Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 14, jul-dez/2013

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

A destraditionalização da arte

Rachel Costa

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

Belo Horizonte, Brasil

RESUMO

A destraditionalização da arte

Proponho repensar as modificações da arte nos dois últimos séculos pelo viés da refutação de seus pressupostos tradicionais, i.e., pelo viés da destraditionalização. Esse processo de refutação desemboca no que é chamado hoje de arte contemporânea, a qual possui enquanto característica primeira o pluralismo.

Palavras-chave: arte contemporânea – pluralismo – liberdade

ABSTRACT

The Detraditionalization of Art

propose to rethink the art changes over the past two centuries by the refutation of their traditional assumptions, i.e, by the detraditionalization bias. This process of refutation leads into what is today called contemporary art, which has as first characteristic the pluralism.

Keywords: epiphany – aesthetics – ontology – phenomenology – literature – experimental work of art – difference – being

COSTA, R. “A destradicionalização da arte”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. VII, n. 14 (jul-dez/2013), pp. 97-110.

DOI: 10.22409/1981-4062/v14i/168

Aprovado: 20.05.2014. Publicado: 15.07.2014.

© 2014 Rachel Costa. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 20.05.2014. Published: 15.07.2014.

© 2014 Rachel Costa. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

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*.¹ 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 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 artefato.² 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'Alembert³ 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 embasador, assim como de 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 criação.⁴ Essa associação, ao ser desenvolvida, levou às características acima citadas: prazer, inutilidade e genialidade.⁵

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 séculos.⁶ 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 militar⁷ e pelos manifestos, que possuem um caráter político e explicativo que a contemporaneidade não compartilha.⁸

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, 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*.

Claude Monet, *Impressão - Nascer do sol*, 1873.

O famoso quadro de Claude Monet, que deu nome ao movimento Impressionista, é uma expressão dessa ideia. O artista pintou a paisagem de acordo com o modo como ele a percebia, sem se preocupar com as técnicas ilusórias tradicionais nesse tipo de pintura. Além de que a cor laranja utilizada para o sol é uma extravagância. O quadro mostra uma forma de compreender a paisagem diferente da tradição, que não tem como base a necessidade de uso de artifícios ilusórios, ou de uma escala de tons que reproduza as cores do mesmo modo que o olho vê.

Esse é apenas um exemplo entre vários outros possíveis. É claro, existem obras que, além de refutar, realizam uma ruptura peremptória 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.

Marcel Duchamp, *Fonte*, 1917.

O objetivo de usar Monet 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 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 o 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 entendida 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 de o 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, quando 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 tradicional de fazer arte 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 afirmei 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 discutida.

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 se adequa 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 contemplação.⁹ 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 sucessivamente.¹⁰

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 acontecer¹¹ 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 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 humanas, 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 história.¹² Essa é uma afirmação de difícil compreensão, mas que pode ser compreendida com Flusser. O último coloca que existe, sim, uma semelhança entre o início 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 século.¹³

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 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 1960¹⁴ 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.¹⁵ 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 em que o processo se completa, não faz mais sentido a contestação. A arte contemporânea seria, então, o momento em que os artistas 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.

* Rachel Costa é professora de estética e filosofia da arte da UEMG.

¹ BREISACH, E. *Historiography: Ancient, Medieval, and Modern*. Chicago: Chicago University, 2007, p.181.

² SHINER, L. *The Invention of Art: a Cultural History*. Chicago: Chicago University, 2001, pp. 111-120.

³ In: *Ibidem*, p. 84.

⁴ O conceito de criação é reinterpretado, transferindo-o do uso religioso para o uso humano em uma comparação direta com a criação divina (Ibidem, p. 125).

⁵ SHINER, L. Op. Cit., p. 84.

⁶ 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: Ibidem., p. 111.

⁷ RIOUT, D. *Qu'est-ce que l'art moderne?* Paris: Gallimard, 2008, p. 14.

⁸ Ibidem., p. 16.

⁹ SHINER, L. Op. Cit., p. 128.

¹⁰ RIOUT, D. Op. Cit., p. 253.

¹¹ Para mais informações sobre essa questão ver: DUARTE, R.. *Pós-história de Vilém Flusser. Gênese-Anatomia-Desdobramentos*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2012.

¹² DANTO, A. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton, N.J.: Princeton University, 1997, p. 114.

¹³ FABBRINI, R. “O fim das vanguardas”. In: *Cadernos da Pós-Graduação*, v. 8, n. 2, Campinas: Unicamp/ Instituto de Artes, 2006, pp. 111-129, p. 4.

¹⁴ 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.

¹⁵ FLUSSER, V. *Bodenlos: uma autobiografia*. São Paulo: Anablume, 2007, p. 190.