
**CRÍTICA DA ARTE CONTEMPORÂNEA
REFERÊNCIAS ESTÉTICAS E LINGUAGENS DA ARTE**

Christiane Wagner. Instituto de Artes, UNICAMP. wagnerpriante@gmail.com

RESUMO: Este artigo apresenta as principais noções estéticas em relação à análise crítica das culturas europeias tradicionais e, recentemente, da americana. Para esse fim, o sentido da cultura americana, em que se fundam as linguagens das artes, é analisado com base na história da filosofia ocidental. O que, em consequência, enfatiza ambas as teorias da arte e a estética contemporânea para uma melhor compreensão do sentido na crítica da arte atual com discernimento sobre o raciocínio teórico, normativo ou ideológico em artes visuais.

Palavras-chave: Arte; Criação; Juízo estético; Beleza; Crítica da arte.

ABSTRACT: *This article presents the main aesthetics notions regarding the critical analysis of the traditional European cultures and, recently, of the American. Therefore, the sense of the American culture, in which the languages of arts are based, is analysed on the effect of occidental philosophy. As a consequence, this emphasizes both theories of art and contemporary aesthetics to understand better the work of art aim nowadays with discernment on theoretical, prescriptive or ideological thinking in visual arts.*

Keywords: *Art; Creation; Aesthetics Evaluation; Beauty; Art Criticism.*



Figura 1: *Art Critic*, Norman Rockwell, 1955

Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/norman-rockwell/art-critic>>, acesso: abril, 2016.

Introdução

A dissolução dos valores tradicionais das belas-artes, desenvolvidos durante os séculos XVII e XVIII, foi o motivo pelo qual a arte no final do século XIX não pudesse mais ser compreendida ou assimilada em seus propósitos. Com isso, no início do século XX, prevalecia um público conservador que se opunha às provocações das vanguardas artísticas em face das utopias de uma sociedade moderna. Uma série de manifestos e de movimentos de vanguardas artísticas surgiu aproximando a arte e a realidade social, alcançando o auge nos anos 1960. Depois, surgiram realizações artísticas que não encontravam mais sentido nas ideologias que prevaleceram durante boa parte do século XX, até o final dos anos de 1970. A arte passou por um momento em que buscava seu sentido devido à falta de orientação, o que foi entendido como um período de crise para a arte. Contudo, esse momento significou, para muitos teóricos e historiadores da arte, o fim da arte moderna. As referências para criação artística não tinham mais os mesmos sentidos em consequência da falta de critérios estéticos desde o final do século XIX e das ideologias que orientaram a arte moderna até o seu auge. Portanto, não se encontrava sentido para as criações contemporâneas e, principalmente, para a crítica de arte. Pois a arte moderna não explica a contemporânea. Se por um lado não estava claro o sentido dessas criações; por outro, qualquer juízo de valor estético estaria sem as bases necessárias para a formação de opinião, classificação e definição do que pudesse ser aceito como arte. Desse modo, por meio das teorias de pensamento analítico, uma possível e plausível leitura passou a atribuir sentido para a crítica de arte, fornecendo uma linguagem para leitura e compreensão das obras.

Os anos 1980 propunham um novo contexto à sociedade. O indivíduo, aos poucos, se estabelecia e afirmava a sua autonomia de escolha e participação. Na arte, o processo foi o mesmo; entretanto, sem as ideologias tão marcantes que a arte moderna tanto defendeu naquele momento de participação social e política. Era uma arte subversiva para o sistema e, com frequência, provocativa que, em contraste, nos anos seguintes, momento *post*, tornou-se mais consensual, período esse conhecido como pós-moderno. Assim, na arte contemporânea, pelo contexto, podemos, em relação

à modernidade, entender o período pós-moderno¹ como um momento de transição e saber que se trata de um neologismo, que não significou especificamente um movimento ou corrente artística, mas apenas uma expressão para definir esse momento de mudanças de valores, entendido como crise da modernidade.

A história social, política e econômica em seus percursos e experiências culturais sempre foi transferida para a arte. No entanto, essas experiências culturais pertencem ao momento histórico, no sentido hegeliano do espírito do tempo – *Zeitgeist* –, pelo qual o indivíduo em sua consciência adquire autonomia e noção de liberdade para seu desenvolvimento e evolução. Portanto, esse indivíduo ou artista, em seu contexto sócio-histórico atual, no qual o sentido é o da globalização, da democracia e, principalmente, da sociedade de consumo, está condicionado a que todas essas experiências tornem-se, em suma, a aspiração de uma democracia idealizada, seja dos modos anglo-saxões, sobretudo norte-americano, seja dos modos da tradição europeia ocidental desde 1989. Nesse mesmo ano ocorreu a queda do muro de Berlim e, em 1990, a Reunificação da Alemanha e o conseqüente surgimento de uma nova ordem mundial. Com isso, a arte, como todas as outras coisas, segue, após as antigas aspirações de um período entre guerras mundiais e sob sistemas ideológicos totalitários, o sentido da democracia, idealizando e acreditando na liberdade de estar (*das Sein*) no mundo, uma postura oposta àquela entendida por Heidegger de um estar sem sentido, de apenas estar (*Dasein*) no mundo, procurando um sentido ontológico.

Juízo estético e crítica na arte moderna e contemporânea

Durante esse processo de autonomia, globalização e ideal de democracia, encontramos no universo da arte, nas obras de pensamento analítico, entre as obras contemporâneas que propõem uma teoria da linguagem da arte, em maior relevância, as publicações de Nelson Goodman. Pelas suas obras² encontramos as características próprias para um nominalismo, ou seja, limitar a consciência a uma representação de sinais ou palavras, evocando algo que seja único, porque as ideias ou conceitos generalizados não são representados. Esse professor, desde 1945 – em Harvard a partir de 1967 –, também, grande *marchand*, sócio da *Walker-Goodman Art Gallery*, em Boston, durante 12 anos, grande colecionador de arte antiga e contemporânea, fundou o *Project Zero*, em Harvard, incentivando pesquisas de rigor analítico que englobam o conhecimento em artes de forma cognitiva.

Ao tratar os objetos e as qualidades, esse teórico afirmou não haver nenhum fundamento ontológico exterior se opondo ao platonismo metafísico. Sua teoria oferece um construtivismo relativista, pelo qual o mundo seria constituído de diversos mundos e também da diversidade de objetos que nele se encontra e esse mundo não seria descoberto, mas construído. Porém, nesse universo de diferentes formas de manifestação dos objetos, entendido pelo autor como formas

¹ A palavra “pós-moderno” foi empregada inicialmente pelo arquiteto Charles Moore em oposição ao estilo funcionalista dos arquitetos e designers modernos (1920-1930) da Bauhaus, declarando sua arquitetura pós-moderna. Porém, esse neologismo é empregado oficialmente pelo crítico de arquitetura Charles Jencks em 1978, intitulando seu livro *Arquitetura pós-moderna*. No ano seguinte, surge o livro *La condition postmoderne (A condição pós-moderna)*, de Jean-François Lyotard, explicando como os valores da modernidade se tornaram ultrapassados. Esse é um dos aspectos pelos quais o termo “pós-modernidade” ainda divide os estudiosos no tocante à sua pertinência.

² GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte* (1968), *The Structure of Appearance* (1951), *Fact, Fiction and Forecast* (1954) (trad. port.: *Facto, Ficção e Previsão*, 1991), *Problems and Projects* (1972), *Ways of Worldmaking*, de 1978 (trad. port.: *Modos de Fazer Mundos*, 1995), *Of Mind and Other Matters* (1984) e *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences* (1988).

diferentes de mundo dependendo de como são percebidas ou entendidas as diferentes manifestações ou aparências dos objetos, o conhecimento seria possível apenas por meio de uma organização, classificação, para distinguir ou assemelhar em categorias. Dessa forma justificando que essa organização não é oferecida pela natureza, e sim pelos homens mediante diversas formas. Em suma, para ele, muitas são as formas de classificação e organização para infinitas versões de mundos. Mas Goodman defende ainda a existência de um critério geral, especificamente no universo das artes, para que uma obra possa ser aceita por meio do que ele chama de “critério de correção”, de forma a favorecer os predicados que permitem fazer um uso mais eficiente dos nossos recursos cognitivos e dos nossos hábitos linguísticos e de pensamento, construindo mundos. Seu estudo sistemático dos símbolos e dos sistemas de símbolos objetiva a compreensão de como funciona o processo de percepção e das atitudes criativas em artes; a análise de tipos de esquemas e sistemas de símbolos permite lidar com alguns problemas persistentes relativos à representação e descrição. O conjunto de símbolos (esquema) está relacionado às referências (domínio ou meio), uma relação própria do sistema simbólico que determina os elementos tanto do esquema como do domínio, proporcionando uma estrutura sintática que estabelece uma normalização para tal elemento simbolizar, como também uma estrutura semântica que determina o elemento simbolizado, um processo que nos permite identificar as referências – denotação, exemplificação, representação, expressão, etc. –, elementos em ação simbólica pela função sintática e semântica. Todavia, sem propriedades para definir qualquer sentimento – apenas uma forma de relação simbólica como comunicação –, torna-se uma análise técnica e distante da experiência estética. Mas, Goodman defende a experiência estética como uma relação dinâmica, pela qual a identificação de símbolos torna-se parte do processo de interpretação das obras. A comunicação torna-se, assim, o principal propósito para a simbolização, uma vez que o homem, para se relacionar socialmente, precisa se comunicar, ou seja, por meio dos símbolos e dos meios de comunicação. Portanto, a obra de arte é entendida como um meio de comunicação, transmitindo mensagens e, dessa forma, torna-se também objeto das ciências da comunicação. A simbolização é, de uma parte, o meio de interpretação, de leitura e de compreensão fundamental para os objetivos cognitivos ao analisar a obra de arte. Mas de outra parte, quanto à experiência estética, podemos concluir que, pelas definições do autor:

[...] “Ao invés de os juízos de características especiais serem meros meios para uma avaliação última, os juízos de valor estético são frequentemente meios para descobrir essas características. [...] conceber a experiência estética como uma forma de compreensão resulta simultaneamente na resolução e desvalorização da questão do valor estético”.

Em suma, Goodman não diferencia a ciência da arte, ou seja, a experiência científica³ da experiência estética. A arte e a ciência seriam um sistema simbólico e um meio de construir o mundo. Porém, desde Baumgarten, a estética ficou rigorosamente em outra dimensão, que não é a dimensão do conhecimento lógico, justamente por pertencer à dimensão das sensibilidades e emoções. Contudo, para Baumgarten, a arte é um meio, o princípio de um conhecimento, e não apenas o meio de representação. Enquanto Goodman define uma estética baseada não mais em uma essência com tradição na Europa Ocidental. Para sua orientação filosófica com uma característica anglo-saxã de pensamento, define uma estética analítica ao encontro de uma compreensão da obra de arte como forma de comunicação, meio de mensagem. Mas diante da infinita possibilidade dos significados, diante de inúmeros conteúdos do que a arte pode exprimir, são desconsideradas as noções clássicas da filosofia da arte tradicional como o prazer, a satisfação e as questões relacionadas ao juízo estético, ao belo, ao gosto e, especialmente, à avaliação de obras, que ele coloca em uma relação secundária denominada de sintoma estético, classificando elementos e distinguindo os estéticos dos não estéticos. E diferencia a noção estética da artística ao afirmar que o que interessa

³ Para Goodman, tanto a ciência como a arte podem se aventurar na descoberta, desde que não se proponha um pensamento caprichoso – *Wishful thinking*, no original: forma de argumento que consiste em tomar como verdade o que se deseja que seja verdade.

não é a beleza de uma obra de arte, mas a sua função estética. Para Goodman, o objeto de arte não é em si uma obra de arte, apenas se torna obra de arte se o indivíduo o vir dessa forma ou se o contexto o permitir. O exemplo utilizado para esclarecer seu raciocínio foi a utilização de uma pintura de Rembrandt para tampar uma janela que estava com o vidro quebrado. Nessa situação, o quadro de Rembrandt deixou de ter sua função como obra de arte para readquiri-la quando novamente foi inserido em um museu. Esse exemplo foi encontrado no artigo de Goodman, *When is Art?*⁴, no qual não se questiona o que é arte, mas *Quando é arte?*. Dessa forma, Goodman renova a própria estética analítica ao afirmar que existe arte quando algo funciona simbolicamente como arte.

Entretanto, em resposta à questão de Goodman e às demais questões a respeito do sentido de alguns objetos cotidianos que adquiriram o estatuto de obra de arte, como a embalagem Brillo, de Andy Warhol (1964) ou o Urinol, *ready-made* de Duchamp (1915), Arthur Danto buscou repostas ao comparar duas situações: se por um lado os objetos eram expostos como obra de arte; por outro, podiam ser encontrados ou comprados por um valor banal, em qualquer estabelecimento de produtos de utilidade cotidiana. Porém, mesmo que estejam em situações diferentes, a obra de arte embalagem Brillo e o *ready-made* (Urinol) não se distinguem entre seus equivalentes no supermercado. Pois esta era também a intenção dos artistas: uma cópia idêntica ao original. Com isso, Arthur Danto chega à conclusão de que apenas a interpretação poderia esclarecer essa transfiguração de um objeto banal em obra de arte. Contudo, apenas um conhecimento sobre as artes poderia permitir tal interpretação; o que condiciona exclusivamente tal experiência ao universo artístico, e não ao da população. Isso representa apenas uma pequena parte da sociedade, formada por artistas, galeristas, curadores, críticos, teóricos e historiadores da arte, estetas e, enfim, a todos que se interessam por esse universo.

No entanto, o que vale como interpretação para considerar tais objetos banais obras de arte é a qualidade. E, para Danto, consiste no fato de essas qualidades serem estéticas. Mas, para que essas qualidades estéticas sejam perceptíveis, é necessário que se tenha a experiência estética frente ao objeto apresentado como obra de arte para que se possa reagir e analisá-lo como arte ou não arte. Para isso, tanto Arthur Danto como Nelson Goodman consideram a interpretação o melhor meio, sem juízos de valores subjetivos baseados no gosto e valores qualitativos. Quanto ao que o público tem a dizer, só é considerado diante de uma possível coincidência com a interpretação que o próprio artista deu à sua obra. Todo o trabalho de interpretação, segundo Danto, visa uma melhor compreensão entre a intenção do artista e a recepção do público. Pouco interessam para essa interpretação os aspectos pessoais do artista e de seu meio. O sentido da arte é apenas o de um produto sobre o qual se decide que pode ser inserido na dinâmica do universo artístico, articulando seu percurso por meio da linguagem e comunicação. Uma forma pragmática de interpretação própria da tradição anglo-saxônica, sobretudo norte-americana, que, pela observação de Marc Jimenez, segue uma outra linha de pensamento, diferente da europeia, na qual a *Teoria Estética* de Adorno está fundamentada. Jimenez observa ainda que, a exemplo da obra de Joseph Beuys, não seria possível entender a sua obra sem saber o significado dos materiais empregados, sem conhecer sua finalidade e sua vida. Entre essas obras, destacam-se: *A Matilha* (1969); e *Terno de Feltro* (1970).

As interpretações de Nelson Goodman e Arthur Danto não deixam de ser subjetivas e com pretensão a uma universalidade no sentido da razão kantiana. Nas quais o gosto não é um juízo sobre o objeto belo, mas a relação entre a representação desse objeto e nossas faculdades, pelo entendimento e pela imaginação. Sem regras, sem objetivo, o gosto é um sentimento subjetivo. Apenas possível enquanto hipótese de uma comunicação universal em acordo com aqueles que

⁴ GOODMAN, Nelson. *When is art?* In: *Ways Of World Making*. HACKETT, 1978.

possuem um senso comum estético. Esse é o sentido da reflexão kantiana. Além do que, ao se confirmar essa universalidade da obra, em consequência dessas interpretações, a obra estaria inserida no mundo. Portanto, os aspectos históricos e socioculturais não deixariam de ser esteticamente considerados.

De outra forma, Thierry De Duve, professor emérito da Universidade Lille 3, filósofo, historiador da arte, herdeiro de uma tradição europeia do conhecimento, analisa as realizações artísticas desde 1975, considerando uma acentuação cada vez maior no sentido das reflexões de Adorno sobre a produção artística em relação à sociedade capitalista, denominada por Horkheimer de Indústria Cultural, em 1947, na obra *Dialética do Esclarecimento (Dialektik der Aufklärung)* e, sobre a arte em relação à Indústria Cultural, na *Teoria Estética (Ästhetische Theorie)*, também, de Adorno, publicada em 1970.

Nesse sentido, Thierry De Duve se concentra na representatividade da obra de Marcel Duchamp, especificamente sobre os *ready-mades*, condicionando-os a um processo da prática modernista para estabelecer a um objeto cotidiano o estatuto de obra de arte. Esse processo consiste, primeiramente, na escolha do objeto; depois, na apresentação a um público e na recepção desse público e o papel de uma instituição para tornar realizável o estatuto de tal objeto em obra de arte.

Portanto, de acordo com Thierry De Duve, seguindo essas condições, a arte seria apenas um jogo institucional, condicionando os valores da arte moderna como regras e normas para a arte contemporânea. E, contrariamente a esse sentido, para Thierry De Duve, é preciso desvincular Duchamp dessa norma – valores da arte moderna visando a ruptura da tradição. Contudo, esse processo inicia-se com o jogo estético pessoal de alguns responsáveis para que tal objeto seja nomeado obra de arte, e dessa nomeação, inserindo-se na jurisprudência moderna é que se constrói a história. Entretanto, ao fazer uma observação sobre os *ready-mades*, De Duve analisa o sentido apresentado por Duchamp, que consiste no fato do distanciamento da obra de arte convencional, quando esse artista afirma numa entrevista a Georges Charbonnier, em 1961, que a arte é simplesmente o fazer (*to make*) e é sempre um ato de escolha (*it's always choosing*). Sendo assim, os *ready-mades* não são meros objetos encontrados (*found objects*), mas objetos escolhidos (*chosen objects*). É um encontro entre o objeto e o autor.

Nesse sentido, um tubo de tinta pode ser visto como um *ready-made*, já que é a primeira escolha para se poder elaborar a pintura. Portanto, para essa relação, De Duve estabelece uma comparação entre o pintor e o artista profissional. E, a partir dessa situação, busca uma resolução na teoria kantiana, no sentido da beleza natural e da beleza artística. Por meio da estética transcendental kantiana, De Duve entende o estatuto da obra de arte em relação aos *ready-made*, transferindo o sentido do belo para o sentido da arte. O que significa uma mudança de paradigma, pois agora o belo, que antes era relacionado ao absoluto, ao ideal de perfeição, em uma relação natureza *vs.* arte, agora pode ser entendido como arte relacionada ao contexto histórico da modernidade: arte *vs.* não arte.

Enfim, essa concepção da história da arte como jurisprudência demanda praticamente a constituição de um lugar de transmissão diferente das galerias e dos museus de arte contemporânea, no qual as futuras obras possam surgir em apelo a um clima e ambiente sem precisar de precauções para se institucionalizar.

Na tradição norte-americana da pesquisa sobre arte, a partir dos anos 1970, destacam-se os críticos e historiadores da arte Hal Foster e Rosalind Krauss, criadores da prestigiada revista de arte *October*. Esses críticos e historiadores norte-americanos seguem os mesmos critérios e métodos para desenvolvimento de suas teorias sobre a arte contemporânea. O principal método é o desenvolvido por Rosalind Krauss. Ela elimina a transcendência para compreensão da arte, entendendo que qualquer exterioridade abstrata em relação à arte condiciona ao rompimento desta com o mundo visível. Sua teoria segue a linha europeia da linguagem dos signos, da semiologia de Ferdinand Saussure. E, diferentemente do método formalista utilizado por Clement Greenberg, ela

entende que as obras apresentam uma diversidade dos pontos de vista e uma série de representações, independentemente da relação entre o artista e sua obra.

A teoria de Rosalind Krauss sobre a arte contemporânea é empregada em diversas críticas. Entretanto, por ela mesma, esse emprego é bastante representativo na análise das colagens de Picasso ao considerá-las uma metalinguagem visual. À medida que cada pedaço de jornal colado recobre o precedente, é manifestada a ausência do plano original. A distinção entre figura e fundo desaparece, o signo surge do que se forma e se apresenta na obra, sendo mais importante o sentido da representação. A origem da pintura deixa de ser representada. Existe apenas a ideia do objeto original como representação, sem necessidade da pintura, podendo existir uma outra representação ideal, que poderia ser outra coisa, e não a simples designação da ausência como representada na colagem. Enfim, a teoria de Rosalind Krauss se mantém em desenvolvimento, rompendo com a tradição na história da arte ao definir novos métodos e conceitos para o conhecimento por meio da arte, contribuindo para a crítica da arte atual.

Hal Foster tem apresentado, sobretudo em sua obra o *Retorno do real*, uma visão não idealista da história da arte em sua teoria sobre a arte moderna e contemporânea. Ele apresenta um método transdisciplinar por meio de uma recontextualização dos desafios históricos sobre a criação contemporânea. Sua análise crítica relaciona o passado com o presente, estabelecendo a interdependência entre modernismo e pós-modernismo, redefinindo a noção de vanguarda dos anos 1910-1920 até nossos dias. Seja a neovanguarda ou pós-vanguarda, Foster tem como grande referência a obra de Peter Bürger para essa análise do tempo e das vanguardas em seus limites. Entretanto, o aspecto de uma historicidade não linear – ou anacrônica – é apoiado nas teorias de Walter Benjamin. No conjunto de sua obra, Foster demonstra, por meio de uma genealogia, a compreensão dessa neovanguarda desde a *pop art* de Warhol ao *kitsch-art* de Koons em seus aspectos repetitivos que, segundo ele, pode apresentar sua característica subversiva.

Considerações finais

Pelos preceitos da chamada filosofia analítica, estaríamos condicionados às vicissitudes da linguagem. É necessário nos situarmos no sistema sociocultural para entendermos a arte como ideologização e como forma de comunicação. Do mesmo modo, os idealistas desenvolveram sistemas em teorias para estudar os fenômenos da consciência – aprender as manifestações aparentes do espírito⁵ – como Hegel em sua filosofia ao abordar a realidade como um processo histórico. Na filosofia da arte desse pensador, enquanto sistema filosófico, a ideia de mundo, tanto quanto o Espírito, é, pela razão, um processo histórico com finalidade de perfeição cada vez maior.

Assim sendo, limitando-nos à contemporaneidade, abordaremos algumas observações de Jürgen Habermas em relação aos limites do pensamento e análises que colocam o filósofo e germanista norte-americano, da *Northwestern University*, Thomas McCarthy, em oposição às teorias que seguiram as ideias de Heidegger, como também o instrumentalismo de John Dewey, ou mesmo de Wittgenstein, por meio de um mundo representado pela linguagem. Essa discussão se encontra na obra de Habermas (*Kommunikatives Handeln und detranszendentalisierte Vernunft*), posteriormente à publicação de McCarthy (*The Critical Theory of Jürgen Habermas, 1978*). Teorias essas que dizem respeito às questões de identificação do campo que compreende a “destranscendentalização da razão”. Seja, por um lado, a reminiscência de uma razão transcendente não identificada no contexto e história ou, por outro lado, uma razão inscrita no contexto histórico conservando uma força que a permite ascender a uma transcendência. Essa noção metafísica, do

⁵ Parte imaterial e inteligente do ser humano; Esfera do pensamento; faculdade de pensar; entendimento; razão; juízo; inteligência. Espírito. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 25/07/2013]. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/pesquisa-global/espírito>>.

caráter de transcender, de estar em outro estado, exterior ou superior ao mundo dos fenômenos sensíveis, é empregada de diversas formas em estética. Particularmente, a partir da perspectiva de Platão com o ideal de beleza que transcende em relação às coisas belas, que se expressa em formas relativas e efêmeras. Considere-se ainda que existem algumas teorias desenvolvidas por artistas, tratando a influência transcendental como inspiração que somente os condiciona como intérpretes. No entanto, de um lado atribuímos à transcendência o fato de sentir a obra artística em um estado além de sua existência sensível, que levaria ao sentimento do sublime, da busca pela liberdade. De outro, a relação da obra enquanto linguagem, restrita ao mundo das relações humanas pela comunicação. A arte como linguagem tem como eixo teórico a filosofia analítica a partir de Ludwig Wittgenstein, quando apresenta uma lógica⁶ da linguagem como forma de representação do mundo.

A história da arte por muito tempo se orientou pelos sistemas de referência como o conceito de imitação (*mimésis*), a beleza natural, ideal de beleza, a harmonia e pelos critérios clássicos que ainda influenciam nossa percepção e nossa compreensão sobre as formas de criação atual. Na arte moderna, a ruptura com os cânones acadêmicos e com os valores tradicionais, a arte se apresentava de forma transgressora e subversiva. Na arte contemporânea, todo o seu sentido é outro, diferente do da arte moderna, de uma aproximação da arte e da vida. Antes existiam critérios para estabelecer o sentido da arte e selecionar a referência e, nos dias de hoje, na falta desses critérios, só mesmo o tempo para selecionar entre as obras contemporâneas aquelas que marcam a história, sejam aquelas que se tornem inesquecíveis e outras esquecidas, conforme os valores do contexto sociocultural de nossos dias.

A grande polêmica nesse momento está estritamente relacionada ao repertório das teorias clássicas e da crítica de arte moderna para analisar as realizações da arte contemporânea, explicar ou legitimar a criação atual. Antes, todo objeto de arte era relacionado ao ideal de beleza. No entanto, em nossos dias, isso não faz mais sentido. Primeiro, devido à dissolução das belas-artes em consequência da ruptura dos critérios e das normas tradicionais. E, depois, em consequência das transformações socioculturais. Com isso, desde a passagem do século XX ao XXI, um novo sentido foi encontrado para a história da arte ocidental que, ao ser analisado pelo teórico e crítico de arte norte-americano Harold Rosenberg (1907 – 1978), esse sentido da arte contemporânea estaria condicionado a uma redefinição, comprometendo mais a noção que se tinha sobre arte do que especificamente sobre a obra de arte atual. Entretanto, para o filósofo e esteta Marc Jimenez, não se trata de questionar as realizações artísticas em suas particularidades, problematizando-as e recusando-as como obras de arte face às antigas noções sobre a arte. Mas, em vez disso, viabilizando novas experiências estéticas, ou melhor, criando uma nova visão de mundo.

Porém, para avaliar a qualidade de uma obra de arte, os valores de juízo estético e o gosto permanecem, assim como a procura de critérios e normas para uma referência, em discussão.

Certamente os critérios estabelecidos para a seleção dos artistas e das obras pelas instituições públicas ou privadas são de grande interesse, sobretudo para quem se relaciona com o universo das artes e, depois, para o público. Esses critérios para a seleção do artista e suas obras são quase sempre, nos dias de hoje, estabelecidos pela figura do curador. Mas essa não é uma regra geral. O curador ou o crítico tem grande significado ao mediar seu juízo estético entre o artista, a instituição e o público, formando uma opinião por meio da comunicação e estabelecendo noções e valores que abrangem todo o universo das artes. Entretanto, os critérios que orientam os artistas, os galeristas, os curadores, os críticos e as instituições culturais permaneceram, desde início do século XX, sem definição. Não é novidade que depois do modernismo, das vanguardas, os critérios estabelecidos durante os séculos anteriores não tenham mais sentido. Em nossos dias, a arte que se encontra nas galerias, nos museus e nas instituições culturais se tornou um objeto de especialistas, profissionais do mercado de arte e da cultura. O critério central e certo é determinado pelo mercado.

⁶ Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, New York: Harcourt, Brace, 1922.

Este sim, orienta a arte conforme estratégias que estimam o seu valor e, para se ter noção, é simples: esses profissionais desenvolvem critérios de classificação e qualificação, nos quais podemos entender os parâmetros estabelecidos para a arte, em relação ao mercado, que é subvencionada por instituições públicas com estratégias de construção e valorização da imagem nacional vs. mercado internacional e, com isso, marcando presença nas galerias mais renomadas.

Nesse sentido, podemos compreender essa dinâmica das artes por meio dos resultados da 3ª Edição da Pesquisa Setorial Latitude em colaboração com a *Art Tactic*, coordenada por Anders Petterson⁷, que trata da percepção dos colecionadores internacionais sobre o mercado brasileiro e sobre sua arte moderna e contemporânea. Com o Projeto Latitude, a ABACT e a Apex-Brasil oferecem um serviço público, por meio de um conjunto de dados sobre o posicionamento do segmento de arte contemporânea como um setor da economia. Os temas pesquisados são: perfil das galerias, escala, *modus operandi*, dinâmicas e crescimento do setor, inserção internacional e percepção internacional. Porém, como noção geral da representatividade da arte no mercado internacional, recentes estudos comprovam a classificação permanece entre os *Tops do Kunst Kompass*⁸ – os Estados Unidos e a Alemanha – que constituem o “centro” da cena artística mundial e a periferia com o Brasil, a África e a Índia. Entre os dois, existe uma “semiperiferia” – França, Inglaterra, Itália, Suíça e China. Em suma, se nos referirmos à situação dos países emergentes, são sempre os países ocidentais (os mais industrializados do planeta) que orientam o mundo da arte. Alguns reprovam este instrumento de avaliação, o *Kunst Kompass*, considerando-o um barômetro imperfeito para a boa saúde artística mundial. Mas ele, contudo, expressa muito bem o reconhecimento dos cem artistas contemporâneos vivos, mais vistos e mais cotados, nas galerias e nas exposições internacionais de arte contemporânea.

Sendo ainda o *Kunst Kompass* a nos ensinar que um país como o Brasil representa 1% de participações de galerias nas exposições internacionais de arte contemporânea, a despeito da importância mundial de uma bienal como a de São Paulo, um dos principais eventos do mundo internacional da arte, ao lado da bienal de Veneza e da Documenta de Kassel. Contudo, o público que se interessa por arte procura uma compreensão sobre a arte contemporânea. E a grande preocupação para a arte contemporânea reside não apenas na indefinição da arte, mas no fato de que a palavra “arte” implica um juízo de valor, porém não sobre a beleza de um objeto de arte, mas sobre o reconhecimento desse objeto como arte. Nesse sentido, encontramos a crítica de arte em uma análise para estabelecer os limites entre a arte e a não arte, sem definição de critérios.

Na América, a arte abstrata se fortalecia e os artistas europeus eram referências, como no Brasil; mas, em Nova York, com o Museum of Modern Art e a fundação dos artistas abstratos norte-americanos, Clement Greenberg publica um artigo em 1939, *Avant-garde e kitsch*. Tal qual Adorno, tem a mesma posição em relação à arte de vanguarda como revolucionária e capaz de proteger a arte de se corromper pelo *kitsch*. Porém, logo depois, diferencia-se de Adorno ao recusar a correspondência entre as artes e publica o ensaio *Towards a Newer Laocoon*, definindo uma teoria da arte pura em seu próprio gênero artístico. O termo *pur* é um conceito essencial do pensamento de Greenberg. Em 1966, Greenberg reformula a obra de G. E. Lessing, diferenciando o que Lessing propunha, que era garantir a autonomia da pintura e da literatura. Greenberg compara os meios

⁷ Anders Petterson é uma das maiores autoridades do mercado de artes, com especial destaque nos mercados emergentes de arte moderna e contemporânea. Ele é o fundador e o diretor-geral da Art-Tactic Ltd, uma empresa de consultoria e pesquisa de mercado de arte com sede em Londres, criada em 2001. Petterson dá palestras sobre o tema “Arte enquanto bens” na CASS Business School e no Instituto de Sotheby, em Londres. Anders Petterson é membro do Conselho de Assessores Profissionais do Mercado Internacional de Arte (Professional Advisors to the International Art Market - PAIAM).

⁸ O *Kunst Kompass* é uma classificação (*ranking*) dos atuais artistas, os mais cotados no mercado internacional de arte, criado na Alemanha em 1970. Inicialmente publicado na revista Capital, essa bússola da arte contemporânea é desde 2008 editada pela *Manager Magazin*.

formais de realização entre pintura e escultura em suas características fundamentais e específicas que oferecem a abstração como processo histórico da arte vanguardista. Defende a pintura abstrata, a técnica do *dripping* e a arte de Jackson Pollock de 1944 até os anos de 1960. Greenberg perde sua força teórica a partir dos anos 1960 sobre o conceito de purificação, uma vez que novos artistas se destacam, entre eles John Cage com seus *happings*. A nova geração rejeita o *dripping* e, principalmente, rejeita a estética da purificação em obras e obras que não representassem a realidade social, em que artistas se preocupam em representar, era o período da contracultura, da Guerra do Vietnam, dos movimentos feministas, estudantis, operários, contra o racismo e, sobretudo, do confronto entre capitalismo e comunismo.

Por mais importantes que tenham sido as obras de Theodor W. Adorno e de Georg Lukács, as preocupações contemporâneas a partir do final do século XX se desenvolvem pela filosofia analítica a partir da concepção da arte como linguagem de uma realidade. Mas nada impede que a reflexão de Adorno e de Horkheimer seja empregada em estudos sobre o risco de uma tecnocultura uniformizada, ao sentido da imitação, da cópia e reprodução em detrimento das experiências individuais, diferenciadas e originais.

Depois de *Estética* de Adorno, muitos teóricos da arte mantiveram uma certa distância crítica a respeito da concepção artística, principalmente a contemporânea. Alguns reprovando a austeridade das posições de Adorno de uma visão negativa daquela realidade, da ideia de que a arte, herdeira da *mimésis* arcaica, se submetia à instrumentalização da racionalidade que domina o mundo. Alguns filósofos da arte, conscientes do limite histórico da teoria de Adorno, reveem a problemática da racionalidade estética considerando a especificidade da arte atual. Entre eles, cita-se Martin Seel com a obra *A arte de dividir. O conceito de racionalidade estética*, que tem como referência a obra de Jürgen Habermas, ao analisar cada uma das esferas de produção na sociedade, afirmando o encontro de uma verdade própria em cada segmento. No geral, entre as principais orientações estéticas alemãs, depois de Adorno, consideram-se referência as teorias de Jürgen Habermas relativas à racionalidade da comunicação. Mas ainda uma importante obra se destaca, *Teoria de vanguarda* (1974), de Peter Bürger, reprovando em Adorno a vontade a todo custo de manter a autonomia da arte, acreditando que essa autonomia seja apenas uma resistência da estética idealista em detrimento de qualquer possibilidade de aproximação da arte com a vida cotidiana.

A arte moderna em relação à realidade surge principalmente com as obras e textos de artistas abstratos, entre eles Kandinsky e Klee. Nessa concepção, busca-se a mudança do estatuto do real, considerando a representação e, portanto, a renúncia à imitação. Portanto, em vez de uma reflexão da realidade visível pela arte, pensa-se sobre uma realidade secreta, metafísica que seja tarefa da arte descobri-la, e não de reproduzi-la. Parafraseando Paul Klee: “a arte não reproduz o visível. Ela torna visível.” Seja a arte a representação da realidade social como um processo histórico, que Walter Benjamin analisa a obra de Paul Klee, *Angelus Novus*, que mostra o potencial da revolta e de indignação que, não por acaso, ilustra a abertura do livro *indignai-vos!* de Stéphane Hessel, que deu origem a um movimento necessário, em 2011, *Indignados* ou *Occupy Wall Street*, diante de tantas desigualdades e injustiças com objetivo de alerta à humanidade. Stéphane Hessel apresenta o comentário de Walter Benjamin sobre esta obra: “um anjo repelente como a tempestade que chamamos progresso”.

Segundo o artista teórico Paul Klee, o processo de criação segue o modelo da temporalidade na pintura como vontade de superação dos opostos e, nas artes, no espaço. Para Paul Klee, a *mimésis* está inserida no processo criativo – não como imitação de um resultado, de um produto, de uma imagem –, para se obter a forma. Trata-se, sobretudo, de formas e não de imagens, pois as formas remetem mesmo à ideia de processo de imitação e a imagem remete à ideia de representação. Tal qual a noção defendida por Aristóteles, a ideia de uma *mimésis* artística não é nunca o resultado da serventia do artista à cópia, tanto quanto imitação, não se trata de uma simples duplicação. No processo artístico, a ideia de *mimésis* é aquela que sempre apresenta uma interpretação. São as diferentes interpretações que resultam em novas obras de arte, por exemplo,

ainda que artistas distintos, nos mesmos tempo e espaço, ou não, utilizem os mesmos assuntos, apresentam diferentes interpretações.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

ARISTOTELES. *Poétique*. Trad. J. Hardy. Paris: Gallimard, 1996.

AUERBACH, E. *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen, Basel: Francke, 1994.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. SP: Cosac Naify, 2010.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte: Uma Abordagem a uma Teoria dos Símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006

HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.

JIMENEZ, M. *La querelle de l'art contemporain*. Paris, Gallimard, 2005.

_____ *L'art dans tous ses extremes*. Paris: Klincksieck, 2012

KANT, I. *Kritik der reinen Vernunft*. Stuttgart : Reclam Verlag, 2006.

_____ *Kritik der praktischen Vernunft*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2008.

PLATÃO. *La république*. Flammarion, 2002.

WAGNER, C. *In Art - invenção e artifício*. São Paulo: Blucher, 2009.

_____ *Esthétique*. Saarbrücken: Paf, OmniScriptum GmbH & Co. KG, 2014.