite tapar buracos, tanto da filosofia dantiana, quanto da flusseriana, e propor uma nova leitura para os problemas trazidos. Ao contrário do que se poderia imaginar, ela muito mais complementa que critica a visão dos dois filósofos, e o faz de modo a permitir a união do que há de mais interessante em cada um. Já em relação às questões, a ideia permite pensá-las a partir de um recorte diferente, ainda não explorado pelas teorias e filosofias da arte, abrindo espaço para a proposição de uma teoria dupla: que tanto abarca a arte institucionalizada, quanto permite incluir dentro desse universo toda a pluralidade da *poiesis*.

O processo de destradicionalização funciona como um viés interpretativo para compreender a arte do último século, tanto em relação ao que era feito anteriormente, quanto em relação ao que está sendo feito agora. O objetivo de trabalhar nesses moldes é sair das discussões tradicionais, e propor uma interpretação diferenciada que se mostra bastante elucidativa e explicativa, sem, no entanto, postular a necessidade de uma forma específica de leitura. Isso permite entrar na seara de questões trazidas pela técnica, pela desmaterialização e pela experiência estética, utilizando a desmaterialização como solo fértil e possibilitador de conclusões diferenciadas.

É desse solo fértil que, a separação entre arte contemporânea e moderna surge, assim como a investigação da relação intrínseca entre filosofia e arte, as quais trazem como consequência uma modificação na forma da experiência com a arte, que coloca em xeque a tradição estética. Todo o movimento da tese tem como base a destradicionalização. É uma discussão com as bases tradicionais que se mostram tão caras àqueles que a esposam, mas tão questionáveis quando colocadas sob a égide de uma avaliação rigorosa.

A destradicionalização somente se coloca devido à institucionalização do mundo da arte. Apesar de essa expressão ser compreendida, aqui, enquanto referência a uma estrutura criada pela civilização Ocidental, em sua tentativa de “criar realidade”, ela permite que algo seja reconhecível como arte ao se relacionar, de alguma forma, com essa realidade. A proposta dos vários graus de legitimação do mundo da arte, do local ao global, é uma tentativa de minimizar a importância da instituição, mas ela não deixa de figurar como personagem importante.

É com a ideia de arte como *poiesis*, que essa passa a ser pensada sem as barreiras colocadas por sua definição oitocentista. Se a arte ultrapassa os limites do mercado e da instituição, ela também ultrapassa os limites do mundo da arte. Este passa a ser apenas seu lugar privilegiado, eleito pela estrutura econômica e social como o lugar destinado às coisas que são

identificadas como tal. O que não invalida nem a existência, nem a possibilidade de primazia de obras de arte que não foram institucionalizadas. Existem casos clássicos de artistas desconsiderados por séculos, que se tornaram célebres posteriormente. Isso se deve ao processo legitimador que figura em cada momento. Além disso, é necessário levar em consideração as obras de arte que não se enquadram no sentido comum de arte, que Flusser exemplifica com a teoria da relatividade. Com a arte como *poiesis*, uma ação que Flusser considera característica do humano, enquanto tal, é eleita para diferenciar arte de não arte. E essa, também, pode ser pensada em graus, pois existem níveis diferentes de criação que podem ser enquadrados em camadas diferentes do globo da língua.

Ao compreender a arte de forma tão ampla e tão intelectualizada, problemas como o da técnica e o da materialidade tornam-se facilmente questionáveis. Danto não caminha longe dessa ideia, sua diferença está no mundo da arte. Até porque o que motivou suas análises foi a tentativa de diferenciar objetos fisicamente indiscerníveis, mas ontologicamente distintos. É dentro dessa perspectiva que as teorias se mostraram complementares. Cada uma elegeu um recorte diferente que impossibilita sua mútua invalidação.

Ao mesmo tempo, a característica reflexiva da arte gera a necessidade de explorar suas consequências e sua diferença de outras matérias intelectuais. A questão é: porque fazer a diferença da arte de outras matérias, se ela é *poiesis* e, enquanto tal, pode ser qualquer matéria? Porque mesmo ela podendo ser qualquer matéria, quando esta é percebida como arte, ela se diferencia das demais. Todavia, o objetivo não é definir arte, mas sim elaborar estratégias para que ela possa ser pensada, discutida, para que ela realize seu objetivo de criar novas realidades. Com isso, não pretendo criar novos limites para a arte, apenas tornar o assunto filosoficamente pensável.

As consequências da intelectualização são tanto a efemerização da obra de arte, quanto a sua conceitualização. É esta última que considero a responsável pela não diferenciação da arte das demais matérias. Como pôde ser visto, é fruto de uma confusão, de uma leitura unilateral das vanguardas. O problema é que ela trouxe consequências para a relação entre sociedade e arte, pois vai de encontro à pluralidade que a caracteriza.

Com o objetivo de resolver essa questão, caminhei por uma por uma linha tênue que mostrar as consequências do pluralismo, sem cair no abismo de afirmações como “Tudo é arte” e “Apenas isso é arte”. Obviamente ambas as afirmações são falsas, pois se elas se sustentassem toda a argumentação feita nessa tese não teria serventia para além de entreter curiosos. Dentro do mesmo pressuposto, toda ontologia da arte seria automaticamente desqualificada. O

problema é que elas permeiam a argumentação acerca da arte, tanto proveniente do lugar comum, como de teorias da mesma.

O lugar comum surge devido a uma necessidade cultural de definições únicas e universalmente válidas. Como se fosse impossível apreciar obras de arte sem defini-las. O problema é que na tentativa de definir um universo múltiplo, que fisicamente não se diferencia das demais coisas do mundo, há uma tendência de fazer as afirmações acima, mesmo que exista a consciência dessa impossibilidade. É a necessidade de um porto seguro que impele as tentativas definitórias. O problema é que esse mesmo anseio contaminou a estética do século XX. A pluralidade gerou teorias que se enquadram nas afirmações acima. Elas propõem ou a absolutização ou o recorte do mundo da arte, i.e., ou as teorias afirmam peremptoriamente o que é e o que não é arte, mesmo que seus critérios de demarcação sejam claramente insuficientes, ou elas trabalham com apenas um aspecto do mundo da arte, configurando-se como teorias de movimentos ou de tendências específicas. A maioria sequer cogita a possibilidade de ampliar esse mundo. A absolutização é o caso de grande parte das tentativas analíticas que, além de proporem condições demarcatórias, as tornam suficientemente abstratas para que nenhum critério físico seja utilizado. Elas propõem definições absolutas que não diferenciam arte nem das ciências humanas. Já, as que fazem um recorte, elegem contextos específicos e falam sobre eles como se resumissem o mundo da arte, sem sequer mencionar a enormidade das possibilidades existentes, e os problemas que essa enormidade gera. Esse é o caso do conceitualismo, que não incorreria em qualquer problema se fosse tomado apenas como uma vanguarda. A dificuldade está na tentativa, de vários personagens do mundo da arte, de associar conceito e arte de forma irrestrita.

Para conseguir não cair em nenhum dos dois erros citados, expus nesta tese o pluralismo em termos de contexto, ou seja, nenhuma das afirmações acima podem, sequer, serem feitas, visto que a percepção de um trabalho como obra de arte está relacionada com uma série de condições de possibilidade, tais como: seu modo de aparecer, seu meio, questões institucionais e etc.. A interpretação de algo como arte é relativa à capacidade transfiguradora, transformadora, perturbadora e poética do trabalho em questão. Mesmo que ele não se enquadre nos moldes do mundo da arte. A ideia de contexto permite pensar que determinado trabalho é arte em X ou Y condições de possibilidade, e essas condições são fruto da interpretação que é feita dele. Logo, existe uma correlação entre obra e experiência.

É claro que não pretendi afirmar que o mundo da arte institucionalizado não funciona, mas sim que seu universo é muito maior que o da instituição. Dentro da ideia de contexto, um trabalho pode ser considerado como arte e não o ser institucionalmente, pois ele só é dentro das

condições de possibilidade colocadas pela interpretação. Isso não quer dizer que qualquer coisa serve, pois as características da arte exploradas durante toda a tese precisam ser levadas em consideração. Retomo então, a afirmação dantiana de que “Tudo pode ser arte, mas nem tudo é”.

O objetivo com isso é abordar seu diferencial, o qual é o fato de ela se configurar como o único terreno de liberdade propriamente dito na contemporaneidade. Ironicamente, é na arte que a total pluralidade, ou o relativismo em sua versão extremada é possível. Quando um artista faz uma obra de arte, ele não pretende gerar com ela uma universalidade, nem absolutizar posições que se contraponham a outras, mas sim, criar um terreno de possibilidades resultantes da união entre a visão do artista e a experiência do indivíduo. A obra de arte pode existir sem que ela, com isso, exija que outros artistas caminhem na mesma direção, mesmo no mundo da arte. A arte conseguiu tornar factível a ausência de critérios pré-determinados. Cada artista pode fazer uma obra, com visões pessoais, sem necessidade de postular qualquer regra, sem que ele tenha que defender um modo de fazer dentro do “mundo da arte”, ou um modo de interpretação dos observadores da obra. Não há nada que exija que sua próxima obra siga no mesmo caminho.

Entre os vários conceitos e instituições criadas no século XVIII sob o mote da democracia, a arte foi a única a explorar a liberdade em seu grau máximo. O universo da arte contemporânea é a expressão da liberdade tão alardeada pelo Iluminismo. E, como não poderia deixar de ser, nem tudo é arte, pois não há liberdade sem que a ausência dela também exista. A expressão “Tudo pode ser arte” abarca, ao mesmo tempo, o pluralismo e a liberdade que o caracteriza.

A dificuldade da estética com essa situação aparece porque, era sua a incumbência de estabelecer critérios. Como Shiner mostra, a estética do século XVIII se desenvolveu a partir das variadas tentativas de definir arte e de postular sobre a experiência com ela. É desse cenário que, tanto a arte, quanto a estética surgem. Logo, os problemas são compartilhados por elas. A diferença está na relação entre artista, arte e experimentador, a qual coloca os problemas para a estética. É impossível a estética negligenciar a arte, assim como a ética não pode negligenciar o *ethos*.

A estética pluralista pressupõe a contextualização tanto das experiências, quanto das análises das mesmas. Isso permite a existência de análises diferenciadas que convivem entre si, sem, necessariamente, sequer invalidar umas às outras. Ao mesmo tempo, em um universo de liberdade total, a crítica se transforma em ferramenta de primeira necessidade. Danto e Flusser perceberam isso, ambos fizeram críticas de arte, mas foram além, fizeram de suas críticas reduto da formação de uma análise da arte e da contemporaneidade. É isso que torna os trabalhos de

ambos tão instigantes. Não é necessário concordar com eles. A construção de suas críticas estabelece um, entre os vários caminhos possíveis. Esses caminhos dependem do viés eleito, da característica da experiência individual e da bagagem intelectual de cada um. Isso não serve apenas para o crítico, mas para a experiência com a arte em geral.

Portanto, a arte contemporânea coloca um desafio, um desafio para cada um que a experimenta, que se relaciona com ela. A dificuldade está em aceitar esse desafio. A partir do momento que ele é aceito, um universo de possibilidades surge, permitindo que a arte realmente crie realidade. Porque é na pluralidade de caminhos abertos que ela coloca, que o *thaumázein* individual acontece.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A **filosofia da arte: entrevista com Arthur C. Danto**. *Novos estud.* - CEBRAP, Nov 2005, no.73, p.127-132.
- ADORNO, Theodor. *L'art et les arts*. Bruges : *Les Éditions Desclée de Brouwer*, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AITA, Virginia. “Arthur Danto: narratividade histórica “*sub specie aeternitas*” ou a arte sob o olhar do filósofo”. Disponível em: <http://www.cap.eca.usp.br/ars1/arthurdanto.pdf> Acessado em: 20/09/2011
- ALVES, Marco Antônio. “O autor em deslocamento: do gênio romântico às criações colaborativas em rede”. In: **Congresso Internacional Deslocamentos na Arte. Ouro Preto, 2009**. Anais do Congresso Internacional Deslocamentos na Arte: Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG; Programa de Pós-Graduação da UFOP; ABRE, 2010. p. 507-515.
- BARROS, José D'Assunção “Arte é coisa mental: reflexões sobre o pensamento de Leonardo da Vinci sobre a arte”. *Revista Poiésis*, n. 11, p.71-82, nov. 2008
- BATLICKOVA, Eva. **A Época Brasileira de Vilém Flusser**. São Paulo: Annablume, 2010.
- BECKER, Howard Saul. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 1982.
- BERNARDO, Gustavo; MENDES, Ricardo. **Vilém Flusser no Brasil**. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2000.
- BORNHEIM, Gerd A. **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro: UAPE, 1998.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
 _____ . **Pós produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BREISACH, Ernst. *Historiography: ancient, medieval, and modern*. Chicago: *Chicago University Press*, 2007
- CANTON, Katia. **Da política às micropolíticas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
 _____ . **Do moderno ao contemporâneo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
 _____ . **Narrativas Enviesadas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

_____. **Tempo e Memória.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução.** São Paulo: Martins Fontes, 2005. 168p

_____. **Frequentar os incorporais:** contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins, 2008.

_____. **A invenção da paisagem.** São Paulo: Martins, 2007

COSTA, Rachel Cecília de Oliveira; DUARTE, Rodrigo A. de Paiva. **Imagem e linguagem na pós-história de Vilém Flusser.** 2007. 125 f. : Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

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

_____. *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art.* Cambridge: Harvard University Press, 1981

_____. **Após o fim da arte:** a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

_____. *After the end of art: contemporary art and the pale of history.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997.

_____. *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the concept of art.* Illinois: Carus Publishing Company, 2006a.

_____. *What art is.* Yale University Press, 2013.

_____. *Beyond the Brillo Box: The visual arts in post-historical perspective.* Los Angeles: University of California Press, 1998.

_____. *The Philosophical disenfranchisement of art.* New York: Columbia University Press, 2004.

_____. *Art/artifact: african art in anthropology collections. 2nd. ed.* New York: The Center for African Art, 1989.

_____. *Unnatural wonders: essays from the gap between art and life. 1st ed.* New York: Farrar, Straus, Giroux, 2005a.

_____. *Narration and Knowledge.* New York: Columbia University Press, 2007.

_____. “Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea”. *ARS (São Paulo)*, Dez 2008, vol.6, no.12, p.15-28.

_____. “O mundo da arte”. Tradução de Rodrigo Duarte. *Revista ArteFilosofia*, Ouro Preto, n.1, p. 13-25, jul. 2006b.

_____. “A filosofia da arte. Entrevista com Arthur C Danto. Tradução do inglês de Joaquim Toledo Júnior. *Novos Estudos*, 73, Nov. 2005b, pg. 127-132.

_____. “O fim da arte”. In: *The Philosophical disenfranchisement of art.* New York: Columbia University Press, 2004a. Tradução de Rodrigo Duarte com numeração de páginas diferente.

DAVIES, Stephen; HIGGINS, Kathleen Marie; HOPKINS, Robert; STECKER, Robert; COOPER, David E. (org.). *A Companion to Aesthetics.* Segunda edição. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

DICKIE, GEORGE. “What is art? An institutional analysis”. In *Art and the Aesthetic: an institutional analysis.* Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974, p. 19-52.

- DUARTE, RODRIGO A. P.. **Pós-história de Vilém Flusser. Gênese-Anatomia-Desdobramentos**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2012.
- _____. “A plausibilidade da pós-história no sentido estético”. *Trans/Form/Ação* (UNESP. Marília. Impresso), v. 34, p. 155-173, 2011.
- _____. *Vampyroteuthis infernalis*: alegoria da pós-história. In: Gustavo Bernardo Krause. (Org.). *A filosofia da ficção de Vilém Flusser*. 1 ed. São Paulo: Annablume Editora Comunicação, 2011, v. 1, p. 407-428.
- _____. **Indústria Cultural: uma introdução**. Coleção FGV, 2010
- _____. “A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias”. *Revista ArteFilosofia*, Ouro Preto, n.2, p. 19-34, jan. 2007.
- _____. “O tema do Fim da Arte na Arte Contemporânea”. In: PESSOA, Fernando (org). **Arte no Pensamento**. Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce, 2006.
- _____. (org). **O BELO autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012
- ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. O fim das vanguardas. In: *Cadernos da Pós-Graduação*. Volume 8, Nº 2, pps. 111-29. Campinas: Unicamp/ Instituto de Artes, 2006.
- FERREIRA, Debora P. “Ontologia da Arte: da Análise Categorical à Narratividade Histórica”. *Revista ArteFilosofia*, Ouro Preto, n.11, p. 199-213, dez. 2011.
- FERRY, Luc. **Homo aestheticus**: a invenção do gosto na era democrática. Coimbra: Livraria Almedina, 2003.
- FIGUEIREDO, V. A.. “Isto é um cachimbo”. *Kriterion* (UFMG. Impresso), Belo Horizonte, v. 46, n. 2, p. 442-457, 2005.
- _____. “Kant e a Arte contemporânea”. *Especiaria* (UESC), v. 11, p. 25-43, 2008.
- FINGER, Anke. “*On Creativity: Blue Dogs with red spots*”. *Flusser Studies*, n.10, nov, 2010. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/pag/10/finger-on-creativity.pdf>. Acessado em: 08/2011.
- FLUSSER, Vilém. “**Língua e Realidade**”. São Paulo: Annablume, 2004.
- _____. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Relume Dumará, 2002.
- _____. **Bodenlos**: uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007.
- _____. **Pós-história**: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Duas cidades, 1983.
- _____. **A História do Diabo**. São Paulo: Annablume, 2005.
- _____. **O Universo das Imagens Técnicas**: Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- _____. **A Escrita: há futuro para a escrita?** São Paulo: Annablume, 2010.

- _____. **O Mundo Codificado.** Organização de Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2007a.
- _____. **Ficções filosóficas.** São Paulo: EDUSP, 1998.
- _____. **A Dúvida.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- _____. **Natural:mente:** vários acessos ao significado da natureza. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- _____. A arte: o belo e o agradável. Revista ArteFilosofia, vol 11, jul-dez 2001, p. 9-13.
- _____. BEC, Louis (co-autor). *Vampyroteuthis Infernalis: eine Abhandlung samt Befund des Institut scientifique de recherche paranaturaliste.* Original datilografado pelo autor, em português, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo.
- _____. Bienal e Fenomenologia. OESP, 12(555): 5,02.11.67.
- _____. “Meditações sobre a arte grega”. RBF, XV (60): 523-539, out/dez.1965.
- _____. “Meditações sobre a arte grega”. RBF, XVI (61): 68-93, jan/mar.1966.
- _____. “Mundo-palco”. S.L, OESP, 15 (697): 6, 21.11.70
- _____. “A arte como embriaguez”. FSP, 06. 12.81, folhetim, (255): 12.
- _____. “A sociedade pós-industrial”, S.L., OESP, 4(168): 6-7, 20.01.1980.
- _____. “As Bienais de São Paulo e a vida contemplativa”. SL, OESP, 13 (643): 4, 27.09.69.
- _____. “Barroco Mineiro visto de Praga”.Jornal do Comércio 3.4.66.
- _____. “Critica de cinema”. S.L, OESP, 8 (391): 5, 01.08.64.
- _____. “Da construtividade”. S.L., OESP, (736): 3, 05.09.71.
- _____. “Da diversão, SL, OESP”, 7 (334): 4. 15.06.63.
- _____. “Da transparência das coisas”. S.L., OESP, (732): 5, 08.08.71.
- _____. “Dáctilo e liberdade”. S.L, OESP, 13 (631): 4, 28.06.69.
- _____. “Diacronia e diafaneidade”. SL, OESP, 13 (622): 4, 26.04.69.
- _____. “Diacronia e Diafaneidade” (final) SL., OESP, 13 (623): 4, 03.05.69.
- _____. “Do olho selvagem”. S.L, OESP, (617): 5, 08.03.69
- _____. “Do supérfluo”. S.L, OESP, (--): 3, 12.09.70.
- _____. “Dois dos Limites da Língua: Música e Pintura”. SL., OESP, 6 (263): 2, 06.01.62
- _____. “Dos elementos”. S.L, OESP, 13 (616): 4, 01.03.69.
- _____. “Escudo nas portas de Constantinopla”. S.L, OESP, 8 (354): 4, 02.11.63
- _____. “Especulações em torno do filme 2001”. S.L, OESP, 12 (588): 3,03.08.68.
- _____. “Flexor, o modelo”. S.L., OESP, (--): 18, 08.08.71.
- _____. “Gênese e estrutura”. S.L, OESP, 13 (609): 5,04.01.69.
- _____. “J.C. Ismael: “Cinema e circunstância”. SL, OESP, (475): 2, 30.04.66.
- _____. “Limites Borrados”. SL., OESP, 8 (398): 1, 19.09.64
- _____. “Movimento e estrutura”. SL., OESP, 12 (571): 6.. 30.03.68.
- _____. “Mundo-palco”. S.L, OESP, 15 (697): 6, 21.11.70.
- _____. “Na crista do dilema”. SL., OESP, 12 (584): 6. 06.07.68.
- _____. “Nascimento do poema”. S.L., OESP, 15 (709): 3, 28.02.71.
- _____. “O autor e a imortalidade: Guimarães Rosa”. SL.. OESP, (554): 1, 25.11.67.
- _____. “O elo perdido da comunicação”. FSP, 31.08.80, folhetim, (—): 6.
- _____. “O espírito do tempo nas artes plásticas”. SL., OESP, 16 (703): 4, 03.01.71
- _____. “Ser judeu em Andorra”. S.L, OESP. 9(415): 5, 30.01.65.
- _____. “Tapetes”. S.L, OESP,15 (692): 4, 17.10.70.
- _____. “Variações sobre um tema”. SL, OESP, 12 (563): 3,03.02.68.

- _____. “Wega, ou: a essência do romantismo”. S.L, OESP, 13 (606): 6, 14.12.68.
- _____. “Artifício, Artefato, Artimanha”. 1ª palestra: o homem enquanto artifício. Texto para 18ª Bienal de São Paulo não publicado, s/p.
- _____. “Artifício, Artefato, Artimanha”. 2ª palestra: a vida enquanto artefato. Texto para 18ª Bienal de São Paulo não publicado, s/p.
- _____. “Artifício, Artefato, Artimanha”. 3ª palestra: a artimanha da vida humana. Texto para 18ª Bienal de São Paulo não publicado, s/p.
- _____. “Arte na pós-história”, texto não publicado, s/p.

FRANCHETTI, Paulo. “Poesia e crítica de poesia”. Suplemento Literário. Belo Horizonte, Julho/Agosto 2013, p. 28-31.

FREITAS, Verlaine. **Adorno & a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. “Mau gosto em primeira pessoa. Um diálogo com Nietzsche e Adorno”. ArteFilosofia, Ouro Preto, n.13, p.106-123, dezembro 2012

GREENBERG, Clement. **Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

GULDIN, Rainer. **Pensar entre línguas**. São Paulo: Annablume, 2010.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Leçons sur l'histoire de la philosophie*. 8e. ed. Paris: Gallimard, c1954.

_____. **Cursos de Estética**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

JARDELINO DA COSTA, MURILO (Org.). **A festa da língua - Vilém Flusser**. 1 ed. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2010.

JIMENEZ, Marc. *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005

_____. *L'esthétique contemporaine*. Paris: Klincksieck, 2004.

KOSUTH, Joseph. “A arte depois da filosofia”. In: FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

LAGEIRA, Jacinto. *La déréalisation du monde: réalité et fiction en conflit*. Arles: Éditions Jacqueline Chambon, 2010.

LIMA, Eduardo C. L.. “A percepção após a interpretação na filosofia da arte de Danto”. Revista ArteFilosofia, Ouro Preto, n.5, p. 96-107, jan. 2008.

OSÓRIO, Luís Camillo. “Márcia X MAM”. Texto manuscrito escrito em 2013, mas ainda não publicado.

- _____. “O que pode a arte? Política, Experimentação e Museu”. Texto manuscrito escrito em 2013, mas ainda não publicado.
- OSTHOFF, Simone. “*Invisible in plain sight, and as alive as you and I: An Interview with Eduardo Kac.*” *Flusser Studies*, n.8, maio, 2009. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/pag/08/osthoff-invisible.pdf>
- _____. “*Dialogues Between Flusser and Young Media Artists*”. *Flusser Studies*, n.8, maio, 2009. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/pag/08/osthoff-dialogues.pdf>
- RAMME, Noéli. “A estética na filosofia da arte de Arthur Danto”. *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, n.5, p. 87-95, jan. 2008.
- _____. “É possível definir “arte”?”. *ANALYTICA*, Rio de Janeiro, vol 13 nº 1, 2009, p. 197-212
- _____. “A teoria institucional e a definição da arte”. *Revista Poiésis*, n 17, p. 91-103, Jul. de 2011.
- RANCIERE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- _____. *Le destin des images*. Paris: Fabrique éditions: Diffusion Les Belles lettres, 2003.
- RIOUT, Denys. *Qu’est-ce que l’art moderne?* Paris : Gallimard, 2008.
- SHINER, Larry. *The Invention of Art: a cultural history*. Chicago: *The University of Chicago Press*, 2001
- TAVINOR, Grant. *The art of videogames*. Wiley Blackwell, 2009
- THORNTON, Sara. **Sete dias no mundo da arte**: Bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário. Rio de Janeiro, Editora Agir, 2010.
- TRIGO, Thales. **Equipamento fotográfico: teoria e prática**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. SENAC, 2003
- SANSEVERO, Bernardo. “Kant e a figura do gênio: arte e natureza”. *Kínesis*, Vol. IV, nº 07, Julho 2012, p. 273-285
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Paisagens da arte contemporânea. Documentas 11 de 2002 e Nova York 11/09/2001**. In: Pessoa, Fernando (org.). *Arte no pensamento. Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce*, 2006.
- SOYEZ, Marie-Anne. “*Dear Don, Dear Flusser: Letters from 1973-1983*”. *Flusser Studies*, n.9, nov, 2009. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/pag/09/soyez-dear-flusser.pdf>.
- PITHON, M.; CAMPOS, N. (org.). *Poemas Russos*. Belo Horizonte: Viva Voz – FALE/UFMG, 2011. Disponível em:

<http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/poemasrussos-site.pdf>. Acessado em 02/08/2013

POPIEL, Anne. “*The art of Vampyrotheutis*”. *Flusser Studies*, n.9, nov, 2009. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/pag/09/popiel-vampyrothuetis.pdf>

WEITZ, Morris. “*The role of theory in aesthetics*”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 15, No. 1, Sep., 1956, pp. 27-35.